VI ENEIMAGEM

ANAIS COMPLETOS

III EIEIMAGEM - Encontro Internacional dos Estudos da Imagem

Apoio: H2h VISUAL MEDIA

Promoção: Universidade Estadual de Londrina

LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Universidade Estadual de Londrina

Reitora

Profa. Dra. Berenice Quinzani Jordão

Vice-Reitor

Profo. Dro. Ludoviko Carnasciali dos Santos

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

Profa. Dra. Edméia A. Ribeiro

Apoio:

Universidade Estadual de Londrina

Departamento de História – UEL

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

Departamento de Comunicação – UEL

Programa de Pós-Graduação em Comunicação /Mestrado – UEL

Realização:

LEDI
Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Editoração: André Luiz Marcondes Pelegrinelli e Pamela Wanessa Godoi.

Catalogação na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

E56a Encontro Nacional de Estudos da Imagem (6. : 2017 : Londrina, PR)

Anais do VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem [e do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem [livro eletrônico] / André Luiz Marcondes Pelegrinelli, Pamela Wanessa Godoi (orgs.). – Londrina : Universidade Estadual de Londrina, 2017.
1 Livro digital : il.

Inclui bibliografia.
Disponível em:
http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017/index.php/anais/
ISBN 978-85-784644-5

1. Imagem – Estudo – Congressos. 2. Imagem e história – Congressos. I. Pelegrinelli, André Luiz Marcondes. II. Godoi, Pamela Wanessa. III. Universidade Estadual de Londrina. IV. Encontro Internacional de Estudos da Imagem (3. : 2017 : Londrina, PR). V. Título. VI. Anais [do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem.

CDU 93:7

* Os textos que se encontram nesses anais são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.

COORDENAÇÃO GERAL

Rogério Ivano

COMISSÃO ORGANIZADORA

Alisson Guilherme Gonçalves Bella

Ana Heloisa Molina

André Azevedo da Fonseca

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Angelita Marques Visalli

Barthon Favatto Suzano Júnior

Camila Bueno Grejo

Carlos Alberto Sampaio Barbosa

Edméia Ribeiro

Lunielle de Brito Santos Bueno

Muriel Emídio Pessoa do Amaral

Raquel de Medeiros Deliberador

Rebecca Carolline Moraes da Silva

Renata Cerqueiro Barbosa

Richard Gonçalves André

Terezinha Oliveira

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alberto del Castillo Troncoso (Instituto Mora – ENAH/MEX)

Alexandre Busko Valim (UFSC/BRA)

Ana Cristina Teodoro da Silva (UEM/BRA)

Aureo Busetto (UNESP/BRA)

Charles Monteiro (PUC-RS/BRA)

Daniel Escorza Rodríguez (INAH/MEX)

Elaine Cristina Dias (UNIFESP/BRA)

Fausta Gantús (Instituto Mora/MEX)

Isaac Camargo (UFSC/BRA)

Jaime Humberto Borja Gomez (Universidad de los Andes/COL)

Patrícia Fogelman (Universidad de Buenos Aires-Conicet/ARG)

Patrícia Massé (INAH, MEX)

Rebeca Nasr Monroy (INAH, MEX)

Tania Siqueira Montoro (UnB/BRA)

Yobenj Aucardo Chicangana Bayona (Universidad Nacional de Colombia/COL)

ESTÁGIARIOS

Alessandra do Amaral P Marcelino

Ana Clara Costenaro Pessan

Ana Paula Bertoncello Fontes

Bianca Martins Coelho

Caroline Leal Leite

Felipe Aparecido de Oliveira Camargo

Igor Luiz Oliveira Zacharias

Ines Caroline Lelis

Ingrid Thibes Massambone

Laura Fernanda Martimbianco

Leonardo Henrique Luiz

Maria Luiza Favoreto Nery

Matheus Silva Dallaqua

Olivia Ricetto de Oliveira Barros Maia

Pedro Rogerio Stevanin Timoteo

VOLUME 1

ARTE

VI ENEIMAGEM

ANAIS DO EVENTO

III EIEIMAGEM - Encontro Internacional dos Estudos da Imagem

Apoio: H2h VISUAL MEDIA

Promoção: Universidade Estadual de Londrina

LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Universidade
Estadual de Londrina

Reitora

Profa. Dra. Berenice Quinzani Jordão

Vice-Reitor

Profo. Dro. Ludoviko Carnasciali dos Santos

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

Profa. Dra. Edméia A. Ribeiro

Apoio:

Universidade
Estadual de Londrina

Departamento de História – UEL

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

Departamento de Comunicação – UEL

Programa de Pós-Graduação em Comunicação /Mestrado – UEL

Realização:

LEDI
Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Editoração: André Luiz Marcondes Pelegrinelli e Pamela Wanessa Godoi.

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Pamela Wanessa Godoi

(Org.)

ANAIS

VOLUME 1: ARTE

VI ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

III ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

Londrina

Universidade Estadual de Londrina

2017

Catalogação na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

E56a Encontro Nacional de Estudos da Imagem (6. : 2017 : Londrina, PR)

Anais do VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem [e do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem [livro eletrônico] / André Luiz Marcondes Pelegrinelli, Pamela Wanessa Godoi (orgs.). – Londrina : Universidade Estadual de Londrina, 2017.
1 Livro digital : il.

Inclui bibliografia.
Disponível em:
http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017/index.php/anais/
ISBN 978-85-784644-5

1. Imagem – Estudo – Congressos. 2. Imagem e história – Congressos. I. Pelegrinelli, André Luiz Marcondes. II. Godoi, Pamela Wanessa. III. Universidade Estadual de Londrina. IV. Encontro Internacional de Estudos da Imagem (3. : 2017 : Londrina, PR). V. Título. VI. Anais [do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem.

CDU 93:7

*** Os textos que se encontram nesses anais são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.**

COORDENAÇÃO GERAL

Rogério Ivano

COMISSÃO ORGANIZADORA

Alisson Guilherme Gonçalves Bella

Ana Heloisa Molina

André Azevedo da Fonseca

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Angelita Marques Visalli

Barthon Favatto Suzano Júnior

Camila Bueno Grejo

Carlos Alberto Sampaio Barbosa

Edméia Ribeiro

Lunielle de Brito Santos Bueno

Muriel Emídio Pessoa do Amaral

Raquel de Medeiros Deliberador

Rebecca Carolline Moraes da Silva

Renata Cerqueiro Barbosa

Richard Gonçalves André

Terezinha Oliveira

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alberto del Castillo Troncoso (Instituto Mora – ENAH/MEX)

Alexandre Busko Valim (UFSC/BRA)

Ana Cristina Teodoro da Silva (UEM/BRA)

Aureo Busetto (UNESP/BRA)

Charles Monteiro (PUC-RS/BRA)

Daniel Escorza Rodríguez (INAH/MEX)

Elaine Cristina Dias (UNIFESP/BRA)

Fausta Gantús (Instituto Mora/MEX)

Isaac Camargo (UFSC/BRA)

Jaime Humberto Borja Gomez (Universidad de los Andes/COL)

Patrícia Fogelman (Universidad de Buenos Aires-Conicet/ARG)

Patrícia Massé (INAH, MEX)

Rebeca Nasr Monroy (INAH, MEX)

Tania Siqueira Montoro (UnB/BRA)

Yobenj Aucardo Chicangana Bayona (Universidad Nacional de Colombia/COL)

ESTÁGIARIOS

Alessandra do Amaral P Marcelino

Ana Clara Costenaro Pessan

Ana Paula Bertoncello Fontes

Bianca Martins Coelho

Caroline Leal Leite

Felipe Aparecido de Oliveira Camargo

Igor Luiz Oliveira Zacharias

Ines Caroline Lelis

Ingrid Thibes Massambone

Laura Fernanda Martimbianco

Leonardo Henrique Luiz

Maria Luiza Favoreto Nery

Matheus Silva Dallaqua

Olivia Ricetto de Oliveira Barros Maia

Pedro Rogerio Stevanin Timoteo

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

APRESENTAÇÃO

O que é arte? Pergunta difícil de ser respondida mediante a tantas reflexões, narrativas, debates e disputas por um estatuto que perpassa, inquieta e é reveladora da alma e ação humanas.

O eixo Arte do ano de 2017 do Eneimagem/Eieimagem congregou pesquisadores em diversos níveis (iniciação cientifica, mestres/mestrandos, doutores/doutorandos), de instituições oriundas de vários cantos do país e do mundo a pensar sobre a Arte, que perturba os sentidos do eu e do todo, como também é testemunha ocular de uma época (Burke, 2009).

Com suportes variados, em distintas áreas das ciências e ferramentas teóricas e metodológicas apropriadas a cada uma delas, os textos aqui arrolados apresentam uma pálida imagem da riqueza dos debates ocorridos durante o evento acenando que ainda há muito a refletir e a dialogar: com a sociedade, com o entorno, conosco e com o eu.

Boa leitura!!

Profa. Dra. Ana Heloisa Molina

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SUMÁRIO: ARTE

POTY LAZZAROTTO: UM ILUSTRADOR DA CULTURA BRASILEIRA (1945-1965) 11

JOSÉ AUGUSTO ALVES NETTO 11

UMA ANÁLISE CRÍTICA SOBRE A OBRA UMA E TRÊS CADEIRAS A PARTIR DA TEORIA DO CAVALINHO DE PAU DE GOMBRICH 27

LILIANE AMARAL 27
CLEDIANE LOURENÇO 27

CAETANO LUIZ DE MIRANDA, UM PINTOR ROCOCÓ NA COMARCA DO SERRO FRIO 36

DELSON AGUINALDO DE ARAUJO JUNIOR 36

FRUIR E CONSTRUIR: MENOS PRESSA MAIS ARTE 60

BRENDA MIOTA GARCIA, 60
GABRIELA MARTINS DE OLIVEIRA 60
ROSA AMÉLIA BARBOSA 60

ENSAIOS GEOGRÁFICOS E AS IMAGENS (OU PAISAGEM) DE MAPAS EUROPEUS DO BRASIL DO SÉC. XVI 73

BRENDO FRANCIS CARVALHO 73
LMIR NABOZNY 73

CÚPULA TAJ AL-MOLK: A GEOMETRIA POR TRÁS DA ARTE 93

CAROLINA MEDINA DA COSTA 93

A INTERMIDIALIDADE DO LIVRO DE ARTISTA: UMA ANÁLISE DO TRABALHO DE GUITA SOIFER 100

ELOIZA DALAZOANA 100

O VALOR DA IMAGEM: A QUESTÃO DO PREÇO, VALOR E STATUS DE IMAGEM E AUTOR NA HISTÓRIA EM QUADRINHOS SANDMAN, DE NEIL GAIMAN 114

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

GUILHERME IEGER DOBRYCHTOP 114

A ESTÉTICA COMO ANÁLISE NAS FOTOGRAFIAS DE ODED BALILTY 129

LETÍCIA DOVHY 129
CARLOS ALBERTO DE SOUZA 129

PROCESSO DE CRIAÇÃO: ORIGEM E DESTINO 142

CLAUDIO LUIZ GARCIA 142

A ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES E A PINTURA HISTÓRICA NO BRASIL DO SÉCULO XIX 160

LAURA GIORDAN 160

ONDE A ARTE ESTÁ? 171

VALDIR HEITKOETER DE MELO JUNIOR 171

A VIDA ENLUTADA: A REPRESENTAÇÃO DA MELANCOLIA EM OBRAS ARTÍSTICO-LITERÁRIAS 192

FLÁVIA APARECIDA HODAS 192

O INFOGRÁFICO ARTÍSTICO: ORGANIZAÇÃO E FUNCIONAMENTO DISCURSIVO 207

LOREDANA LIMOLI 207
ANA PAULA FERREIRA DE MENDONÇA 207

PARA AQUELES QUE AINDA VÃO NASCER: O CORPO, A NUDEZ E A CRÍTICA 226

ANA LUIZA BASSANI 226
JIENEFER DAIANE MAREK 226
LARISSA D. LORENA OLIVEIRA 226
VANESSA S. DEISTER DE SOUSA 226

A MUDANÇA DA LINGUAGEM FOTOGRÁFICA NA SÉRIE SÓLIDOS, DE DANIEL DUDA 242

CRISTHIAN LUCAS 242

MADRASA AL-MUSTANSIRIYA: ARTE E SIGNIFICADO 249

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

GABRIELA CARVALHO DA LUZ 249

SOBRE PAISAGENS 264

DÉBORA FERNANDES MEDEIROS 264
ELKE PEREIRA COELHO SANTANA 264

IMAGENS INFERNAIS DA ARTE NA DIVINA COMÉDIA DE DANTE ALIGHIERI 281

THAYS CAROLINE BARROCA RIBEIRO MORETTINI 281

A REVOLUÇÃO MEXICANA SOB O OLHAR MURALISTA DE DIEGO RIVERA 293

DENIS CARLOS MOSER IENI 293

KONSTANTIN CHRISTOFF: REGISTROS E REPRESENTAÇÕES DO CORPO DOENTE 312

JUÇARA DE SOUZA NASSAU 312

PROCESSOS DE CRIAÇÃO E HISTÓRIAS DE VIDA 324

NAYARA TIEMI NAVES 324

DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES ARTE-CIÊNCIA: A IMAGEM NA TRAMA CONCEITUAL E HISTÓRICA DO CONHECIMENTO 339

MARCOS CESAR DANHONI NEVES 339

SISMOS. A INSTABILIDADE NA TERRA E NO RETRATO 360

ANGÉLLICA KELCI KUBO PASTORELLO 360

CADA VEZ QUE AS ONDAS SE QUEBRAM 378

ODIVAL PEREIRA JUNIOR 378
VANESSA TAVARES DA SILVA 378

PRODUÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA: CONCEPÇÕES E VISIBILIDADE 391

ALEXANDRA PINGRET 391
GABRIELA SARTORI RIMOLDI 391

RETRATOS ESPELHADOS 404

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

KAREN YUMI SHIRAISHI 404
VANESSA TAVARES DA SILVA 404

IMAGENS DE NOSSOS AMORES: A NEGOCIAÇÃO DA INTIMIDADE 422

ODINALDO DA COSTA SILVA 422

O DISCURSO ARTÍSTICO EM WATCHMEN NA COMPOSIÇÃO VERBAL-VISUAL EM TORNO DO PERSONAGEM DR. MANHATTAN 438

ODONIAS SANTOS DE SOUZA JUNIOR 438
RENATA MARCELLE LARA 438

O BRASIL NA ESTÉTICA DO SÉCULO XVII, AS OBRAS DE ALBERT ECKHOUT E O CULTO AO SELVAGEM E EXÓTICO 460

ARNALDO MARTIN SZLACHTA JUNIOR 460

CARTAS DE TARÔ: A CIRCULAÇÃO E SOBREVIVÊNCIA DAS IMAGENS NA CORTE DE MILÃO 474

LIGIA BALESTRA VASCONCELOS 474

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Poty Lazzarotto: Um ilustrador da cultura brasileira (1945-1965)

José Augusto ALVES NETTO
Unesp/Unespar[1]

Resumo: O objeto de nosso estudo reside na análise histórica da produção artística de Poty Lazzarotto (1924-1998). O artista passou por diferentes expressões e fases: xilogravura, desenho, gravura, ilustração. O recorte temporal proposto aborda o período em que Poty colaborou com grandes casas editoriais brasileiras, tais como Civilização Brasileira e José Olympio, ilustrando as obras de grandes nomes da literatura do Brasil no período, Guimarães Rosa e Jorge Amado, dentre outros. Ao nos propormos efetuar uma análise das imagens nas ilustrações literárias de Poty, entendemos que as mesmas serviram para modelar o seu traço sobre a cultura brasileira. Por fim, este estudo faz parte de nosso projeto de doutorado onde analisamos a produção de sentidos históricos na obra artística de Poty.

Palavras-chaves: Poty; Ilustração; História Cultural.

Introdução[2]

Nosso estudo reside na análise histórico-cultural a respeito da produção artística de Poty Lazzarotto, (1924-1998). No início de sua trajetória como artista plástico, os temas de suas obras tinham a ver diretamente com a cidade de Curitiba e suas pessoas. Quando passou a residir na cidade do Rio de Janeiro, a partir de 1948, trabalhou como ilustrador de jornais de grande circulação, tais como "Diário da Manhã" e "Diário Carioca", dentre outros. Posteriormente passou a atuar como

[1] Doutorando em História Social pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP/ Assis-SP, com orientação da Profª Drª Zélia Lopes da Silva. Professor do Colegiado de História Unespar – Campus de Paranavaí – Paraná. E-mail: augustoanetto@gmail.com
[2] Este artigo é parte de nossa pesquisa de doutoramento, que versa sobre as redes de sociabilidades artísticas e intelectuais de Poty no Rio de Janeiro, entre os anos de 1945 a 1965.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ilustrador em importantes casas editoriais, tais como José Olympio e Civilização Brasileira. Constatamos que sua obra é vasta em número de exemplares, e bastante significativa dada a sua inserção nas temáticas contidas nas obras literárias dos grandes autores brasileiros do período por ele ilustrados.

Quando nos propomos a investigar a produção de um artista plástico tal qual Poty Lazzarotto, algumas questões surgem: Quem era? De onde veio? É representativa a sua obra? Por que estudar este artista e a sua produção? As respostas a estes questionamentos alcançaremos a partir de nossas investigações. Para isso, estamos analisando fontes variadas como ilustrações, murais, gravuras e xilogravuras por ele produzidas, tendo como foco principal as ilustrações contidas nas obras literárias.

Os temas que nos interessam nas obras de Poty Lazzarotto têm a ver diretamente com as ilustrações inseridas nas obras dos literatos mais respeitados do período enfocado, dentre eles destacamos: Graciliano Ramos, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade. Essas temáticas, grosso modo, abordam diferentes tipos humanos dos mais variados níveis sociais que aparecem retratados em seus afazeres diários ou em seus momentos de celebração festiva; as metrópoles em oposição aos espaços interioranos, enfim, seu traço artístico transmite a atmosfera contida na obra literária. Todos estes aspectos conjugados compõem o resultado de sua vasta produção.

Assim, Poty Lazzarotto encontra no conteúdo dos livros que ilustrou, a temática necessária para expressar a sua arte através do traço ilustrativo. Para compreender essa especificidade é que temos que nos reportar a investigar a sua história de vida e o estabelecimento das amizades intelectuais que propiciaram a sua inserção no campo artístico brasileiro do período.

Além do rol das obras produzidas por Poty Lazzarotto, dispomos de outras fontes (jornais, críticas de arte, catálogos de exposições) que nos permitem estabelecer um percurso investigativo que julgamos, se não suficiente, ao menos pertinente para situarmos o indivíduo em todo esse processo de formação cultural conjugado à sua produção artística.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No período enfocado (1945-1965) o artista foi alvo de diversos artigos jornalísticos que discutiam com maior ou menor intensidade a qualidade de seus desenhos e a sua consequente significância para as obras literárias que ilustrou; mais recentemente alguns estudos críticos, na área da antropologia e da crítica literária voltaram sua atenção para algumas das diferentes obras produzidas ao longo de sua trajetória artística.

A tarefa por nós proposta é instigante: investigar a visão do artista sobre a cultura e a sociedade brasileira do período, através das ilustrações literárias e interpretar os laços de sociabilidades intelectuais que estabeleceu ao longo de sua carreira, e daí retirar o sentido histórico-cultural que nos interessa, qual seja, o artista e sua obra.

Consideramos importante ressaltar que um dos trabalhos do historiador, dentre vários a serem executados, consiste em vasculhar o passado em busca de fontes, evidências e vestígios que o auxiliem a elaborar um escopo teórico que possibilite uma interpretação da realidade. Passadas gerações de historiadores que se debatiam em torno das imagens serem ou não documentos dignos de veracidade histórica, chegamos a um ponto em que se valorizou uma dada documentação, escrita, em detrimento de outra, oral e/ou visual.

A questão da utilização da documentação imagética é exemplo desta situação, pois na virada do século XIX para o XX foi desprestigiada frente aos historiadores acadêmicos quando elegeram o documento escrito como a única fonte que poderia sedimentar as suas análises e discursos alusivos ao real. Este debate que girava em torno da validade ou não das fontes utilizadas pelos historiadores acadêmicos está muito bem documentado[3].

[3] Exemplos de historiadores envolvidos nesse debate metodológico existem em grande número, citamos apenas os que julgamos ser os mais conhecidos, tais como (BLOCH, 2001); (BURKE, 2005); (GINZBURG, 1989); (LE GOFF e NORA, 1988); (VOVELLE, 1997).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O ambiente artístico cultural do Rio de Janeiro da década de 1950

O conjunto das obras de arte elaboradas por Napoleón Potyguara Lazzarotto* (Curitiba, 29 de março de 1924 — Curitiba, 8 de maio de 1998) compreende pinturas, gravuras, murais, painéis, ilustrações, esboços, xilogravuras, dentre outras formas de expressão artística. Por meio delas, procuramos perceber o modo como o artista, ao ilustrar grandes obras literárias, produziu, reconstituiu e disseminou a memória e a cultura nacionais tanto do espaço urbano, quanto dos tipos sociais e temáticas contidas em seu fazer artístico. O objeto dessa investigação privilegia a análise das ilustrações de Poty produzidas entre as décadas de 1945 até a de 1965, período em que o artista ganhou notoriedade fora dos limites da sua terra natal. Também procura desvelar como se deu a reiteração de uma identidade[4] nacional construída por ele e valorizada por diferentes literatos e editores.

A percepção da memória visual, em particular daquela representada através da produção pictórica, impõe a delimitação do universo a ser pesquisado e a sua temporalidade. Nesse sentido, deve-se esclarecer que Poty viveu a maior parte de seus 74 anos de vida, em trânsito, no eixo entre a capital paranaense Curitiba, a então capital federal Rio de Janeiro e a capital baiana Salvador, adicionando-se a esse trânsito, sua passagem por cidades europeias como Paris, França. Parte significativa de sua obra se ocupa de imagens caras às suas memórias de juventude e de maturidade artística, vivenciadas entre os anos 1940 a 1970, e expressas através de pinturas, gravuras, ilustrações de livros e obras monumentais, até meados da década de 1980.

Poty se manteve ativo artisticamente até meados dos anos noventa, suas ilustrações, gravuras e tipos sociais nos remetem tanto à Curitiba, quanto ao Brasil dos anos de 1945 a 1965, e apresentam um admirável olhar memorialista. Nesse sentido, interessa-nos desvelar como essa produção torna-se reveladora de uma

* Passaremos a adotar a alcunha "Poty" para denominar o Sr. Napoleon Potyguara Lazzarotto, tendo em vista que desde a mais tenra idade, foi carinhosamente apelidado por familiares, sendo esta denominação posteriormente adotada profissionalmente em seu fazer artístico. Esse apelido imprimiu uma marca biográfica ao seu traço, acompanhando-o até o final de sua vida.

[4] O conceito Identidade é atualmente muito discutido pelos estudiosos das Ciências Humanas e Sociais. Neste trabalho nos utilizamos da contribuição de Stuart Hall, que em seus escritos discute a importante mudança estrutural e paradigmática por que passa a sociedade contemporânea.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

memória social partilhada, e em nossa opinião, permitem estabelecer diferentes tipos de identificação com as imagens representadas por Poty, como sugerem os depoimentos de seus contemporâneos.[5] Parafraseando Louis Marin, "o legível e o visível tem fronteiras e lugares em comum"[6], essa afirmação guarda em si uma gama inesgotável de possibilidades de discussões e questionamentos à respeito da natureza peculiar da arte, enquanto uma das expressões da cultura humana, pois simboliza um dos embates que os estudiosos das Ciências Humanas vem travando ao longo dos anos a respeito da questão da subjetividade, objetividade e autenticidade das produções artísticas. No âmbito desse amplo espectro de possibilidades explicativas e interpretativas, a História através de modelos explicativos e de metodologias de abordagem, tem procurado desvendar os segredos da arte contribuindo nesse debate.

Neste sentido, no período compreendido entre os anos de 1945 a 1965, Poty produziu no Rio de Janeiro várias ilustrações literárias, e dentre os autores que tiveram obras ilustradas por Poty estão: Graciliano Ramos,Jorge Amado, Darcy Ribeiro, Machado de Assis, Lima Barreto, enfim, uma parcela significativa de importantes autores brasileiros que estavam sendo publicados pelas mais importantes editoras do período. Civilização Brasileira, Garnier, José Olympio, dentre outras.

O trabalho de Poty como ilustrador

Nesse sentido, a presente tese é fruto de nossas investigações e pesquisas realizadas no âmbito da produção artística de Poty. A obra desse artista, expressa em pinturas e gravuras, tinha como motivo a cidade e a região circunvizinha, bem como o cotidiano dos seus habitantes. Delimitamos temporalmente a nossa

[5] Um exemplo desse tipo de depoimento pode ser observado nos relatos dos formadores de opinião, (políticos, intelectuais, jornalistas e artistas) que se fizeram juntamente e ao longo da trajetória artística de Poty, tanto quando este residia em Curitiba no início de sua carreira, quanto fora de sua cidade natal. Dentre eles podemos elencar Dalton Jérson Trevisan, escritor (Curitiba, 14 de junho de 1925), Aramis Millarch, jornalista e crítico de música e cinema. (Curitiba, 12 de julho de 1943 – Curitiba, 13de julho de 1992), e Valêncio Xavier Niculitcheff, jornalista (São Paulo, 21 de março de 1933 – Curitiba, 5 de dezembro de 2008).
[6] MARIN, Louis. Ler um quadro: uma carta de Poussin em 1639. Práticas da leitura. São Paulo: Estação Liberdade, p. 117-140, 1996.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

investigação entre os anos de 1940 a 1990, uma vez que desde o início de sua vida artística, Poty utilizou o espaço urbano como temática principal de sua produção, como o surgimento da cidade, o processo de urbanização e de sociabilidade das pessoas que ali viviam.

Destacamos que o artista em 1942, patrocinado pelo governo paranaense, teve a oportunidade de estudar artes plásticas, particularmente desenho, na Academia Nacional de Belas Artes - ENBA, no Rio de Janeiro, então capital da República. Enquanto esperava os exames de admissão, freqüentava a Sociedade Brasileira de Belas Artes.

De acordo com Valêncio Xavier, jornalista e amigo, em reprodução do relato da passagem do artista por terras cariocas, Poty começava a tomar contato com o efervescente meio artístico do período, segundo ele,

> Eu morava numa pensão, na Senador Dantas. Tinha de ser pra valer: eu tinha de passar no exame de admissão da Enba, senão era pegar o caminho de volta. Eu andava impregnado de leituras como Um Gosto e Seis Vinténs, do Somerset Maugham, sobre a vida do Gaughin. Então passei a freqüentar lugares como o Café Gaúcho, na Rua São José, onde ficavam os artistas, como o Milton Dacosta, Quirino Campofiorito, Santa Rosa, Augusto Rodrigues sempre dirigindo algum movimento, inventando alguma coisa, o pessoal do Núcleo Bernardelli que ficava em frente, o Panceti recém-premiado no primeiro Salão de Arte Moderna. Antes só existia o salão acadêmico, os dois passaram a ser na mesma época do Museu Nacional de Belas Artes. (NICULITCHEFF, 1994, p. 60)

Do Rio de Janeiro viajou à França, onde tomou contato com importantes núcleos criadores da arte europeia, como também visitou museus e as cidades mais significativas para um artista brasileiro na Europa. Ainda segundo Valêncio Xavier,

> Em outubro de 1946, fui para a Europa, fiquei um ano e quatro meses. Fui da primeira turma que a Divisão Cultural da Embaixada da França mandou depois da guerra. Pra conseguir a bolsa a gente mandava o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> currículo dizendo o que pretendia estudar na França, eu disse gravura. Acrescentei cartas de recomendação do poeta e crítico de arte Sérgio Milliet e de Augusto Rodrigues. Já estavam em Paris, Antônio Bandeira que tinha ido por conta, Alfredo Cheschiatti, que ganhara o prêmio de viagem, no 1o Salão de Arte Moderna, e a Colete Pujol. (NICULITCHEFF, 1994, p. 81)

Nesse campo inesgotável de possibilidades de pesquisa histórica, temos interesse particular pelas produções artísticas, pois entendemos que os artistas plásticos conseguem expressar, através de uma linguagem singular, os sentimentos e as mazelas humanas. Para isso, utilizam-se de linhas, planos, texturas, volumes, cores e formas. A arte também lança mão de recursos metafóricos e de elementos compositivos que buscam manifestar diferentes visões de mundo, escolas estéticas e habilidades estilísticas distintas.

Essas indagações têm permanecido na pauta de discussão, não só dos historiadores[7], mas também dos estudiosos das ciências humanas. Face ao exposto, o nosso posicionamento frente a essa discussão, parte do pressuposto de que as artes, em especial as artes plásticas, também são detentoras de uma dada historicidade, e que o historiador ao se dedicar ao estudo sobre as suas manifestações, estabelece um diálogo não só com o artista que a produziu, mas também com a sociedade da qual o mesmo é oriundo. Assim, estudar as obras de arte e o meio no qual foram produzidas delineando o recorte historiográfico, certamente contribui para o desvendamento de contextos históricos, suas dinâmicas e especificidades. Essa ação amplia os horizontes da pesquisa histórica e serve para que o investigador coteje novas fontes.

Outra contribuição valiosa é a de Marcos Napolitano quando propõe que se efetue uma análise da fonte pictórica pautada pelo cotejamento dos seguintes aspectos: Intencionalidade: a mensagem ou a idéia-força por trás de uma obra, a perspectiva do criador em primeira instância; Comunicabilidade: a capacidade da linguagem constitutiva da obra em confirmar e difundir as idéias que a nortearam,

[7] Sobre a questão do debate em torno das fontes e métodos de análise histórica, cabe lembrar também que dentre os vários autores que se dedicaram a analisá-la, alguns contribuíram para a riqueza da discussão: (CARDOSO e VAINFAS, 1997); (GINZBURG, 1989); (HOBSBAWN e RANGER, 1984).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

dentro de uma determinada receptividade social (ou não); Intertextualidade: a conexão entre as obras/artistas entre si: suas linguagens, estilemas, motivos, técnicas, etc; Contextualidade: a relação da obra/artista com o contexto social, em toda sua complexidade: tanto o contexto mais amplo, como o contexto específico vivenciado pelo artista, cuja obra se insere; Materialidade: a obra em si, seus elementos técnicos, seus materiais artísticos básicos, sua estrutura significante e seus parâmetros de afirmação estética; Receptividade: as diversas formas de recepção de uma obra e de um artista, por meio de públicos concretos, situados no tempo e no espaço (NAPOLITANO, 1999, p. 108)

Em outras palavras, NAPOLITANO delineia toda uma série de diferentes componentes que estão inseridos em uma obra de arte, e que à primeira vista não são perceptíveis, a apresentação dessa gama de aspectos interpretativos nos dá uma base teórica que nos auxilia a detectar as tramas por onde foram compostas a obra e as peculiaridades específicas contidas em cada produção.

Para Roger Chartier (CHARTIER, 1990) as mais diversas percepções do social não são de forma alguma discursos neutros ou destituídos de sentido político, valores éticos ou referenciais culturais. Assim, também as imagens surgem repletas de mensagens e representações acerca da cultura e do seu tempo histórico. De acordo com o autor, as representações do mundo social são fruto dos conflitos e das batalhas ideológicas ocorridas entre os diferentes grupos que constituem as sociedades, nesse sentido, a realidade social é uma construção vitoriosa em detrimento de outra visão, ou entendimento, de outras possibilidades de explicação do real.

> As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (...) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para aos próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. (...) Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social (...) muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de afrontamento tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais. (CHARTIER, 1990, p. 17).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Perceber a realidade na qual se está inserido não é uma atitude ingênua ou descomprometida, tendo em vista a questão da produção de discursos que justifiquem determinada situação em detrimento de outras. Para o autor essa manifestação é passível de percepção através dos conteúdos dos discursos que os indivíduos proferem e que servem para justificar determinadas práticas.

CHARTIER afirma que haveria uma falsa divisão na compreensão do que seria o campo da história envolvendo determinado grupo ou meio, para ele a dicotomia *"objetividade das estruturas"* versus *"subjetividade das representações"* também é uma forma de se mascarar os discursos e distanciá-los do real. Para o pesquisador conseguir romper com essa barreira impeditiva da compreensão do real, faz-se necessário que entenda como os discursos são forjados no interior de cada grupo ou meio em que estão inseridos os agentes sociais. Esse procedimento é por ele denominado *"esquemas geradores das classificações e das percepções".*

Nesse sentido, a busca pela compreensão da realidade também passa pela *"noção de representação coletiva"* o que pressupõe articular diferentes componentes explicativos, de forma a elaborar um quadro referencial suficientemente claro para perceber as nuanças apresentadas nos discursos que justificam as diferentes formas de representação. Para ele, os discursos elaborados pelos diversos agentes sociais, conscientemente ou não, justificam a sociedade em que vivem.

Pautando-se em Cassirer e Panofsky, o autor apropria-se do termo "função simbólica" no sentido de confrontar os diferentes aspectos que permitem compreender o real. Assim, por exemplo, os elementos explicativos contidos nos símbolos linguísticos, nas alegorias mitológicas ou na religião, servem como mediadores na busca por esse entendimento. Segundo CHARTIER, as categorias e processos que auxiliam a compreender as representações são denominadas de *"formas simbólicas".*

> Propomos que se tome o conceito de representação num sentido mais particular e historicamente determinado. A sua pertinência operatória

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> para tratar os objetos aqui analisados resulta de duas ordens de razões. Em primeiro lugar, é claro que a noção não é estranha às sociedades de Antigo Regime, pelo contrário, ocupa aí um lugar central. (...) As definições antigas do termo (...) manifestam a tensão entre duas famílias de sentidos: por um lado, a representação como dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção racial entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro, a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou de alguém. (CHARTIER, 1990, p. 20).

Para o autor, é necessário se resgatar a historicidade do termo representação, tendo em vista que ele é historicamente determinado, não sendo uma mera criação surgida do nada. Nas sociedades do Antigo Regime francês, a apresentação das ações da realeza e da nobreza se pautavam fortemente na compreensão da representação das ações por elas empreendidas. Existiriam então duas famílias de sentidos, uma como uma *"distinção racial entre aquilo que representa e o que é representado"* e outra como *"representação de uma presença, como apresentação pública de algo ou de alguém"*.

> A relação de representação – entendida, deste modo, como relacionamento de uma imagem presente e de um objeto ausente, valendo aquela por este, por lhe estar conforme – modela toda a teoria do signo que comanda o pensamento clássico e encontra a sua elaboração mais complexa com os lógicos de Port-Royal. Por um lado, são as suas modalidades variáveis que permitem distinguir diferentes categorias de signos (...) e que nos permitem caracterizar o símbolo (...) na sua diferença relativamente a outros signos. Por outro lado, ao identificar as duas condições necessárias para que uma relação desse tipo seja inteligível (...) o conhecimento do signo enquanto signo (...) e a existência de convenções partilhadas que regulam a relação do signo com a coisa -, a Logique de Port-Royal coloca os termos de uma questão histórica fundamental: a da variabilidade e da pluralidade de compreensões (...) das representações do mundo social e natural propostas nas imagens e nos textos antigos." (CHARTIER, 1990, p. 21).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imagem presente, objeto ausente, reside aí a compreensão dos signos sociais, das convenções sociais que os regulam, bem como a diversidade de possibilidades de compreensão do mundo, seja esse mundo social ou natural. Um exemplo disso é a profusão de imagens e textos que buscam "representar" as sociedades antigas.

> (...) note-se que a distinção fundamental entre representação e representado, entre signo e significado, é pervertida pelas formas de teatralização da vida social de Antigo Regime. Todas elas tem em vista fazer com que a identidade do ser não seja outra coisa senão a aparência da representação (...) Ao tratar da imaginação, Pascal põe a nu esse funcionamento da <mostra> que leva a crer que a aparência vale pelo real (...) Mas lidando apenas com ciências imaginárias, é-lhes necessário lançar mão desses vãos instrumentos que impressionam a imaginação daqueles com que tem de tratar; e é deste modo, que se dão ao respeito. A relação de representação é assim confundida pela ação da imaginação (...) Assim deturpada, a representação transforma-se em máquina de fabrico de respeito e de submissão, num instrumento que produz constrangimento interiorizado, que é necessário onde quer que falte o possível recurso a uma violência imediata" (CHARTIER, 1990, p. 21).

Na representação da sociedade do Antigo Regime, é mais eficiente o aspecto exterior de determinado sujeito ou a situação do que a sua essência constitutiva, ocorre uma teatralização da vida social, segundo ele *"a aparência vale pelo real"*.

O exemplo da compreensão da teatralização ocorrida no Antigo Regime é interessante, pois permite utilizar essa percepção em outros momentos, o que nos dá uma base satisfatória para explicar distintos tipos de sociedade, suas estratégias de dominação, as diferentes posições sociais e seus diversos atores, o que no fundo nos permite apreender um pouco mais à respeito das variadas identidades dos sujeitos envolvidos nesse processo.

O retorno às antigas significações, segundo este autor, possibilita uma melhor forma de se pensar o atual conceito de representação. Para se compreender

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

esse processo o autor indica três modalidades nesta relação com o mundo social: *"o trabalho de classificação e delimitação"*; as práticas para se reconhecer uma identidade social e *"as formas institucionalizadas"*. Nesse sentido, as diferentes variáveis são desnudadas, o que torna possível dimensionar a complexidade desse movimento de percepção do mundo social.

Nessa direção, torna-se salutar retomarmos outro conceito igualmente importante para o desenvolvimento desse estudo, o da memória cujo componente é fundamental para a apreensão do mundo em que estamos inseridos. Le Goff já afirmara quão imperativa é a necessidade de se reordenar as informações, lembranças, sentimentos e vivências por nós experimentadas ao longo de nossa existência. O próprio ato de rememorar, segundo o historiador, já constitui um processo de reordenamento de nossas vidas. *"Os* fenômenos da memória, tanto nos seus aspectos biológicos como nos psicológicos, mais não são do que os resultados de sistemas dinâmicos de organização *e* apenas existem "na medida em que a organização os mantém ou os reconstitui" (LE GOFF, 1992, p. 424).

Dessa forma, quando nos referimos à memória englobamos vários aspectos de disciplinas distintas que estudam o homem, tais disciplinas podem ser as de cunho físico-biológico, como a biologia, a psicologia, enfim, até chegarmos às Ciências Humanas, como a antropologia, a sociologia e a história. Cada uma dessas disciplinas estuda um aspecto peculiar da memória, o que não impede um diálogo entre essas diferentes áreas. Segundo este autor, quando do estudo dos *"*fenômenos da memória*"* detecta-se um esforço de reordenamento qualitativo por parte dos sujeitos estudados, é o caso da memória seletiva, que trás à tona apenas as recordações mais felizes vividas pelas pessoas, enquanto, os momentos desagradáveis não são valorizados.

A memória pode ser vista até mesmo como um *"*comportamento narrativo*"*, pois, é o ato de narrar ao outro um evento ou situação sem que o ouvinte estivesse participando diretamente daquele acontecimento, dessa forma o ato de narrar determinada situação cumpre um papel social importante pois, serve para justificar determinado posicionamento ou prática desenvolvida por determinada sociedade.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> As ligações entre as diferentes formas de memória podem, aliás, apresentar caracteres não-metafóricos, mas reais. Goody, por exemplo, observa: "Em todas as sociedades, os indivíduos detêm uma grande quantidade de informações no seu patrimônio genético, na sua memória a longo prazo e, temporariamente, na memória ativa" (LE GOFF, 1992, p. 425).

Considerando a existência de vários tipos de memória, interessa-nos particularmente o da memória coletiva, cujo conteúdo é mantido e veiculado por grupos de indivíduos reunidos em clãs ou organizações mais complexas. Esses indivíduos constituem e preservam uma memória social através de práticas sociais como rituais ou códigos de conduta que permitem perpetuar determinadas relações sociais. Destaque-se que nesse tipo de memória, a social, costuma prevalecer um registro de memória do estrato dominante da sociedade em que se insere. Todavia, cabe ao pesquisador perscrutar nos meandros da memória social, nas suas ausências e silêncios, as sonoridades das vozes de outros segmentos sociais .

Justifica-se assim, através da análise da memória, a possibilidade de se estudar o homem e suas ações no tempo e no espaço. Destaque-se o fato de que o exercício da memória não é privilégio somente das sociedades letradas, mas também muito difundido em sociedades em que a transmissão das práticas culturais se dá de forma oral, com uma particularidade e eficiências próprias da dinâmica social na qual estão sendo veiculadas. A memória oral e a memória escrita não se excluem pois são distintas, únicas e detentoras de características de disseminação particulares. 'O estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento." (LE GOFF, 1992, p. 426).

Para o pesquisador, a memória se apresenta sob dois aspectos, "os *monumentos,* herança do passado, e os *documentos,* escolha do historiador". Percebe-se aí uma outra concepção sobre o que seriam os materiais com os quais o historiador trabalha. Essa nova concepção perpassa todo o debate historiográfico

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que revolucionou a pesquisa, quando abriu a possibilidade de trabalhar com novos objetos, novas abordagens e novas problemáticas.

Reportando-se a Fustel de Coulanges, Le Goff resgata o debate que situou a noção de documento, e retira dali novos elementos que nos auxiliam a perceber o quão dinâmico é esse processo de definição conceitual. Pauta-se na fonte da historiografia clássica através de um de seus maiores representantes e apresenta uma nova definição do termo.

Todavia, se a concepção de documento não se modificava, o seu conteúdo enriquecia-se e ampliava-se. Em princípio, o documento era sobretudo um texto. No entanto, o próprio Fustel de Coulanges sentia o limite desta definição. Numa lição pronunciada em 1862 na Universidade de Estrasburgo, declarara: "Onde faltam os documentos escritos, deve a história demandar às línguas mortas os seus segredos... Deve escrutar as fábulas, os mitos, os sonhos da imaginação... onde o homem passou, onde deixou qualquer marca da sua vida e da sua inteligência, aí está a história (LE GOFF, 1992, p. 539).

Importante é a afirmação de que o historiador não só constrói e percorre os seus caminhos durante a pesquisa como também organiza os documentos necessários para pavimentar esse percurso. Com essa nova percepção sobre a materialidade do documento, ampliam-se as possibilidades explicativas, ultrapassando os limites impostos pela antiga história política que privilegiava somente a camada dominante da sociedade. Os anônimos ganham voz e vez, e os pesquisadores se deparam com um vasto potencial de investigação juntamente com a ampliação do universo de pesquisa. Surge a história descontínua em detrimento da história linear, acrítica. A esse movimento Le Goff denomina *"revolução documental"*.

Certamente, os modelos macro-explicativos da história são importantes para que o pesquisador tenha algumas balizas referenciais necessárias para poder melhor apreender o seu objeto de estudo. Mas só isso não basta, para ele, é necessário trabalhar a problemática da pesquisa levando em consideração os diferentes elementos que a constituem, suas distintas características, seus diferentes sujeitos. No caso específico da presente pesquisa, ela se ocupa do estudo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

da produção pictórica de Poty que produziu um número significativo de obras, desde as ilustrações de livros e revistas até os grandes murais e painéis.

Considerações finais

As análises das ilustrações elaboradas por Poty e inseridas em importantes obras literárias brasileiras são o móvel deste artigo. Temos consciência das limitações impostas por um trabalho de tal envergadura, e procuramos aprender com as lições ministradas pelos autores que trabalhamos para produzir este texto.

Nossa pretensão se baseia firmemente na crença da importância do reconhecimento da imagem pictórica como documento para o exercício da pesquisa histórica. Através da obra de Poty, intentamos apresentar algumas reflexões sobre o ofício do historiador, e a elaboração de uma metodologia de análise que ajude a dar conta de apresentar e discutir a produção pictórica de um artista plástico. Por meio de sua produção buscamos contribuir para o exercício e se fazer história.

Identificamos em sua produção a interlocução com variadas tendências artísticas, o que nos induziu a perseguir o conteúdo subjetivo de suas obras além da aparente objetividade que o olhar desavisado poderia perceber. O contexto social, histórico-cultural em que produziu seus trabalhos, seus laços de sociabilidade, sua inserção no campo artístico carioca do período, demonstra a possibilidade de compreender uma dada historicidade que as suas ilustrações adquiriram. Ocorre que nossa intenção foi trazer à tona, através de sua obra, a riqueza de uma interpretação plástica contida nos enredos literários e que contemplam a natureza, a sociedade, as comunidades, os homens e mulheres inseridos nos enredos literários, e que bem apresentam a sociedade brasileira em que estavam circunscritos, bem como o potencial histórico-metodológico da sua arte enquanto manifestação da expressão humana.

Referências bibliográficas

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

BLOCH, M. Apologia da História, ou, O ofício de historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BURKE, P. Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: A&M Gràfic, 2005.

CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. Domínios da História: ensaios de teoria e de metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CHARTIER, R. A história cultural - entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

GINZBURG, C. Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HOBSBAWN, E.; RANGER, T. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

LE GOFF, J. História e memória. Campinas: Unicamp, 1992.

LE GOFF, J.; NORA, P. História: novas abordagens. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

MARIN, L. Ler um quadro - uma carta de Poussin em 1639. In: CHARTIER, R. Práticas da leitura. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 117-140.

NAPOLITANO, M. História e arte, história das artes, ou simplesmente história? História: fronteiras. Anais do XX Simpósio da Associação Nacional de História. São Paulo: Humanitas – FFLCH-USP/ANPUH. 1999. p. 901-909.

NICULITCHEFF, V. X. Poty: trilhos, trilhas e traços. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1994.

VOVELLE, M. Imagens e imaginário na História: fantasmas e certezas das mentalidades desde a Idade Média até o século XX. São Paulo: Ática, 1997.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Uma análise crítica sobre a obra Uma e três cadeiras a partir da teoria do Cavalinho de pau de Gombrich

Liliane AMARAL (Universidade do Centro-Oeste UNICENTRO)
Clediane LOURENÇO (Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC)

Resumo: O objetivo desse trabalho é fazer uma leitura e crítica da imagem. A presente análise busca refletir sobre a teoria de Gombrich "Meditações sobre um cavalinho de pau" (1999), onde circundam diversos conceitos artísticos como a representação, a imaginação e a imagem conceitual. Sua teoria consiste em um pedaço de madeira na qual a criança projeta seus anseios na imagem de um cavalo. Propõe-se aqui uma leitura de imagem com base na teoria de Gombrich, utilizando a obra do artista norte-americano Joseph Kosuth "One and three chairs" (1965), onde ele expõe três formas de cadeiras, sendo elas: a imagem, o objeto e a definição, contemplando assim três tipos de representatividade. Tanto Gombrich como Kosuth dialogam a participação do público, sua imaginação e leitura perante a imagem.

Palavras-chaves: Representação, arte conceitual, teoria.

Teoria Gombrich

As reflexões de Gombrich acerca da sua teoria sobre seu cavalinho de pau, nos fazem levantar alguns questionamentos sobre o receptor e a obra, na qual o seu receptor com sua carga de significados, imagens e cultura consegue ter uma leitura sobre determinado objeto. Acontece um jogo subjetivo entre o artista e espectador que invoca através de imagens e símbolos do universo da obra que só podem ser percebidos com o exercício da imaginação.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Gombrich define (1999, p. 1), a "imagem como 'a imitação da forma exterior de um objeto', e certamente a 'forma exterior' de um cavalo não é imitada aqui", pois o cavalinho aqui apresentado não é nada mais e nada menos que um pedaço de madeira que poderia muito bem estar em um canto no quarto de uma criança; Gombrich (1999, p. 1) nos afirma que "não é metafórico, nem puramente imaginário".

> Felizmente, o Dictionary registra uma outra palavra que talvez se revele mais apropriada: representação. Representação, lemos ali, pode ser usada no sentido de 'invocar mediante descrição ou retrato ou imaginação, figurar, simular na mente ou pelos sentidos, servir de ou ser tido por aparência de, estar para, ser espécime de, ocupar o lugar de, ser substituto de'. (GOMBRICH, 1999, p. 1).

Trata-se de um substituto para um cavalo, não é o animal cavalo em si, mas ainda se pode cavalgar e ser um cavalo desde que reconheça como tal. Gombrich (1999) conceitua como "concepção tradicional da representação", onde o artista tenta retratar fielmente o que ele vê, em contrapartida o cavalinho aqui representado não é nada semelhante a um cavalo de verdade, são elementos que nos levam a determinada leitura e entendimento.

O autor ainda (Gombrich, 1999 p. 2) utiliza Reynolds que distingue o "pintor de história" e o "pintor que deseja 'elevar o seu estilo'", sendo o primeiro o pintor de retratos que "pinta o homem genérico... pinta um homem particular", e o segundo "generaliza as formas. Tal pintura já não representará um homem dado, mas sim a classe ou o conceito 'homem'". Afirmando que toda a imagem se refere a algo exterior a ela, quando a criança chama de cavalo um pedaço de pau ela utiliza-o como "substituto", "a vara não é um signo que significa o conceito cavalo, nem é o retrato de um cavalo individual... a vara torna-se cavalo por si mesma" e para ele "a questão da referência independe totalmente do grau de diferenciação" (Gombrich, 1999, p. 2), ou seja, alguns detalhes, pequenos símbolos, podem ser compreendidos de tal maneira a identificar como tal e se tornar um substituto.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O autor no decorrer do texto nos traz um novo conceito "função que a forma", para o pedaço de madeira ser um cavalo ele teria que ser passível de montar, nesse caso seria possível reconhecer como cavalo, "a 'representação' não depende de semelhanças formais, a não ser as exigências mínimas da função". Foi preciso "duas condições para transformar uma vara em nosso cavalinho de pau: a primeira, a de que sua forma tornasse possível cavalga-lo; a segunda – e talvez decisiva – é que cavalgar fosse importante" (Gombrich, 1999, p. 7).

Prosseguindo, Ernst Gombrich (1999, p.9) discute que "toda a imagem será de algum modo sintomática de seu criador, mas pensá-la como uma fotografia de uma realidade preexistente é compreender mal todo o processo da feitura de imagens", ou seja, nunca será uma representação fiel, sempre ao passar a ideia para o papel ocorrerá modificações, ao criar um quadro apenas olhando para uma paisagem jamais será a paisagem, podemos citar a iluminação como um fator, o tempo que levaria para pintar, mesmo a fotografia em si que tem como objetivo captar um momento, não consegue captar todo o momento em si fielmente.

O autor fala sobre a feitura da imagem a qual o artista tem o poder de transformar "uma pincelada em falso e a rígida máscara da face pode assumir uma má catadura" (Gombrich, 1999, p. 9), logo uma nova leitura sobre determinada imagem, também comenta sobre uma atitude errônea em pensar que há um grande distanciamento da arte "naturalista" e da "arte primitiva", sendo à arte é 'feitura de imagens' e "toda feitura de imagens se radica na criação de substitutos. Mesmo o artista de tendência 'ilusionista deve ter seu ponto de partida no feito-pelo homem" o artista não cria um novo universo, mas possibilita a reflexão sobre este.

Olhando para a tradição "o olho inocente" do artista mencionado por Gombrich "que deveria ver o mundo sempre novo não o veria de modo nenhum" (1999, p. 9) se não fosse pelo "vocabulário convencional das formas básicas permanece indispensável para o artista como ponto de partida", ou seja, é preciso olhar para a história da arte, para história da civilização para entender e fazer arte. Para ele a arte conceitual só difere numa "mudança de função". Por exemplo "uma imagem não existe por si mesma, que é possível que se refira a algo exterior a ela e seja, portanto, muito mais o registro de uma experiência visual do que criação de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

um substituto" (1999, p. 9), podemos citar como exemplo a obra de René Magritte "Ceci n'est pas une pipe" (1928–1929) está muito além da imagem ou título da obra, está na ironia de como a representação de uma imagem é compreendida como o objeto em si ou como escolhemos as palavras para definir algo, é uma verdadeira experiência visual, Magritte nunca teve intenção de substituir o cachimbo com a imagem de um, nos trouxe justamente para a reflexão de que a imagem de um cachimbo, não é portanto um cachimbo, mas a imagem dele. A arte conceitual não se prende mais a representação visível das formas "sabemos que é entendido como uma sombra, um mero registro do que o artista viu ou podia ver, e estamos prontos a entrar no jogo e completar com nossa imaginação" (Gombrich, 1999, p. 10) essa brincadeira entre público e a obra, na qual a arte conceitual vai além da imagem, sua preocupação com o conceito, sendo a ideia maior do que a imagem, o significado é mais importante que a obra, o que ficará no observador é mais relevante do que o artista que à fez "compreendemos que a realidade que ela evoca é tridimensional, que o homem pode mover-se (...) na qual o plano pictórico se torna uma janela através da qual olhamos o mundo imaginário que o artista cria ali para nós". (Gombrich, 1999, p. 10).

> "(...) a imagem conceitual desempenha um papel diverso. Isso é porque a primeira consequência da ideia "janela" é que não se pode conceber nenhuma parte do painel que não seja 'significante', que não represente alguma coisa. Assim, o vazio chega facilmente a significar luz, ar e atmosfera, e interpreta-se a forma vaga como se estivesse envolvida pelo ar". (GOMBRICH, 1999, p. 10).

Cita como exemplo os impressionistas e argumenta que "esses artistas só conseguiram atingir seu objetivo se transferissem para o espectador parte da carga da criação", cabe aqui ao espectador encontrar as formas e tentar entender o que a obra significa, ao nosso cérebro reconhecer os traços borrados como elementos que tem sua significação, que são formas da natureza.

Gombrich (1999, p. 11) conclui em sua teoria que "ele não poderia fazer que o cavalinho de pau significasse para nós aquilo que significou para seu primeiro

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

criador", são as ressignificações que tornam o cavalinho de pau tão interessante para cada indivíduo e o mesmo é possível na obra de arte, essa mutação de sentindo e o fato das produções de artes jamais serem idênticas, jamais seria possível fazer o que Leonardo Da Vinci fez com a Mona Lisa, como jamais seria possível recriar o "A Fonte" de Duchamp, cada obra tem seu tempo, cada obra desperta um significado em cada indivíduo e isso a história sempre poderá nos argumentar.

Kosuth "Uma e três cadeiras"

A definição de cadeira do grego "kátedra" e do latim "cathedra" pelo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1986) significa "peça de mobiliário que consiste num assento com costas, e, às vezes com braços, dobrável ou não, para uma pessoa". Existe inúmeros tipos de cadeiras, tamanhos ou cores, a palavra cadeira pode ser também um símbolo de poder e significar lugar ocupado por membros da corporação política, científica ou literária, etc.

O artista norte-americano Joseph Kosuth, um dos maiores representantes da arte conceitual. Estudou no Instituto de Arte de Cleveland e depois na Escola de Artes Visuais e em 1967, fundou o Museum of Normal Art, onde realizou sua primeira exposição individual. Sua área de interesse gira em torno da arte e linguagem.

Joseph Kosuth nos proporciona uma imersão crítica sobre a imagem, conceito e significado em sua obra "One and three chairs" (1965) se encontra no Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA). Obra essa que faz parte de uma série de obras com a mesma sequência e temática verbo-visual: imagem, objeto e definição. Kosuth (1969) fala sobre a sua série de "trabalhos que diziam respeito à relação entre palavras e objetos (conceitos e aquilo a que eles se referiam)".

Essa nova proposta de arte, assim como Silva e Trindade (2010) argumentam tem um certo conceitualismo na arte conceitual que procede a arte contemporânea "que rejeita a ideia do objeto de arte autônomo e defende uma

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

estratégia e uma forma de pensar a arte e sua relação com a sociedade" a preocupação em relação ao conceito mais do que com o objeto surge na década de 60, para ele assim como o ready-made de Duchamp não importa o objeto em si, mas sim o conceito por trás da obra, o impacto que irá causar no público.

> A "mudança – de "aparência" para "concepção" – foi o começo da arte "moderna" e o começo da arte "Conceitual". Toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza), porque a arte só existe conceitualmente". (KOSUTH,1969, p. 217).

Sua produção "One and three chairs" (1965) é constituída de uma fotografia expandida da cadeira, com um fundo branco nas cores preto e branco, aparentemente é a mesma cadeira e mesmo lugar onde está exposto. Ao seu lado a cadeira o objeto físico em um tom marrom de madeira e a seguir uma impressão da definição de cadeira do dicionário.

Figura 1 - Uma e três cadeiras, de Joseph Kosuth, exposta em Nova Iorque. Fonte: Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA), 1965.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O que intriga mais nessa obra fora a ideia de objeto e conceito, é o seu nome "Uma e três cadeiras", visualmente matematicamente falando isso não é possível, pois se tem apenas três formas expostas, porém o Kosuth vai para o lado pessoal do espectador nessa obra, o fazendo assim refletir sobre a sua ideia de cadeira, proporcionando a interação entre o público e a obra.

Uma meditação sobre cadeiras

Gombrich ressalta "a imagem 'evocativa', a exemplo de sua congênere 'conceitual', deve ser estudada contra um pano de fundo psicológico mais amplo", não apenas nos sentidos como visual e tato, mas no sentido que ela invoca memórias e sensações além da imagem, além da obra que está ali, esse é o papel da arte conceitual, não apenas retratar o pronto e acabado, mas ir além, quebrar essa fronteira entre artista e espectador. Gombrich (1999, p. 11) afirma "cada forma conjura milhares de lembranças e pós-imagens", a imagem nunca está acabada por si só. A imagem é uma forma de linguagem ela comunica algo, é passível de significado e aberta a interpretações e possivelmente multável. Assim como uma cadeira não é uma simples cadeira, é um objeto, uma imagem, uma definição, um conceito, imaginação, memória, interpretativa e comunicativa. É difícil dar caráter de valor, porque afinal são todas cadeiras, são equivalentemente a cadeiras.

Conforme Andrade e Carlos (2012) no artigo "Leituras de novas linguagens no ensino: interdiscursos e o verbo-visual na arte conceitual":

> A leitura passa a ser um conjunto complexo de compreensão de expressões formais e simbólicas, manifestas por meio das mais variadas linguagens. Esse processo envolve a participação do leitor em todas as suas capacidades emocionais, sensoriais e intelectuais. (ANDRADE E CARLOS, 2012, p. 148).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Nossa mente opera melhor em diferenciações do que generalizações, logo se eu olhar para um pedaço de madeira e não imaginar um cavalo, ou desejar que seja um, será apenas um pedaço de madeira qualquer, o mesmo se encaixa para as cadeiras de Kosuth são todas cadeiras. Temos que nos permitir perante a uma obra de arte brincar e imaginar, Kosuth nos prova que a obra de arte acaba no público, que a interação é necessária entre público e obra.

Gombrich nos traz ainda mais uma reflexão sobre a ideia de que arte seria mais 'criação' que 'imitação'". Ele define também imagem como a imitação exterior de um objeto. No caso a cadeira seria uma imitação? Ou está mais para uma representação? A única certeza que temos é que é arte, mas se encaixaria também no conceito de imitação, pois a imagem exposta imita a cadeira exposta, serviria também o objeto cadeira como substituto da nossa imaginação ou da própria definição de cadeira do dicionário, mas a verdade é que não deixa de ser uma criação única, assim como Kosuth fala sobre Duchamp de ter criado uma nova forma de olhar para a arte, uma nova ideia de arte, podemos dizer o mesmo de Kosuth, ele mudou a ideia de arte, implantou a relação de público e obra, leitura de imagem, arte e conceito, significação e linguagem, algo que jamais poderá se repetido.

A imagem conceitual transmite um leque de significados e leituras, é dependente do público, onde o observador passa ser co-autor. Que apesar da cadeira de Kosuth ser uma cadeira em suas três formas, ela ainda é uma obra aberta a ressignificação, sendo a quarta cadeira a nossa imaginação, memória, ícone, conhecimento sobre tal.

Referências

GOMBRICH, Ernst Hans. Meditações sobre um cavalinho de pau. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário da língua portuguesa. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecilia. Escritos de artistas anos 60/70. KOSUTH, Joseph: A arte depois da filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp. 210-234.

ANDRADE, Carlos Augusto Baptista; CARDOSO, Diogo Souza. Leitura de novas linguagens no ensino: interdiscursos e o verbo-visual na arte conceitual. Linha D'Água, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 147-167, dec. 2012. ISSN 2236-4242. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/47719/51454>. Acesso em: 31 mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Caetano Luiz de Miranda, um pintor rococó na Comarca do Serro Frio

Delson Aguinaldo de ARAUJO Junior
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa[1]

Resumo: Pouco se conhece sobre a autoria das pinturas em estilo Rococó da Comarca do Serro Frio. Em bibliografia especifica dessa região, os nomes que se destacam nas pinturas parietais e de tetos são os do português guarda-mor José Soares de Araújo, ainda em estilo Barroco e os pintores mineiros Caetano Luiz de Miranda, Silvestre de Almeida Lopes e Manoel António da Fonseca, em estilo Rococó. Entre estes, o único artista que teve sua trajetória de vida e obra pesquisada, até o momento, foi Soares de Araújo. Dessa forma, as pinturas do circuito dos diamantes, em sua grande maioria, não têm autoria confirmada, nem pesquisas verticalizadas. Nos poucos estudos realizados se percebe que a região fundou escola própria, totalmente autônoma do restante da capitania. Para melhor compreensão desse fato, serão analisadas as obras pictóricas que têm familiaridade com a "paleta" de Caetano Luiz de Miranda, que provavelmente trabalhou com significativa equipe, e que de acordo com seu testamento e inventário, realizou muitos trabalhos.

Palavras-Chave: Pintura, Serro, Miranda

Comarca do Serro Frio: Contextualização

Os paulistas, os primeiros exploradores a chegar à região mineradora, ainda em fins de século XVII, vieram através das "Bandeiras" (método militarizado de caça e escravização dos povos indígenas ou expedições em busca dos metais preciosos). No início do século seguinte, eles encontraram um ouro fosco e escuro misturado ao cascalho no córrego do Tripuí, *"cercado pela sequência de picos*

[1] Mestrando em Arte, Patrimônio e Teoria do Restauro, Agradecimento a Associação dos Professores Públicos de Minas Gerais (APPMG). Orientador: Doutor Vitor Serrão departamento de Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

altíssimos que formam o maciço do Espinhaço" [2]. Dessa forma, o "ouro preto" do Tripuí seria a origem da grande migração populacional para a Capitania de Minas Gerais, a partir do século XVII. Os exploradores foram minerando os rios da região central, se estendendo do ribeirão do Carmo à região do Sabará nas margens do Rio das Velhas[3]. Foram seguindo o leito dos rios de Vila Rica ao Arraial do Tijuco "entre a bacia dos rios Doce e São Francisco[4]". Nos córregos e rios, o ouro fino estava esparramado. Os garimpeiros encontravam ouro miúdo, pedrinhas brilhantes, grãos ou pó, de múltiplas qualidades e quantidades, do "ouro podre ao ouro preto"[5]. Fortunas foram criadas, e inúmeros arraiais e vilas coloniais se espalharam nas *Terra das Gerae*s.

De maior relevância, em quantidade e qualidade, era o ouro encontrado no Rio das velhas, no "distrito do Ouro". Em 1711, frutos da mineração, três arraiais foram criados, Antônio Dias, Padre Farias, e Tripuí, que reunidos deram origem a Vila Rica. Em 1745, próximo a essa vila, o Arraial de Nossa Senhora do Carmo se transformou na primeira cidade da capitania, cabeça de bispado, para receber D. Frei Manuel da Cruz, o seu primeiro bispo.

Com a prosperidade proveniente de exploração do ouro, foram surgindo nas principais localidades mineradoras, as matrizes e capelas de associações religiosas leigas representadas nas ordens terceiras, irmandades e arquiconfrarias. Essas instituições ganharam grande representatividade, pois por decreto real as ordens religiosas seculares estavam proibidas de se instalarem na região das minas. Alegavam as autoridades que elas eram as responsáveis pelos desvios e contrabando de ouro e por incentivar revoltas contra os desmandos da Coroa. Todavia, a vida religiosa mineira ficou por conta dessas associações leigas, que tomaram para si os cuidados e administração dos templos religiosos. Contratavam os vigários e juntos administravam todos os trabalhos necessários para os ofícios divinos.

A vida social, econômica e religiosa estava em pleno andamento, continuavam a chegar grandes levas de migrantes e imigrantes para o território. O

[2] SCHWARCZ, STARLING, 2015. P. 111
[3] Idem
[4] SCHWARCZ, STARLING, 2015. P. 113.
[5] Idem

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

caminho utilizado era feito de São Paulo ou conhecido também por *Caminho Velho*, porta de entrada a partir de Piratininga (atual região de São Paulo) ou São Sebastião do Rio de Janeiro (atual capital carioca). No passar dos anos, com a quantidade de pessoas sempre aumentando e a ganância desenfreada pelo ouro persistindo, tal situação acabou por provocar muitos conflitos, e o mais significativo foi a Guerra dos Emboabas (1708 – 1709)[6]. Nesse conflito, paulistas e emboabas disputavam o direito sobre as novas lavras de ouro, descobertas na região. Durante o levante ocorreram muitas mortes e, no fim, os paulistas acabaram expulsos. Após essa guerra civil, a Coroa decidiu dividir a capitania transformando a Vila de São Paulo em cidade no ano 1711, e em 1720, Minas Gerais transformou-se em capitania independente, o que possibilitava maior controlar, pela metrópole, de futuros levantes rebeldes[7].

Pois, a partir de 1721 e 1722, a mineração passou a utilizar mão de obra africana, e já eram estimados, nesse período, cerca de 45 mil "cabeças". Em 1745, esse número dobrou, passando para 95 mil[8]. A escravidão crescia largamente, chegando em 1786 à marca de 174 mil. Muitos vieram direto da África para a Capitania, e tantos outros foram deslocados das produções de açúcar do nordeste, contribuindo ainda mais para o declínio dessa cultura na Colônia brasileira[9].

Além do ouro, a riqueza dos diamantes abrilhantou a Capitânia de Minas Gerais e a região norte tornou-se a "pérola" da Coroa. A abundancia estava estampada na sociedade que se formara, beneficiada pela riqueza proporcionada pela extração e comercialização de diamantes. Nesse período, em pleno século XVIII, prevalecia no Brasil, a linguagem artística do Barroco. Esse estilo artístico não só influenciou na arte ornamental, mas na cultura e modo de viver, da sociedade[10].

A pintura no Circuito dos Diamantes em Minas Gerais: o Guarda-mor José Soares de Araújo

[6] SCHWARCZ, STARLING, 2015. P. 116.
[7] FAUSTO, 2001. P. 100.
[8] SCHWARCZ, STARLING, 2015. P. 124.
[9] Idem, 2015. P. 124.
[10] ARAUJO 2015, V. 7. P. 521 - 531.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O guarda-mor José Soares de Araujo, fez o douramento do retábulo e pintura da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis e pintou o teto da capela-mor. Na cidade de Couto de Magalhães de Minas, fez a pintura do forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo[11].

Carlos Del Negro percebe semelhanças de paleta entre a pintura da Matriz de Santana em Inhaí, distrito de Diamantina, com a pintura do forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Couto de Magalhães e atribui o trabalho de ambas ao guarda-mor. Este fato é repetido desde então pelos estudiosos. Inhaí faz parte do distrito rural de Diamantina com mais de 12 quilômetros de estrada de terra para acesso a partir do município. A referida igreja é aberta reduzidas vezes, sendo difícil a apreciação dessas pinturas. Os arquivos do IPHAN em Belo Horizonte em Minas Gerais tem um inventario com fotografias em preto e branco. Quando os pesquisadores fazem estudos dessa pintura, utilizam uma ou todas essas fontes - o inventário do IPHAN, ou o livro do professor Carlos Del Negro de 1978[12] ou estudo da revista Barroco 16, com a análise da professora Doutora Myriam Ribeiro de 1994[13], cujas duas publicações possuem fotografias de baixa qualidade e também em preto e branco[14].

Nas pesquisas produzidas para a pós-graduação em Cultura e arte Barroca[15] do Instituto de Filosofia Arte e Cultura (IFAC) da Faculdade de Ouro Preto (UFOP) e após – graduação lato-senso em História da Arte Sacra[16] da Faculdade Arquidiocesana de Mariana, com a mesma orientação supra citada, fiz exaustivo levantamento dessas pinturas *enloco*, tomando familiaridade as pinturas do Norte de Minas nas diversas incursões realizadas.

[11] DEL NEGRO, 1978. P. 81, 82, 83.
[12] DEL NEGRO, 1978. P. 257- 416.
[13] Revista Barroco, Belo Horizonte, n. 16, 522 P. 1995.
[14] As pesquisas feitas pela Doutora Arquiteta Selma Melo Miranda, professora da PUC-MG que atuou junto ao corpo do IEPHA, são de grande rigor técnico, contributo imprescindível para as analises das pinturas dessa região suas pesquisas dialogam com as do professor Doutor Antônio Fernando Batista dos Santos, especialista em restauração e conservação aposentado pelo IPHAN e as pesquisas mais recentes da professora Doutora Maria Claudia Magnani da cadeira de História da arte da Faculdade do Vale do Jequitinhonha, ambas as pesquisas são de grande teor investigativo e de aprofundadas analises, sendo esses pesquisadores de importância fundamental para analises das pinturas com o contributos dos inventários imprescindíveis da professora Doutora Myriam Ribeiro Andrade de Oliveira e do professor Carlos Del Negro.
[15] ARAUJO, JUNIOR, 2015.
[16] ARAUJO, JUNIOR, 2015.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As pinturas periféricas da capela-mor da Matriz de Santana de Inhaí, pode-se dizer, com certa segurança, que foram feitas com a colaboração de dois artistas. Um quadraturista, provavelmente o Guarda-mor e sua oficina e o outro artista especializado na figura humana, com o tema do quadro central da pintura, que provavelmente foi pintado pelo Mestre Caetano Luiz de Miranda e sua oficina. As pinturas do forro da nave) são diretamente da escola do mestre Caetano Luiz de Miranda autor da pintura da capela-mor da igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos do Serro. (Fig. 15,16)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 15 - Por menor da pintura do forro da capela-mor da Igreja Matriz de Santana do distrito de Inhaí / Diamantina MG **Autor:** Escola rococó regional do Norte de Minas Gerais / Caetano Luiz de Miranda e sua oficina **Foto:** Delson Junior 2015

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 16 – Pintura do Forro da Nave da Igreja Matriz de Santana de Inhaí distrito de Diamantina
Autor: Caetano Luiz de Miranda e Sua oficina Foto: Delson Junior / 2015

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Percebe-se claramente que o forro da capela-mor foi feito anterior ao forro da nave. O primeiro, em estilo Barroco e o segundo em estilo Rococó. Como se trata de uma região periférica, em relação ao centro administrativo da sede da comarca, a Vila do Príncipe e do centro econômico o Arraial do Tijuco, os artistas trabalhavam com uma oficina de pintura. Eles arrematavam muitas obras ao mesmo tempo, e pintavam eles próprios os temas centrais, delegando aos seus artífices e oficinas os temas periféricos. Contudo, observa-se em ambas as pinturas da capela-mor e da nave de Inhaí um ar de familiaridade com a paleta de Caetano Luiz de Miranda.

A Professora Doutora Myriam Ribeiro Oliveira[17], examinou as pinturas das Igrejas do Carmo, em Diamantina e da Matriz de Santana[18] em Inhaí, de autoria atribuída ao guarda-mor José Soares de Araújo. Na época, levantou a possibilidade dele ter trabalhado em parceria com outros artistas, principalmente em relação à fatura dos anjinhos, confirmando a hipótese levantada por Miranda e Santos [19].

Myriam Ribeiro compara a estilística dos anjos do Carmo de Diamantina com os da Matriz de Inhaí. Se os anjos do Carmo dialogam com as pinturas de Caetano, conclui-se que a oficina dele atuou em ambos os forros, junto com o guarda-mor. As pinturas de motivo humano da Matriz de Inhaí também são de autoria desse pintor. Ela ainda afirma, que a "*Presença do mesmo tipo de anjinhos graciosos (...) já fizera anterior aparição nos balcões da nave do Carmo de Diamantina*"[20]. A pintura do teto da nave da Igreja Matriz de Santana tem um ar de família com as pinturas da Igreja de Matozinhos no Serro e São Francisco de Diamantina.

Ainda em uma das pioneiras pesquisas dessa historiadora sobre essa região, ela pontua a superioridade do desenho da figura humana do artista "anônimo"[21], quando comparado à figura humana do guarda-mor. No caso, na relação mestre e discípulo, teria o primeiro superado o segundo, no desenho da figura humana? Poderiam ser artistas distintos? Araújo seria mestre na trama da falsa arquitetura, da trama da perspectiva e Miranda mestre no desenho, no colorido

[17] 1978, p.35
[18] Esta pesquisa da Professora Myriam Ribeiro, foi de grande importância, por ter sido pioneiro e por levantar algumas hipóteses, as quais se reafirmaram com trabalhos mais recentes de Selma Miranda e Antônio Fernando.
[19] Santos, Miranda. 2000, p.414
[20] Myriam Ribeiro,1978/79, p. 35
[21] O artista anônimo seria, para Miranda e Santos, Caetano Luiz de Miranda. (1978/79, p. 36)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

da figura humana e nos pormenores? Estas são questões que necessitam de pesquisas verticalizadas e se possível, embasada em documentos.

Como citado anteriormente, o pesquisador, Antônio Fernando do IPHAN/MG, desenvolveu sua pesquisa de mestrado com relação à pintura do Carmo de autoria de José Soares de Araújo[22]. Nesse trabalho, ela coloca que os autores Miranda e Santos[23] trouxeram consideráveis notas sobre Caetano, até então citado apenas por Judith Martins[24]. E esses autores Miranda e Santos[25] cogitam também a possibilidade do guarda-mor e Caetano terem trabalhados juntos[26].

Pintura Rococó no Circuito dos Diamantes: A escola de Caetano Luiz de Miranda

No Brasil, segundo os primeiros estudiosos do Barroco, o Rococó foi assimilado como fase final do Barroco. Mas, a partir do século XX, quando a historiografia da História da Arte internacional estabeleceu as bases teóricas distinguindo esses dois estilos tudo mudou. Os modernistas, da Semana de 29, em busca da originalidade artística em contato com o "barroco diferente" de Minas Gerais passaram a chamá-lo de "barroco mineiro", mas o estilo diferente percebido por esses nacionalistas, referia-se a outro gênero artístico, o Rococó[27].

O Rococó foi influenciado pelo espírito do Iluminismo, e pela primeira vez, na Igreja Católica, os ideais da felicidade se proliferam, onde as sensações e o prazer físico se enraizaram, manifestando na arte religiosa [28].

No mundo luso-brasileiro foram identificados por volta de sete escolas do estilo Rococó de identidade própria. Em Portugal, podemos citar as escolas de Braga, Porto, Évora e Faro. No Brasil, as escolas mais expressivas são as de

[22] SANTOS, 2002.
[23] MIRANDA; SANTOS, 1992.
[24] Martins, 1974.
[25] MIRANDA; SANTOS, 1992.
[26] MIRANDA; SANTOS, 2000, p. 414
[27] OLIVEIRA, 2014. P. 9.
[28] OLIVEIRA, 2014. P. 21.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Pernambuco, Rio de Janeiro e Minas Gerais, principais centros econômicos e políticos da época. Todavia, a Capitania de Minas Gerais, se destacou principalmente no circuito do ouro, entre Ouro Preto, São João Del Rei[29]e Sabará podendo referenciar o rococó do circuito dos diamantes de escola própria e autônoma com relação ao restante da colônia e da comarca de Minas Gerais, de maior expressão são as Igrejas da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Diamantina e a Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos da cidade do Serro.

O rococó de Minas Gerais tem peculiaridades especificas, tornando-se uma escola de tipologia própria, o que corroborou pra isso esta ligado as questões geográficas do território mineiro em relação aos portos litorâneos, o que inviabilizou a importação de matéria prima como a pedra de lioz, revestimentos azulejares, contribuindo para utilização da pedra sabão na produção de portadas e painéis pintados imitando os azulejos, tais exemplos podem ser visto na igreja da ordem terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto. Outro fator relevante foi à proibição da implantação das ordens religiosas as quais tinham tipologias especificas ligado ao carisma da ordem. Fator excepcional esta ligado aos artistas serem de origem locais normalmente mestiços filhos de pais portugueses, haja visto Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho) filho de pai português e mãe negra, Caetano Luiz de Miranda artista *exposto*, nascido no arraial do Tijuco[30].

Foi marcante a atuação de Caetano Luiz de Miranda na pintura da região, era um artista intelectual com uma biblioteca notável, com alguns livros voltados para a arte da pintura como "Arte da tintura por Berthole" e "Perspectivas dos Pintores", sendo este último, o possível tratado de perspectiva do Jesuíta Andrea Pozzo, em que o mesmo ensina a arte da pintura em perspectiva com falsa arquitetura[31]. Tais livros evidenciam o interesse do pintor, em manter-se atualizado com o gosto europeu.

No inventario de Caetano é listado uma gravura em metal, esta pode ter sido produzida por ele, ou possivelmente ter sido de seu pai Antônio Pinto de Miranda, que também era cartografo como o filho.

[29] OLIVEIRA, 2014. P. 34.
[30] OLIVEIRA, 2014. P. 73.
[31] MELLO, 2006.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Em relação à formação de Caetano no campo das artes, nada se sabe. Teria estudado a técnica de cartografia com o pai? E a partir das escalas dos mapas cartográficos ter reproduzido tal aprendizado na pintura de forros. O que se tem documentado é que ele era irmão do Santíssimo Sacramento de Diamantina, juntamente com José Soares[32].

O que se pode notar nas escassas pesquisas sobre a autoria da pintura da capela-mor da Igreja do Senhor da Igreja do Bom Jesus de Matozinhos do Serro, é que Silvestre de Almeida Lopes foi inquestionavelmente considerado, durante muitos anos, autor dessa obra. No entanto, o estudo de Santos e Miranda[33], contesta esta autoria em favor do artista Caetano Luiz de Miranda. Porém não foi encontrada nenhuma documentação que favoreça a autoria a qualquer um dos dois pintores supracitados.

A partir do oratório e do Mapa vista do Diamante, ambos assinados por Caetano, Santos e Miranda[34], puderam mapear na antiga comarca do Serro Frio as possíveis pinturas executadas por ele, um artista até então anônimo. Os trabalhos de tais pesquisadores passaram a questionar as atribuições do Doutor Rodrigo Mello Franco de Andrade[35].

O quadro do retrato de Maria Antonieta, pintado por Caetano faz parte do acervo da família e o oratório era da bisneta do artista, adquirido pelo museu do ouro em 1962, e passou a fazer parte do acervo do Museu do Diamante a 17 de fevereiro de 1969.

Há possibilidades do oratório ter sido maquete de Igreja, caso Caetano tenha feito esta peça na função de maquete, provavelmente ele também teria atuado como arquiteto.

No Mapa da "Vista do Serviço Diamantino", datado de 1803, encontra-se uma cartela em desenho, o qual comparado aos desenhos dos anjinhos do oratório de Diamantina assinado por Miranda, observa-se grande semelhança.

[32] MAGNANI, 2013.
[33] SANTOS, MIRANDA, 1992.
[34] Miranda e Santos, 1992.
[35] ANDRADE, 1978.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No Mapa da "Vista do Serviço Diamantino", datado de 1803, encontra-se uma cartela em desenho, o qual comparado aos desenhos dos anjinhos do oratório de Diamantina assinado por Miranda, observa-se grande semelhança.

Comparando os anjinhos do oratório, do mapa "Vista do Serviço diamantino" da Igreja de Matozinhos do Serro das Igrejas do Carmo e São Francisco Diamantina, percebe-se forte afinidade entre todas essas pinturas.

A Pintura da Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos do Serro

A pintura do forro da capela-mor da Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos é de grande qualidade e beleza. Essa pintura foi realizada no final do século XVIII, em 1797, com um medalhão central em que é representada a trama do recolhimento da imagem do Cristo Crucificado da praia de Portugal. Este medalhão é acompanhado por quatro belíssimos anjos do mais puro rococó, e o teto é todo ladeado por um muro parapeito de falsa arquitetura.

A trama da pintura desse tema alude à imagem esculpida por Nicodemos. Segundo a lenda, a imagem foi encontrada nas orlas da praia ao norte de Portugal, na região do Porto, por pescadores. Com o movimento da reforma protestante, muitas imagens inglesas foram jogadas no mar, indo parar em praias longínquas, contribuindo para o enriquecimento dessas lendas.

Nessa pintura, o quadro central não se acha numa perspectiva pura, uma vez que se parece com um “painel de altar posto no teto” (OLIVEIRA, 2003, p. 275). A pintura de falsa arquitetura reduz-se ao muro parapeito, com acentuadas curvas e contracurvas, enfatizando seis belos anjos do mesmo estilo do medalhão central, assentados sobre púlpitos em posições variadas. A pintura é composta por um

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

conjunto de anjos[36] de aspecto muito peculiar e por um episódio advindo da tradição religiosa popular.

A doçura e o caráter insinuante dos anjinhos do forro da capela-mor, de corpos roliços e trejeitos brincalhões, fizeram com que todas as feições de rigidez do estilo barroco desaparecessem por completo no estilo rococó, nos movimentos galanteadores. Isso se dá de forma descontraída, que em nada prejudica ou interfere na santidade da trama.

Nesses anjinhos, idealizados na beleza angelical e juvenil, foram representados aspectos da vida. As expressões artísticas, na região da antiga Comarca do Serro Frio atingiram ápice de perfeição e qualidade nos traços da pintura dessa capela.

Análise iconográfica e estilística da Adoração dos Pastores ou Natividade

Para pintar a *"Adoração dos Pastores"* produzida do lado esquerdo da capela-mor da Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos, Caetano Luiz de Miranda utilizou uma gravura/estampa do referido tema contida em um missal de origem belga impresso na cidade de Antuérpia em 1744. Confrontando a pintura com a estampa, observa-se que o artista copiou-a fielmente, o que não o impediu de atingir estilo próprio.

A estampa belga foi produzida a partir da pintura de Sebastiano Conca, da Itália. A erudição de Caetano se percebe na perfeição da cópia, com pequenas

[36] Os anjos são adotados na Igreja Católica, sendo fundamental para isso o Concílio de Niceia, em 325, a partir do qual passa-se a ter crença nesses seres celestiais. Eles têm a função de serem mensageiros. No Século V, Pseudo-Dionísio escreveu "Da hierarquia celeste", regimentando essas criaturas em nove hierarquias angelicais, divididas em três ordens, cada qual formada por três coros. A ordem superior contém os serafins (Isaías 6:2-3), os querubins (Gênesis3:23-24) e tronos (Ezequiel 1:13-19 e Apocalipse 4:6-8). As dominações, virtudes e potestades estão nas ordens intermediárias. Por fim, na terceira ordem, fazendo o elo entre o humano e o celestial, encontram-se os principados; vistos como protetores das cidades, dos povos e da religião, são os anjos e arcanjos. Os anjos foram muito representados em igrejas no período barroco e rococó. Sua iconografia os mostra como figuras humanas, jovens e aladas. Os serafins e querubins aparecem como pequenas cabeças aladas, sendo que os primeiros têm três pares de asas e os últimos, duas. CAMPOS, Adalgisa Arantes; OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Barroco e Rococó nas Igrejas de Ouro Preto e Mariana.* Brasília: Monumenta / IPHAN, 211.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

eliminações de traços e linhas e singelas intervenções, mantendo-se ligado ao tema central da gravura.

Essa estampa foi utilizada por diversos artistas em Minas Gerais, sendo tema de pintura na Matriz de São José, no distrito de Itaponhoacanga, na cidade de Alvorada de Minas, de autoria de Manoel Antônio da Fonseca, patrocinada pelo Capitão José Pereira Bom Jardim. A estampa também serviu para outra cena da Natividade, atribuída ao Mestre Ataíde[37], na capela rural da Fazenda da Boa Esperança, na cidade de Belo Vale, em Minas Gerais, e da Igreja da Santíssima Trindade, em Tiradentes. O tema dessa cena é típico dos Evangelhos e está presente em muitas igrejas mineiras.

O painel tem, nas duas bordas, a representação dos apóstolos: São Lucas, que está à direita, e São João, à esquerda da trama da pintura. O apóstolo São Lucas está representado com uma aquarela na mão esquerda e um pincel na direita. São Lucas observa atentamente a cena da Adoração dos Pastores e, com pinceladas leves e precisas, ele registra o tema central contido na cena: a Virgem e seu filho.

São Lucas desenvolve uma pintura de cavalete, e a Virgem Maria encontra-se com o Menino Jesus em seu colo, sendo que dois anjos atentos seguram a tela para o Evangelista. O anjo que se encontra na parte superior observa com admiração a tela em processo de composição e, acima dessa imagem, encontra-se um óculo que traz iluminação para o espaço.

A hagiográfica de São Lucas esta narrada no livro dos evangelhos na bíblia. Ele era de origem pagã, provavelmente de Antioquia, onde atuava como médico. Convertido, foi o único evangelista a descrever os pormenores da vida de Maria. Autor do texto bíblico dos Atos dos Apóstolos, teria sido o mais culto dos quatro, sempre narrando as injustiças sociais e os fatos históricos de forma atenta. Faleceu na Beócia e foi sepultado em Tebas; seus restos mortais foram transladados para a basílica dos Santos Apóstolos, localizada em Constantinopla, e, por fim,

[37] Necessita-se de maiores estudos da comprovação da autoria desta pintura em Boa Esperança.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

remanejados para Pádua. É comum a representação desse evangelistas nas igrejas do Brasil[38].

Iconograficamente, São Lucas, às vezes, está ladeado por um touro, devido ao possível fato de iniciar seus escritos sagrados narrando à história do sacerdote Zacarias, que sacrificava animais no templo. Nas leis mosaicas, o novilho e o boi eram vítimas oferecidas como expiação dos pecados, o que pode estar ligado à adoração do bezerro de ouro pelos judeus no deserto durante o período em que Moisés se retirou do acampamento para receber as tábuas da lei de Jeová[39].

A São Lucas é atribuída a autoria da *Madonna del Popolo,* na Itália, e de Nossa Senhora de Częstochowa, na Polônia. No colégio Jesuíta de Salvador, há uma pintura de São Lucas pintando Maria, cópia de uma imagem da basílica de Santa Maria Maior, em Roma, atribuída a São Lucas. É padroeiro dos pintores e dos médicos, festejado em 18 de outubro[40].

A pintura de São Lucas em Matozinhos no Serro faz pensar o que levaria o pintor a representar o apostolo em tamanha opulência como pintor. Levando o espectador a se perguntar, qual seria a ligação entre o pintor e a pintura? O criador e a criatura se misturariam no meio de um intenso Rococó?

Há ainda outras perguntas a se fazer: poderia o pintor fazer um autorretrato em um local tão sagrado como a capela-mor? Teria ele estudado na corte ou em outras regiões do Velho Mundo e haveria visto algo parecido na Europa? Ou seria ele um artista mineiro colonial autodidata, que se inspirou em relatos e no seu próprio ego? Essa trama conduz o observador atento à produção de Velásquez, pintando o célebre quadro d'*As Meninas*.

A representação do Apóstolo São João na capela-mor da Igreja de Matozinhos possui elementos diferentes a serem analisados. O Apóstolo está pintado do lado esquerdo de quem entra na capela-mor, ladeado por uma águia.

[38] MEGALE, Nilza Botelho. O Livro de Ouro dos Santos: Vidas e Milagres dos Santos Mais Venerados no Brasil. Rio de Janeiro: Ediouro,2003.
[39] Ibidem,p. 153-154.
[40] Ibidem,p. 153-154.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Nessa pintura, a águia, de cor cinza claro e de destacada estatura, está em uma posição majestosa, com asas semiabertas. O pássaro é de grande beleza e está ladeado pelo Apóstolo, que tem, na mão direita, uma pena, cujo tinteiro a águia carrega no bico, e, na mão esquerda, o livro sobre o qual escreverá. A águia é a rainha das aves, mensageiro das divindades, atributo de Zeus, Júpiter e de Cristo. O Apóstolo, cujo rosto é bem jovial e não possui barba, traja uma túnica verde com um detalhe sobreposto vermelho

Analisando o interior da cartela da Adoração dos Pastores (FIG.18), ladeada pelos dois Apóstolos descritos, observa-se que, no alto da cena, encontram-se dois anjos nus, que seguram um filactério com os seguintes dizeres em Latim: "*Gloria* (sic) *in Ex Celsis Deo*", da qual se traduz *Glória a Deus nas Alturas* (texto do Evangelho de São Lucas, capítulo dois, versículo quatro).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

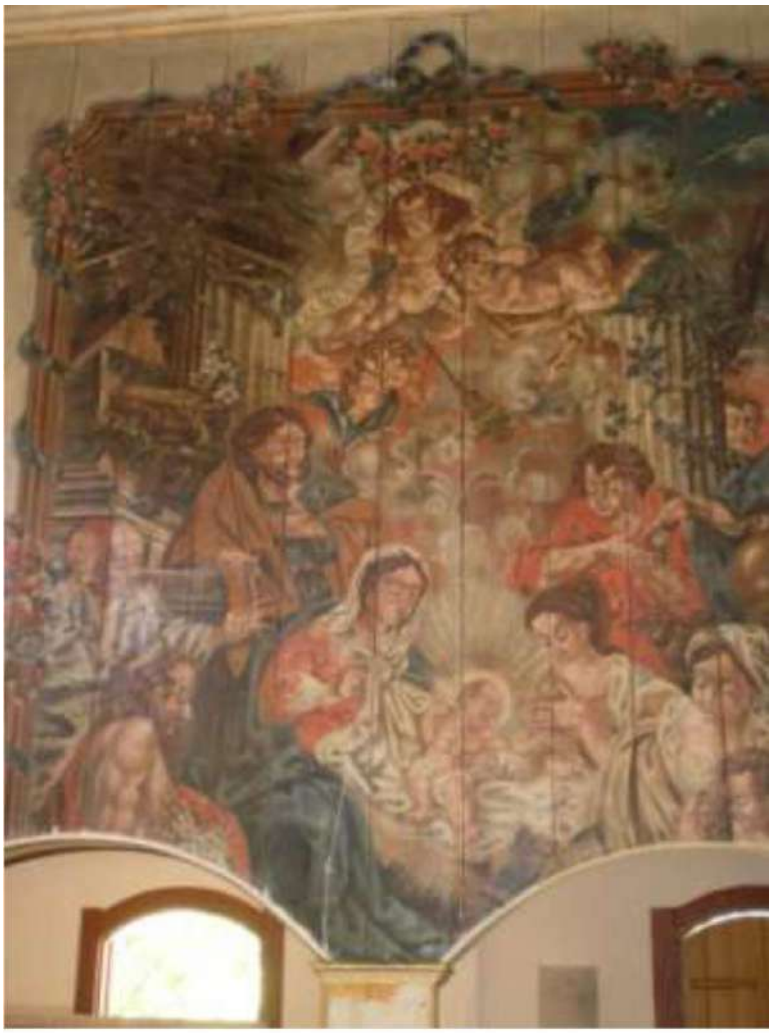


Figura 18- Adoração dos Pastores ou Natividade Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matosinhos / Serro MG **Foto:** Delson Junior / 2014 **Autor:** Caetano Luiz de Miranda

Abaixo dos anjos, há dois delicados querubins de asas vermelhas e azuis. Um dos anjos da parte superior segura uma corrente, que tem preso em sua ponta um turíbulo que incensa todo o local, inundando-o de grossas nuvens de fumaça. Acima de todo esse enredo, há uma bela guirlanda de flores de um vermelho intenso.

No centro da cena, os olhos do observador são dirigidos ao Menino Jesus e a sua Mãe, que lhe apresenta aos espectadores. São José encontra-se no lado esquerdo da cena, e tem na sua mão direita um cajado com lírios. Em ambos os lados, encontram-se animais, que são representados como se estivessem em uma

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

estrebaria, ambiente que remete à narração do nascimento de Cristo, descrito no Novo Testamento.

São José foi representado mais velho, o que estaria em consonância com a tradição, já que, de acordo com ela, a Virgem Maria Santíssima seria muito nova em relação à idade do seu marido.

São José carrega um bastão, sobre o qual brota um pequeno ramo de flores de lírio. Os evangélicos apócrifos relatam a maturidade de José e fazem menção ao lírio. Deve-se lembrar que a iconografia desse personagem liga-o a essas ramagens, símbolo da castidade da Virgem Maria e do próprio São José: *"Doze velhos conduziram para o templo doze bastões e o de São José se cobriu de lírios, símbolo de sua vida casta"* (MEGALE, p. 2003-144). Segundo os Evangelhos, a Virgem e São José não haviam coabitado à época do nascimento do Menino Jesus, sendo ele fruto de uma concepção imaculada do Espírito Santo (nascido sem pecado original).

Confirmando os antigos profetas, São José era da linhagem do rei Davi. Pela intervenção de um anjo, ele fugiu do rei Herodes, que decretou a morte de todas as crianças do reino com o objetivo de matar o Menino Deus. A família fugiu para o Egito, tema este corriqueiro nas representações pictóricas ou escultóricas no período colonial (representação de *"Nossa Senhora do Desterro"*). O patriarca São José teria morrido na presença de Cristo e da Virgem Maria, antes de Jesus ter iniciado sua vida pública. O culto a esse santo foi incrementado após o Concílio de Trento. O Papa Leão XIII o proclamou patrono da Igreja Universal. Quando representado de botas, estaria ligado ao desterro para o Egito. Viajante ou peregrino, é padroeiro dos carpinteiros e marceneiros, bem como protetor dos caminhoneiros, dos enfermos e dos lares católicos[41]. Pio XII instituiu a festa de São José Operário no dia do trabalhador, 1º de maio. São José é festejado no dia 19 de março.

Para completar a cena da capela-mor de Matozinhos, há também os pastores, que são os primeiros a visitar o Menino-Deus, expressando-se com olhares curiosos e amáveis. A cena é contextualizada em um belo cenário, cuja

[41] MEGALE, Nilza Botelho, 2003.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

composição arquitetônica é envelhecida e está em ruínas, posicionando-se entre as nuvens (produzidas pelo turíbulo) e a luz (que irradia sobre o menino). Acima, observam-se duas colunas[42] e um telhado de traçado muito antigo.

Todos os elementos contidos na cena estão vinculados à tradição da Igreja Católica Apostólica Romana e, entre eles, alguns remontam à *Bíblia Sagrada* e outros, a uma vertente dos evangelhos apócrifos.

Os pastores presenteiam o Menino Deus com um cordeiro, símbolo da tradição ritualística do Antigo Testamento, na qual este animal era oferecido no Templo de Salomão com o objetivo de expiar o pecado do povo, representando e simbolizando a morte do cordeiro imaculado de Deus, que expiaria os pecados da humanidade[43].

Na estampa, as mulheres pastoras presenteiam aves ao Menino-Deus. A pastora que tem uma criança sobre o colo é uma figura imponente, majestosa, e se sobressai aos outros personagens tanto na estampa quanto na pintura. Sua mão direita gera a impressão de movimento e profundidade na cena, sendo que ela olha para o filho e mostra-lhe, com essa mesma mão, o Menino Jesus, ensinando seu filho os passos que deve seguir.

Atrás de São José, há um boi e um asno, que são elementos geralmente presentes em presépios e natividades. Esses animais ficam em um segundo plano tanto na estampa quanto na pintura, sendo a querela do Concílio de Trento o provável motivo desse fato. Na pintura da Natividade na Matriz de São José de Itapanhoacanga, distrito de Alvorada de Minas, em que o artista Manoel Antônio da Fonseca utilizou a mesma estampa, o autor retira da trama da pintura tais animais e, igualmente, faz nela um desbaste, eliminando vários elementos contidos na estampa.

A Natividade, em estudo nesta pesquisa é uma ilustração da Impressão Régia, de autoria de Gaspar Frois Machado, o qual é citado no rodapé da estampa:

[42] Na antiguidade Greco-Romana, as divindades "pagãs" eram entronadas em colunas. Segundo a tradição, na presença da Sagrada Família, essas colunas se partiam, representando a vinda de uma nova era, onde o Cristo seria o regente do mundo.
[43] A título de estudo complementar sobre a estampa da figura utilizada por Caetano para pintar a Natividade na Capela do Serro, em outras versões da mesma cena, aos presentes oferecidos, também se somam um cajado e uma lâmpada, cujo simbolismo está vinculado à salvação da alma. Cf. SANTIAGO, 2006, p. 261.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

"G. F. Machado Sculp. Olisip. In Typ. Reg. A MDCCLXXVII" (Cf. Fig. 20). Feita a partir da pintura de Sebastiano Conca, o gravador retirou um pastor do lado esquerdo e uma pastora do lado direito da impressão.

Figura 20- Estampa / Gravura da Adoração dos Pastores ou Natividade Antuérpia Bélgica (1744)
Fonte: Adalgisa Arantes Campos UFMG

Figura 21 - Adoração dos Pastores / Itália
Autor: Sebastiano Conca
Fonte: Internet

O artista da Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos, dentre os artistas mineiros, é o que copia com mais precisão a estampa. Constata-se por meio da análise da pintura e de sua comparação com as demais de mesmo tema que o pintor do Tijuco era mais erudito em relação aos outros artistas mineiros, colocando-se em pé de igualdade com Sebastiano Conca e André Gonsalves.

Considerações Finais

Na Sacristia de São Francisco, os anjinhos aparecem como *putti*, de rebuscado estilo rococó. Este mesmo enredo da trama dos *putti* da capela-mor de Matozinhos do Serro, se repete na sacristia de São Francisco, em Diamantina, como bem enfatizado em linhas anteriores.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Em ambas as Igrejas, os *putti* são representados com a pele rosada, cabelos lisos ou encaracolados de tonalidade avermelhada, os olhos amendoados de sobrancelhas arqueadas, as mãos de movimentos expressivos, coroados de flores vivas e fortes. Os *putti* serranos são cópias inquestionáveis dos diamantinenses; em ambas as pinturas, eles seguram cornucópias floridas.

Os atributos dos *putti* serranos são as cornucópias, que simbolizam a agricultura e a fartura. Eles também seguram palmas, atributos da vitória, podendo estar ligadas ao triunfo da Virgem e de Cristo sobre o demônio. Alguns dos *putti* de Matozinhos seguram o lírio, simbologia da concepção imaculada de Cristo e atributo da Virgem Maria e de São José. Em Matozinhos, esses *putti* também seguram ramagens de lírios, palmas e oliveiras. Estão localizados sobre as tarjas do arremate da pintura do teto, bem próximo ao nicho do altar da capela-mor, representado um dos mais caros temas da iconografia católica, pois carregam atributos da concepção de um Cristo sem pecado original[44].

O método de representação utilizado pelo artista demonstra habilidade em representar a figura humana. Ele brinca com as formas e movimentos dos *putti*, demonstrando sua grande aptidão para o desenho e a pintura. Ao representar rosto de perfil, tronco de frente, baixo-ventre e quadril ora de frente, ora de perfil, pernas de frente, nunca uma sobre a outra, e pés de frente e de perfil, o artista quis mostrar o melhor da representação humana. Há ainda a possibilidade de o artista ter se valido de modelos impressos, o que em nada diminui o seu prestígio. Pelo contrário: saber que ele utilizou gravuras pouco nos acrescenta. O importante é ver o artista pensando e adaptando a gravura para sua realidade.

Bibliografia

ARAÚJO JÚNIOR, Delson Aguinaldo de. *Análise da produção pictórica da Capela do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos na cidade do Serro.* 2015.97 p. Monografia (Pós

[44] O lírio esta ligado à concepção imaculada do Cristo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

graduação Lato Senso em Cultura e Arte Barroca) – Faculdade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto.2015.

ARAÚJO JÚNIOR, Delson Aguinaldo de. *Pinturas nas Igrejas da Comarca do Serro Frio.*2015.103 p. Monografia (Pós graduação Lato Sensu em História da Arte Sacra) Faculdade Arquidiocesana de Mariana "Dom Luciano". Mariana. 2015.

ANDRADE, Rodrigo M. F. A pintura colonial em Minas Gerais. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n.18, p.11-74, 1978.

BOHRER, Alex F. Buril Planetário: Minas Gerais, de Rafael a Rubens. In: IV CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO IBERO-AMERICANO, 4, 2006, Ouro Preto. Anais do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano. Ouro Preto, MG: UFOP, 2006, p. 321-336.

BOHRER, Alex F. Os diálogos de Fênix: fontes iconográficas, mecenato e circularidade no Barroco mineiro. 2007. 158 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

DEL NEGRO, Carlos. Nova contribuição ao estudo de pintura mineira: norte de Minas, pintura dos tetos de igrejas, Rio de Janeiro: DPHAN, 1978. (Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 29). 431 P.

DEL NEGRO, Carlos. Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira, Rio de Janeiro: DPHAN, 1958. (Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 20). 160 P.

BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder: irmandades leigas e políticas em Minas Gerais.* São Paulo: Ática, 1986.

ELIAS, Nobert. *A SOCIEDADE DE CORTE.* Lisboa: Editorial Estampa / Rolo & Filhos – Arte Gráficas, Lda, 1995.240 p.

FURTADO, Júnia F. *O livro da capa verde: o regimento diamantino de 1771 e a vida no distrito diamantino no período da real extração.* 2.ed. São Paulo: Annablume, 2008. 234 p.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

GOMBRICH, Sir Ernst. *A História da Arte.* 16ª. Ed. Rio de Janeiro: LTC, 2009. 688 p.

JARDIM, Luiz. *A pintura em algumas igrejas antigas em Minas.* Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, v. 3, p. 62-102, 1939.

JARDIM, Luiz. *A Pintura do Guarda-mor José Soares de Araújo em Diamantina.* Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, n. 4, p. 155-177, 1940.

JANSON, H. W. A Nova História da Arte de Janson. 7ª Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. 1145 P.

MACHADO, José Alberto Gomes. André Gonçalves: Pintura do Barroco Português. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. 315 P.

MAGNANI, M C A O. *José Soares de Araújo: um artista completo (Diamantina, século XVIII).* Saeculum (UFPB), v. 28, p. 83, 2013.

MAGNANI, Maria Claudia A. O. *Cultura Pictórica e o Percurso da Quadratura no Arraial do Tijuco no século XVIII: entre o decorativo e a persuasão.* 2013. f.428. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.* Rio de Janeiro: IPHAN, 1974. 2 v.

OLIVEIRA, Myriam A. R. Minas Gerais, monumentos históricos e artísticos: Circuito do Diamante. Revista Barroco, Belo Horizonte, n. 16, p. 171-179, 1995.

OLIVEIRA, Myriam A. R. O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 1 v.

OLIVEIRA, Myriam Andrade R. *Barroco e Rococó no Brasil.* Belo Horizonte: C/ Arte, 126 p. 2014.

ROMEIRO, Adriana. *Revisitando a Guerra dos Emboabas: práticas políticas e imaginário nas Minas setecentistas*. In: *Modos de Governar - Ideias e práticas políticas no Império Português séculos XVI a XIX*. BICALHO, Maria Fernanda & FERLINI, Vera Lúcia do Amaral (Orgs.). 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2005, p.396

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SANTIAGO, Camila F. G. Pintura de Rubens, gravura flamenga e pinturas coloniais brasileiras: a trajetória de uma imagem em versões historicamente motivadas. In: IV CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO IBERO-AMERICANO, 4, 2006, Ouro Preto. Anais do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano. Ouro Preto, MG: UFOP, 2006, p. 311-320.

SANTOS, Antônio Fernando Batista dos. A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as pinturas ilusionistas de Jozé Soares de Araújo. 2002. 214 f. Tese (Mestrado) – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2002.

SCHWARCZ, Lilia M. STARLING, Heloisa M. Brasil: UMA BIOGRAFIA. ------2015. 691 p.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fruir e construir: menos pressa mais arte

Brenda Miota GARCIA[1],
Gabriela Martins de OLIVEIRA[2],
Rosa Amélia BARBOSA[3]

Resumo: Desenvolver um projeto de resgate de materialidade e possibilidades interativas é o mote principal do trabalho desenvolvido. Transformamos um objeto em desuso, numa ferramenta artística para realização de diferentes atividades artísticas e experienciais. O estudo de diferentes conceitos do contexto artístico foi determinante. A partir deles, pensamos em integrar os saberes trabalhados à construção de um objeto que possibilita despertar e/ou provocar as sensações dos espectadores, traçando alternativas viáveis, associando tempo e material disponível. A metodologia utilizada consistiu na construção do quadro teórico e a partir dele na construção do objeto artístico que permite ao espectador experienciar sensações diferentes através da música, poesia e apreciação visual. A partir das observações realizadas, os dados coletados são objetos de análise e reflexão. O objeto, portanto, vislumbra despertar para a fruição e reflexão do sujeito que interage com a obra, provocando as pessoas a pensarem mais sobre os processos de sensibilização e apreciação estética, além de ser um convite ao universo da arte.

Palavras-chaves: Experiência, materialidade, objeto artístico.

Contextualização

[1] Estudante do Curso Técnico em Informática Integrado ao Ensino Médio, IFPR Campus Avançado Astorga. Bolsista PIBEX Jr de agosto a dezembro de 2016;
[2] Estudante do Curso Técnico em Informática Integrado ao Ensino Médio, IFPR Campus Avançado Astorga. Bolsista PIBEX Jr de agosto a dezembro de 2016;
[3] Docente EBTT no Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia – IFPR Campus Avançado Astorga. Arte/educadora orientadora do trabalho.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Pensar a arte no contexto da escola de educação básica pressupõe uma série de desafios a serem superados, dentre eles a desvalorização do componente curricular na própria instituição de ensino. Outro dificultador é o (pré)conceito trazido pelos próprios estudantes, no caso do ensino médio, decorrente de práticas repetitivas e desvinculadas de significação, conforme relatos apresentados por eles mesmos. As problematizações para o desenvolvimento de atividades artísticas promotoras da indissociabilidade entre o ensino, a pesquisa e a extensão surgem a partir dessa reflexão.

Considerando as prerrogativas legais desde a Constituição Federal de 1988, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei nº 9394/96) e as posteriores diretrizes organizacionais, as práticas pedagógicas devem priorizar a construção da cidadania no ambiente educacional, considerando a visão totalitária do ser humano e propondo a articulação de diversos saberes, numa vivência que torne as ações escolares significativas. Essa então é a premissa da implementação da pedagogia por projetos no Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia – Campus Avançado Astorga, conforme documento norteador, o Projeto Pedagógico do Curso Técnico em Informática Integrado ao Ensino Médio.

A proposta da escola é um convite ao estudante para que ele seja o protagonista do seu processo de construção de conhecimentos. Daí o surgimento do projeto "Compartilharte" que entende a arte como campo de ampla abrangência e estimula a formação de sujeitos críticos e reflexivos. Em suma, o projeto considera as experiências vivenciadas pelo sujeito, entende que estas, permitem a ativação dos sentidos, possibilitam o desenvolvimento de habilidades e competências de modo significativo e transformador. Nesse sentido, alinha a experiência, que hoje, é entendida como fundamental no aprendizado de arte, compreendida como um processo de pesquisa, em que a investigação do mundo se faz principal objeto com as atividades desenvolvidas numa ação coletiva e construtora de diferentes saberes. Para tanto, promove espaço para experimentação, formulação de hipóteses que podem ser derrubadas criando outras novas, desbravando e ampliando caminhos.

Nos idos 1960 Mario Pedrosa dizia que a "arte é o exercício experimental da liberdade". Esta é para nós uma definição poderosa, considerando que o conceito de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

liberdade depende de um contexto para se definir. Na contemporaneidade, faz-se necessário viabilizar o processo de compreensão e usufruto da liberdade nos espaços educativos, sociais, comunitários, cívicos e culturais. Apreender o significado da liberdade exige construção de saberes, requer experiências que sejam efetivamente significativas, mais ainda, provoca o ser humano a praticar eficientemente a solidariedade, o compartilhamento daquilo que sensibiliza, instiga, provoca e convida a buscar novos saberes, novas vivências, novos experimentos.

Significa dizer que aprender vai além de experiências teóricas, exige prática. A construção do conhecimento totalitário, holístico envolve a capacidade de relacionar os conteúdos próprios das áreas de saberes com as outras instâncias da existência humana. Paulo Freire já dizia que o professor deve conscientizar-se do seu papel, "ensinar não é transferir conhecimento – não apenas precisa ser apreendido por ele e pelos educandos nas suas razões de ser – ontológica, política, ética, epistemológica, pedagógica, mas também precisa de ser constantemente testemunhado, vivido" (1996, p.15). Essa vivência é a base desse projeto que se tornou contínuo no IFPR *Campus* Avançado Astorga.

A "Proposta ou Abordagem triangular" de uma das grandes precursoras da arte/educação no Brasil, Ana Mae Barbosa, contempla a abordagem totalitária na construção do conhecimento. São três os pilares da proposta que elucidam a prática e a reflexão artística, sendo eles a leitura, a contextualização e a produção.

> O processo pode tomar diferentes caminhos CONTEXTO/FAZER/CONTEXTO/VER ou VER/CONTEXTUALIZAR/FAZER/CONTEXTUALIZAR ou ainda FAZER/CONTEXTUALIZAR/VER/CONTEXTUALIZAR. [...] o fazer exige contextualização, a qual é a conscientização do que foi feito, assim como qualquer leitura como processo de significação exige a contextualização para ultrapassar a mera apreensão do objeto. (BARBOSA, 1998, p.12)

O contexto é então a referência das ações desenvolvidas, a partir dele, emergiram as discussões, tarefas, proposições e alternativas que resultaram na

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

criação de um objeto artístico que chamamos de "Fruir e construir: menos pressa mais arte", justamente por carregar consigo a provocação ao espectador de descobrir o que há "dentro dele". Nesse sentido o contexto se torna mediador e propositor, de acordo com a natureza dos produtos, do momento e do tempo de aproximação, segundo Frenda, Gusmão e Bozzano (2013).

O desenvolvimento do projeto articula esse modo de pensar o ensino de arte aos saberes socialmente produzidos, tornando possível seu compartilhamento de maneira efetiva construindo conhecimentos a partir de experiências vivenciais, significativas e diversificadas.

Frenda, Gusmão e Bozzano (2013) ainda consideram que a experiência envolve a leitura, a prática e a reflexão. Cabe à leitura estabelecer relações com a produção sociocultural a partir do que já é conhecido. O fazer, a prática, possibilita a apreensão da realidade com outros sentidos, a observação a partir de outras perspectivas que não aquelas que normatizam nosso olhar. Juntas, leitura e prática abrem caminhos para aprofundar a reflexão, para uma compreensão dos conteúdos e conceitos que nos cercam e alimentam de questionamentos o tempo todo e podem ser utilizados como instrumentos capazes de permitir a relação entre conhecimento desenvolvido por outras ciências e a arte, contribuindo para que o sujeito amplie sua atuação no espaço da cidadania.

A perspectiva do 'compartilhar' no projeto, considera a complexidade de uma proposta de trabalho que leva em conta as possibilidades e os meios utilizados pelos sujeitos durante a transformação de seus conhecimentos em diferentes linguagens. Para tanto, a diversificação dos saberes, assuntos, conteúdos e temáticas abordados, permitiram que os integrantes tivessem a oportunidade de perpassar por um conjunto amplo de experiências ao aprender e criar, utilizando percepção, imaginação, sensibilidade, conhecimento, produção pessoal e coletiva.

Larrosa fala sobre o caráter complexo da experiência:

> [...] a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara. Em primeiro lugar pelo excesso de informação. A informação não é experiência. (LARROSA, 2002, p. 21)

Se viver no mundo pautado pela informação não traz o saber no sentido de sabedoria, as discussões que emergiram das experiências do projeto contribuíram para que os envolvidos (re)pensassem o papel das informações na tentativa de as transformarem em diferentes saberes, exercitando assim sua capacidade crítica diante da realidade.

Processo de criação

A significação dos saberes trabalhados no projeto Compartilharte, de maneira coletiva, foi singular para cada um dos participantes, especialmente para as estudantes bolsistas (Programa Institucional PIBEX Jr) que, semanalmente, desenvolviam atividades dirigidas e retomavam os conceitos discutidos nas oficinas e outros decorrentes dos estudos realizados. A orientação dessas atividades resultou no objeto artístico, ora apresentado.

A primeira etapa do trabalho de investigação possibilitou a construção do quadro teórico da pesquisa, colocando uma questão atual "a produção artística sintonizada com os avanços tecnológicos, revelando os aspectos humanos das tecnologias. Estas reflexões têm a arte como ponto de convergência e são pensados os efeitos das tecnologias na vida contemporânea" (DOMINGUES, 1997, p.16). Mergulhar no universo da arte despertou nas estudantes o desejo de observar nos outros, sua relação com algum objeto artístico. Daí emergiu a possibilidade de construir algo que possibilitasse a interação do espectador com o objeto.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O desenvolvimento das atividades passou então à formulação de esboços e proposições respaldados pelos estudos até então realizados, abrindo caminhos para novas investigações. Esta etapa evidenciou a propensão da equipe a buscar mais argumentos sobre a relação tecnologia/arte. Considerando que mesmo nos tempos mais remotos os artistas usufruíram, com maestria, das mais diversas formas de tecnologia existentes, desenvolvendo assim o rico arcabouço da história da arte.

Constatamos que "o que o senso comum entende por arte é a maior dificuldade que se enfrenta para a compreensão da arte contemporânea" (FREIRE, 2006). Ou seja, as premissas de arte como produção de um artista genial estão sedimentadas no imaginário coletivo, problematizar tal compreensão, restrita e limitada foi determinante para as ações do grupo.

> Hoje, tudo passa pelas tecnologias: a religião, a indústria, a ciência, a educação, entre outros campos da atividade humana, estão utilizando intensamente as redes de comunicação, a informação computadorizada; e a humanidade está marcada pelos desafios políticos, econômicos e sociais decorrentes das tecnologias. A arte tecnológica também assume essa relação direta com a vida, gerando produções que levam o homem a repensar sua própria condição humana. (DOMINGUES, 1997, p.27)

Nesse cenário, a observação sobre o modo como a comunidade escolar lida com as imagens, aleatoriamente fixadas no espaço, tornou-se a tarefa do grupo. Como o uso da imagem é hoje desenfreado, a maioria das pessoas observadas não contemplaram aquelas que foram fixadas pelo grupo, se questionadas, nem se deram conta da sua permanência no local mencionado. A proposição de um objeto que provocasse o olhar do espectador, foi então, a primeira definição criada pelo grupo.

A observação nos permitiu criar algumas categorias de análise, dentre elas, a visualidade, a audição, a sensação e a percepção tempo/espaço. Fizemos então o levantamento de alguns artistas que trabalham com tais provocações, delineando as possibilidades de criação tão diversificadas. A "investigação de materiais banais do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

cotidiano, industriais ou relacionados a tradição da arte, explorando suas potencialidades plásticas" (TASSINARI, 2016), desenhou o processo de criação da "cabine artística".

Os dados coletados na pesquisa, foram então o aparato básico da criação. Pensamos na possibilidade de agregar os diferentes elementos numa única construção: som, imagem, sensação tátil e olfativa. Daí o levantamento da materialidade disponível e proposição das diferentes alternativas. Encontramos então a antiga cabine telefônica num espaço de descarte da prefeitura, aguardamos o trâmite da arrecadação e passamos a trabalhar com o objeto.

Etapa 01 – limpeza da cabine

Construir uma série de esboços, pensar as possibilidades e desafios relacionados à "transformação do objeto", foi uma etapa que aproximou ainda mais a equipe de trabalho. Foi preciso associar as possibilidades aos recursos disponíveis – como não houve financiamento da produção quanto mais alternativo fosse o trabalho, mais viável seria.

Para que o objeto agregasse parte dos saberes trabalhados, acordamos então que ele seria produzido com um misto de técnicas (colagem, pintura, edição audiovisual). Assim, externamente a cabine seria trabalhada com diferentes cores,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

formas e texturas. Internamente, além da provocação visual com imagens e espelhos, vídeos, aromas.

O resultado foi: Lado direito – colagem com jornais e sobreposição de frases relacionadas à provocação do olhar; lado esquerdo – pintura com técnica mista e sobreposição de expressões; frente – colagem de reproduções de obras de arte; porta interna – colagem de fotografias das oficinas do projeto "Compartilharte"; paredes e teto internos – colagem de reproduções da *Op Art*, com fixação de espelhos nas laterais e também na porta; parede ao fundo fixação de um monitor para reprodução dos vídeos, conectados a um fone de ouvido. Abaixo, registros do processo de construção.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Etapa 02 – Execução do projeto

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Etapa 03 – Acabamentos

Todo o processo de construção desencadeou rodas de conversa e registro sobre os procedimentos e técnicas executados. Os demais estudantes, mobilizados com a iniciativa foram se apropriando das atividades e desvendando percursos possíveis no campo da arte.

Para reprodução do vídeo, outro levantamento foi realizado, com materiais disponíveis e de domínio público. A edição configurou seis seções diferentes, para possibilitar que os espectadores assistissem trabalhados variados, dentre eles, clipe musical (Teatro Mágico), trecho de entrevista (Caetano Veloso no programa Sangue Latino), provocação auditiva (sons variados e alternativos), sons da natureza, videoarte, arte imersiva.

Com todos os elementos do objeto artístico trabalhado, a cabine foi colocada em exposição, as estudantes tiveram a oportunidade de conversar com cada uma das pessoas que apreciaram o trabalho. Os dados dessa coleta serão divulgados em trabalhos posteriores.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Considerações finais

Ao findar essa etapa do projeto "Compartilharte", com a construção de um objeto artístico, nos sentimos seguras em afirmar que todos os esforços valeram a pena, afinal a caminhada depende do nosso esforço e empenho por fazer sempre mais e melhor, aquilo que nos motiva e encanta. A arte, da maneira como é trabalhada no projeto tem relação direta com a experiência sensorial, que propicia uma compreensão profunda das questões sociais, pois, solicita a percepção visual, a auditiva bem como os demais sentidos e é através dela que o sujeito compreende a dimensão poética presente em seu meio.

Sabemos que a experiência é entendida como fundamental no aprendizado, compreendida como um processo de pesquisa, em que a investigação do mundo se faz principal objeto. O Compartilharte faz exatamente isso, promove espaços para experimentação, levantamento de hipóteses, desvencilhando-as e/ou criando outras novas, desbravando e ampliando caminhos.

A cada atividade desenvolvida reforçou-se a ideia de que para conhecer é preciso permitir-se vivenciar. Desse modo, propusemos um espaço de contínuo compartilhamento de saberes e troca de experiências, construindo de maneira sensível, crítica e reflexiva o conhecimento.

Bozzano (2013), ao afirmar que a experiência envolve a leitura, a prática e a reflexão, corrobora as iniciativas oriundas do projeto. Cabe à leitura estabelecer relações com a produção sociocultural a partir do que já é conhecido. O fazer, a prática, possibilita a apreensão da realidade com outros sentidos, a observação a partir de outras perspectivas que não aquelas que normatizam nosso olhar. Juntas, leitura e prática abrem caminhos para aprofundar a reflexão, para uma compreensão dos conteúdos e conceitos que nos cercam e alimentam de questionamentos o tempo todo e podem ser utilizados como instrumentos capazes de permitir a relação entre conhecimento desenvolvido por outras ciências e a arte, contribuindo para que o sujeito amplie sua atuação no espaço da cidadania.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

É desejável que o sujeito, ao longo da sua vida, tenha a oportunidade de vivenciar o maior número de experiências culturais, de oficinas criativas, de trocas de saberes, entretanto é necessário que cada uma dessas experiências possa ser desenvolvida e aprofundada em um espaço que ofereça suporte às suas peculiaridades. O estudo, a análise e a apreciação das formas puderam contribuir tanto para um processo pessoal de criação dos sujeitos envolvidos, como para o reconhecimento da função que a arte e suas diferentes linguagens desempenha na sociedade e relaciona-se a diferentes áreas de conhecimento.

Acreditamos que ao desenvolver o projeto construímos um espaço de valorização dos sujeitos envolvidos, oferecendo acesso a recursos e elementos culturais relevantes para a sua cidadania. Através da interação com diversos materiais ampliamos as possibilidades de construção de saberes dos sujeitos, tornando-os conscientes do seu papel de cidadãos e consequentemente ativos nas construções sociais e culturais do entorno em que vivem.

Nesse sentido a construção do objeto artístico permitiu articular vivência, conhecimentos e partilha de forma síncrona. Atendendo a premissa da construção totalitária do sujeito envolvido no processo, bem como as prerrogativas legais do ensino básico na educação profissional tecnológica.

Nosso desejo é que a cada nova etapa, nosso projeto ganhe mais força na escola e na comunidade, disseminando a arte a e cultura de maneira significativa. O desvelamento da necessidade de apropriação da cultura material, que emergiu das discussões em grupo, foi determinante para os encaminhamentos da construção do objeto "Fruir e Construir – menos pressa mais arte". Esse é o caminho que temos ainda por trilhar.

Referências

BARBOSA, Ana Mae. Tópicos utópicos. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

BRASIL. Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio. Brasília: MEC/Semtec, 2002.

_____. PCN+ Ensino Médio: orientações educacionais complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais. v. Linguagens, códigos e suas tecnologias. Brasília: MEC/Semtec, 2002.

_____. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB). Brasília: MEC, 1996.

COSTA, Cristina. Questões de Arte. 2.ed.reform. São Paulo. Moderna 2004.

DOMINGUES, Diana. A arte no século XXI: a humanização das tecnologias. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

FREIRE, Cristina. Arte Conceitual. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FRENDA, Perla.; GUSMÃO, Tatiane Cristina.; BOZZANO, Luiz Barbosa. Arte em interação. 1. ed. São Paulo: IBEP, 2013.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Revista de Educação. Jan/Fev/Mar/Abr/2002, nº19.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ensaios Geográficos e as Imagens (ou Paisagem) de Mapas Europeus do Brasil do Séc. XVI

Brendo Francis CARVALHO [1]
Ilmir NABOZNY[2]
(Universidade Estadual de Ponta Grossa)

Resumo: Os mapas são imagens singulares produzidas especialmente na ciência geográfica, através de um conjunto de técnicas específicas que autoriza um discurso de representação espacial. Este tipo de imagem é composto por informações geográficas e concomitantemente constituem potenciais percepções do espaço representado em um contexto histórico e geográfico representado pelo sujeito cartógrafo. Considerando os mapas como obras-de-arte, elaboraram-se narrativas de releitura de imagem através de técnicas de interpretação que consideraram atributos artísticos e reflexões geográficas. Assim, seis mapas do séc. XVI foram adquiridos por meio *online* na Biblioteca Digital de Cartografia Histórica da USP, e suas análises foram construídas a partir da Iconologia, proposta por Panofsky (2014). Perceberam-se diferentes funções e usos que exercem influência sobre a iconologia adotada, gradativamente substituída por textos em latim. A busca pelo aprimoramento científico esbarra na criatividade artística e na subjetividade por contraporem-se às técnicas racionais de produção cartográfica.

Palavras-chaves: História da Geografia, Geografia e Arte, Cartografia Histórica.

Introdução

[1] Mestrando no Programa de Pós Graduação em Geografia da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Mestrado em Gestão do Território. Bolsista da CAPES.
[2] Professor Permanente do Programa de Pós Graduação em Geografia da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Orientador.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Esta pesquisa propõe um exercício de diálogo entre a Geografia, História e a Arte através da elaboração de ensaios de interpretação de mapas históricos, considerados aqui não apenas como documentos de informação geográfica, mas também como obras-de-arte. Através de técnicas de interpretação artística da imagem e de seus ícones (Iconologia)[3], foram elaboradas reflexões de cunho geográfico acerca da Geografia do Brasil, partindo do objeto "mapa" para investigar elementos como a percepção espacial, o imaginário e concepções paisagísticas e territoriais dos editores cartógrafos europeus em relação ao Brasil colonial.

Desde a tomada de vistas para representação da paisagem, até escolha de cores que envolvem a semiótica presente na Cartografia Moderna, a *imagem* é um objeto de estudo comum a várias ciências, a exemplo da Psicologia, das Artes Visuais, da História e da Geografia. Diversas técnicas e metodologias são aplicadas para investigar o conteúdo, o contexto histórico, os elementos constituintes e seus significados mais diversos, representados por/para quem as criou, modificou ou as observa.

Ao discutir o conceito de representação (portanto, indiretamente, *imagem*), Jovchelovitch (2008) considera que o ato de representar é social e simbólico, de modo a se distanciar da ideia da representação como uma mera cópia do mundo produzida por uma mente singular:

> Representar, isto é, tornar presente o que está de fato ausente por meio do uso de símbolos, é fundamental para o desenvolvimento ontogenético da criança, está na base de construção da linguagem e da aquisição da fala, é crucial para o estabelecimento das inter-relações que constituem a ordem social e é o material que forma e transforma as culturas, no tempo e no espaço (JOVCHELOVITCH, 2008, p.33).

É a partir destas proposições que esta pesquisa investiga um tipo imagético específico, o mapa (histórico). Em si, os mapas históricos são desenhos técnicos que carregam narrativas históricas e geográficas através de simbologias que variam de

[3] O método iconológico é proposto por Panofsky (2014) para interpretação de obras-de-arte, de modo que se fez uma adaptação da metodologia à Cartografia. Tal proposta será abordada no tópico de metodologia e resultados.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

acordo com o contexto de seus editores. Os que são objetos desta análise, produzidos por editoras europeias do século XVI, tem como característica marcante pertencerem ao período de transição entre Medievo e Modernidade, onde mudanças (técnicas, científicas, sociais) desencadearam novas concepções de espaço, ciência e meios técnicos para a Geografia e a representação espacial (SANTOS, 2002).

A presença de elementos iconográficos que agregam sentido simbólico e artístico possibilita observar os mapas com outro olhar[4], já que para Fourez "a observação não é puramente passiva: trata-se antes de uma organização da visão" (FOUREZ, 1995, p.40). Para a Cartografia moderna o mapa é um documento geográfico com significados objetivos e um discurso que deve ser claro e evidente (BLACK, 2005), enquanto a Arte se permite explorar significados adjacentes, vinculados principalmente ao contexto social da obra.

Mas Besse (2006) explica que estas perspectivas já estiveram mais próximas no período inicial do Renascimento, quando tanto os artistas (pintores, desenhistas) quanto os geógrafos (cartógrafos principalmente) se preocupavam com o conceito e a representação da *paisagem*, empregada com uma significação próxima ao que se entendeu posteriormente como *território*.

A representação da paisagem do território, tema recorrente nas obras consideradas, não deve se dissociar do imaginário dos sujeitos editores. A relação da representação com o imaginário é discutida por Berdolay (2012), na qual as imagens alimentam, compõe e transformam esta subjetividade:

> Se as representações constituem um conjunto de imagens produzidas pela sociedade, também e ao mesmo tempo, são nutridas, elaboradas e re-elaboradas em nível individual. É o que constitui o imaginário, que se abordará aqui como um conjunto de movidas e modificadas do sujeito e não deve ser considerado a priori como algo estático (BERDOLAY, 2012, p.49).Tradução livre.

[4] Aumont (2002) discute a flexibilidade do conceito de Arte no decorrer dos séculos, mas estabelece duas características comuns a todos os conceitos: o Critério Arbitrário (que envolve o reconhecimento institucional do que é ou não arte, na grande maioria das vezes a partir de valores subjetivos e simbólicos de profissionais especializados) e a Aura Específica (vinculada à dificuldade de reprodução, unicidade, especialidade e singularidades em torno de uma obra). Baseando-se nas ideias de Critério Arbitrário e a Aura Específica, nesta pesquisa os mapas estudados foram tratados como obras de arte.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Se as representações constituem o imaginário, é possível associar o papel desempenhado pelo discurso geográfico durante das Grandes Navegações, onde novos mares e terras estavam sendo explorados, até então desconhecidos pelo Velho Mundo. A Cartografia não apenas registrava a existência e a localização das novas terras, como também compunha o material simbólico que constituía a perspectiva de Brasil colonial e de Novo Mundo. As técnicas empregadas dão indícios sobre a visão (ou representação social) que a Europa produzia em relação à colônia, bem como contém intencionalidades inerentes aos atos de observar, selecionar e mapear.

O Método Iconológico

Uma vez que essa pesquisa se dispõe a percorrer e explorar caminhos que permeiam a subjetividade, é preciso estabelecer parâmetros que tentem ser referência da cientificidade técnica das análises pretendidas. Para estes fins, a simples observação desorientada não garante qualquer segurança interpretativa, pois o olhar do observador para a imagem precisa de um caminho de orientação. Nesse sentido adotou-se a proposta de Panofsky (2014) chamada Iconologia ou método Iconológico, composto por três etapas que entendem a obra a partir de três dimensões (temas) de interpretação:

O primeiro tema, Tema Primário ou Factual, consiste na identificação mais óbvia e literal das características da imagem, com o reconhecimento de símbolos e seus significados mais próximos do senso-comum (por exemplo, duas linhas cruzadas perpendiculares formando o que seria uma cruz).

O segundo tema, Secundário ou Convencional, constitui-se pela associação entre as formas e motivos artísticos para identificação de histórias, contextos resultantes de significados associados. Nesse tema, um homem na cruz pode significar Jesus Cristo, de modo a associar a figura a uma narrativa.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

E o terceiro motivo, tema Intrínseco ou Conteúdo, explora os valores simbólicos contextuais da obra, do autor, da sociedade, de forma sintomática e subjacente. É no terceiro tema que o contexto geográfico é aplicado, contribuindo no exercício de tentativa de compreensão e reinterpretação dos mapas históricos.

O método de Panofsky ainda apresenta técnicas de correção de erros para cada um destes temas, mas o autor adverte que os equipamentos subjetivos (conhecimentos apriorísticos) do pesquisador são inegavelmente determinantes na compreensão e interpretação desenvolvidas. Essa proposta admite a influência do sujeito pesquisador, bem como reconhece o peso de sua posicionalidade frente ao objeto, aproximando-se das concepções teóricas da fenomenologia.

Os seis mapas estudados foram submetidos às três etapas da Iconologia, bem como suas propostas corretivas. A partir da experiência, elaboraram-se ensaios geográficos, que refletem sobre os temas artísticos (forma, cor, linhas, etc.) bem como aspectos ideológicos, sociais e pertinentes ao imaginário dos sujeitos editores. O principal enfoque dos ensaios se dá sobre a percepção e representação da paisagem colonial, já que esta categoria possibilita um diálogo interdisciplinar específico durante o período selecionado.

Obras e Fontes

Toda pesquisa ou ato de pesquisar inclui um processo de seleção e escolhas, haja vista, por exemplo, a impossibilidade do pesquisador de acessar completamente toda a complexidade de seu objeto. Dentre as escolhas inevitáveis a esta pesquisa estava à seleção dos mapas históricos a serem investigados a partir de um acervou ou critério comum. Nesse sentido, buscou-se acesso ao material *online* disponível nos *sites* de museus, bibliotecas, coleções e acervos digitais brasileiros, de modo a valorizar os acervos nacionais. Diante dos resultados encontrados, a Biblioteca Digital de Cartografia Histórica da USP (Universidade Estadual de São Paulo) apresentou-se completa, acessível e cujo material mostrou-se pertinente em relação aos objetivos da pesquisa.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O acesso aos mapas históricos deste período foi feito através de meio digital, em consulta ao *site* da Biblioteca Digital de Cartografia Histórica da USP. Em sua categorização por data, o acervo *online* possui seis mapas cujas narrativas fazem referência ao séc. XVI, e que então se tornaram objeto desta pesquisa: *Brasil*, de Giacomo Gastaldi e Giovanni Batista Ramusio (1556); *Brasiliaanze scheepvaard* do holandês Pieter van der Aa (1556,editado em 1706); *Typus Orbis Terrarum*, de Frans Hogenberg e Abraham Ortelius (1570); *Le Nouveau Monde Descouvert et Illustre de Nostre Temps* de André Thevet (1575); *Universi Orbis descriptio ad Usum Navigatium*, de Giovanni Antonio Magini e Girolamo Porro (1587-98) e por fim, '*Peruvia id est, Novi Orbis pars Meridionalis à praestantissima eivs in Occidentem regione sic appellata*', de Johann Bussemacher e Matthias Quad (1598).

A seguir estão elencados os ensaios interpretativos, os mapas, descrições sobre as principais características encontradas a partir da aplicação do método iconológico nos mapas históricos e as considerações resultantes.

Ensaios Geográficos: Narrativas de Interpretação

Brasil (1556)

Este mapa pertence elaborado pelos italianos Giacomo Gastaldi (1500 -1566) e Giovanni Ramusio (1485 - 1557) foi elaborado a partir da literatura de navegação, sob a perspectiva de viajantes franceses que vieram ao Brasil em 1520 juntamente com Jean Parmentier. A tradição cartográfica italiana da época, que incluía as Cartas Portulanas, primava pelas formas, direções e técnicas opondo-se a experiência paisagística deste trabalho. Essa diferença pode ser justificada pela aproximação com os franceses, bem como a função ilustrativa exercida por esta obra no livro que integrou, o "*Delle Navigattioni et Viaggi*", um tratado geográfico de três volumes publicado em 1550.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A leitura iconográfica permite identifica vegetação, pessoas, fauna, um vulcão, montanhas, edificações, objetos, embarcações, rios, o litoral atlântico, com quantidades expressivas de símbolos e ícones espalhados por toda a porção central e leste do continente. Também chama a atenção a posição em que se apresenta o Brasil, ao invés da perspectiva norte-sul, uma visão oeste-leste, representando a perspectiva do viajante que chega a costa brasileira.

Preocupa-se com a escala humana, dando especial destaque às relações entre nativos indígenas e franceses. Cenas de trabalho (transformação do ambiente "selvagem" em "civilizado") onde os indígenas usam ferramentas europeias (como machado) mostram a constituição de uma relação de troca, mas ao mesmo tempo hierarquizada, onde o europeu oferece a tecnologia, que facilita o trabalho indígena. Há certo generalismo: a fauna ilustrada apresenta lhamas no Brasil, bem como vulcões andinos são apresentados no interior da colônia.

Este mapa prima pelo conteúdo em detrimento da forma, pela relação e não pela posição, sendo um mapa social e não locacional. A territorialidade é composta pela relação de transformação e apropriação da paisagem (SOUZA NETO, 2001). Enfatizando a segurança do litoral em detrimento do interior, expõe-se a sutilmente a possibilidade de conquista, tanto da parte conhecida do território quanto da *terra non discoperta*, simplesmente pela ausência visual de portugueses na colônia (figura 1):

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1: Brasil (1556)
Adaptado por Carvalho (2017) da Biblioteca Digital de Cartografia Histórica da USP.

Brasiliaanze Scheepvaard ([1556]1706)

Trata-se de um mapa narrativo feito a partir de "*Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*" de Jean de Léry (1536-1613), retratando conflitos religiosos existentes na colônia francesa da França Antarctica (atual Rio de Janeiro). Publicado no séc. XVIII por Pieter Van der Aa (1659 - 1733) narra acontecimentos do séc. XVI, classificado tematicamente pela equipe da Biblioteca Digital como tangente aos mapas do Séc. XVI.

A iconografia pode ser divida em dois grupos, um grupo de ícones do mapa e outro da alegoria no canto inferior direito. No primeiro, prioriza-se a toponímia indígena, localizando tribos, montanhas e marcos geomorfológicos importantes, principais rios navegáveis e florestas litorâneas, espacializando a ocupação indígena e destacando o vazio demográfico interior. A vegetação esparsa e concentrada apenas nas porções mais conhecidas confere ao interior inexplorado uma aparência

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sertaneja e desértica. A linha costeira, extremamente rugosa, mostra a compreensão acerca da complexidade profunda da costa brasileira, bem como a dificuldade escalar de representar a extensão e a forma dentro da perspectiva escolhida.

Já a alegoria apresenta a violência entre os humanos poderia ser vinculada ao genocídio indígena do Brasil colonial, mas as vestes, armas e posição dos humanos permitem identificar a dicotomia de protestantes e católicos. Eles estiveram em conflito na França Antarctica até a realização de acordos de paz temporários, mas que acabaram não sendo efetivos e levaram a ondas de violência e linchamento. Essa ideia obscurantista de passado perigoso e selvagem alinha-se ao uso deste mapa como ilustração de um atlas de histórias coloniais, remetendo ao perigo enfrentado pelos primeiros exploradores, com uma função análoga ao entretenimento do leitor.

A presença portuguesa é admitida no litoral e citada através das toponímias, textos e aldeamentos, que fazem referência às Capitanias Hereditárias. Porém os espaços em branco questionam a ocupação territorial, reforçando a ideia de "esvaziamento" ou "fundos territoriais" desconhecidos. Diante destas observações, conclui-se que o mapa dá maior atenção às questões políticas e sociais, em detrimento da paisagem natural e das possíveis riquezas, debruçando-se sobre uma narrativa específica (figura 2):

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

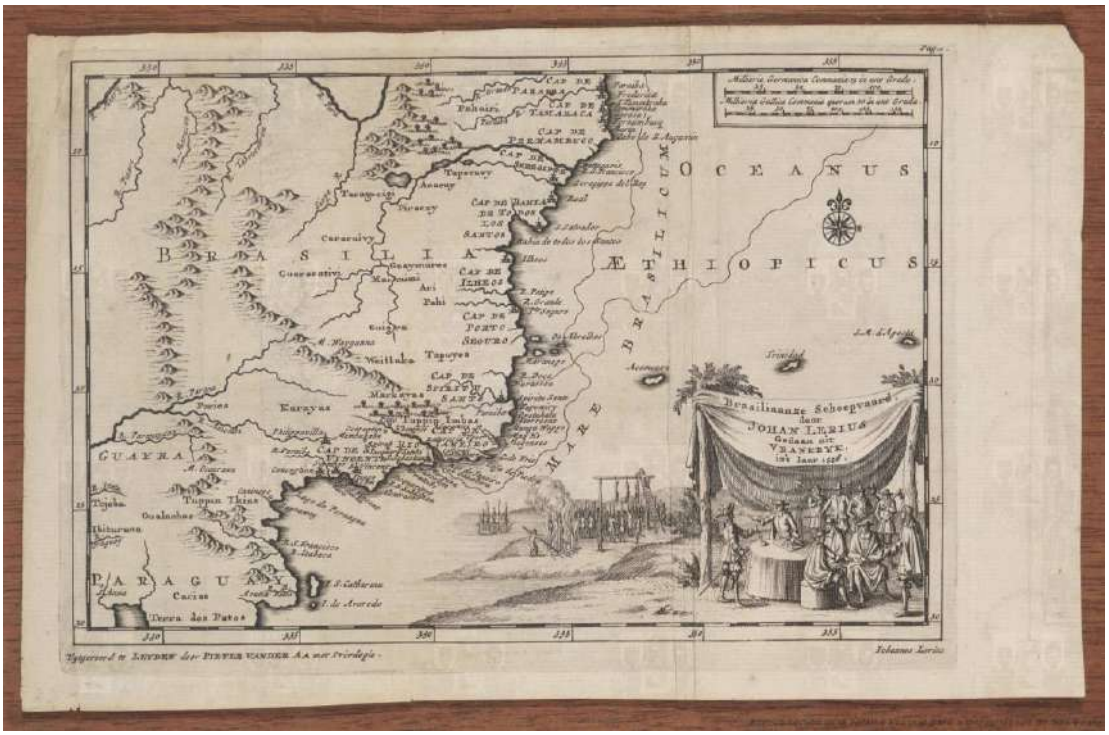


Figura 2: Brasiliaanze Scheepvaard (1556 [1706])
Adaptado por Carvalho (2017) da Biblioteca Digital de Cartografia Histórica da USP

Typus Orbis Terrarum (1570)

Pertence ao primeiro atlas moderno (o *Teatrum Orbis Terrarum*) este mapa faz parte da tradição holandesa, e destaca-se pela qualidade técnica da representação de um mapa mundi. Produzido por Abraham Ortelius (1527-1598 - e vale pontuar, que fora próximo de Mercator), insere-se nas concepções da Cartografia Moderna, debruçando-se sobre a localização dos territórios em detrimento de suas especificidades paisagísticas. Resgatando a Cartografia Clássica ptolomaica, prioriza o registro das massas continentais existentes e suas principais ocupações. Posiciona o planeta em certa cosmologia mística, com nuvens envolvendo as margens da projeção.

Elementos naturais (geomorfologia, fauna e flora) representados minusculamente revelam consciência de escala, sendo suprimidos pela informação textual, destacavelmente mais importante para os propósitos da imagem. Em

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

contraposição a técnica, a existência de monstros do mar nos oceanos inexplorados revela o medo e o temor do desconhecido, bem como características típicas do pensamento medieval, envolto em certo misticismo.

O uso das cores aplicado a porções continentais cria unidades territoriais, e associa colônias às suas respectivas metrópoles. A diferenciação da cor também é uma forma de construção do discurso de alteridade, diferenciando o "eu" do "outro". Além disso, a simples posição dos continentes (Europa centralizada e acima, África e América Latina abaixo) indica a hierarquização territorial, elemento aparentemente convencional, mas que mantém sua tradição até os dias atuais, tal sua força dentro do discurso científico cartográfico. Outra função importante presente na técnica deste mapa está na busca pela linguagem universal, seja o latim ou matemática, para normatização técnica da produção de mapas e da representação espacial.

Desta maneira o *Typus Orbis Terrarum* (figura 3) é uma amostra visual de valores do pensamento científico moderno, como a busca pela normatização, a ciência a serviço das estruturas de poder, a superação do pensamento medieval, o afastamento entre sujeito e objeto e a busca por uma linguagem universal científica para construção de modelos e representações. Ainda sim, é possível perceber características como temores e anseios da subjetividade do editor e da sociedade que o envolvia.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3: Typus Orbis Terrarum (1570)
Adaptado por Carvalho (2017) da Biblioteca Digital de Cartografia Histórica da USP

Le Nouveau Monde Descouvert et Illustre de Nostre Temps (1575)

Editado pelo religioso francês André Thevet (1516 - 1592), este mapa destaca o Ocidente, bem como a região do atual Oceano Pacífico e Antártida. Novamente, a escala humana é apresentada através de elementos da paisagem, só que dada a grande quantidade de informações na América, Thevet transferiu a representação da paisagem para o continente austral, fazendo dessa massa de terra uma "amostra" do ocidente.

A iconografia do mapa retrata a natureza selvagem e indomada ocidental em conflito com o "processo civilizatório" europeu de ocupação. Ilustra-se o desenvolvimento de relações sociais entre nativos e estrangeiros a partir do trabalho (caça, desmatamento), e relações entre os estrangeiros e o espaço, cuja intervenção direciona e coordena os processos de modificação da paisagem,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

organizando e estruturando o espaço selvagem e inserindo-o de forma segura na lógica colonial mercantil moderna.

A associação entre presença europeia e segurança também é feita a partir da disposição e da concentração das embarcações nos mares e das toponímias nos continentes. A circulação denota confiança e poder simbólico, indicando domínio sobre os mares e suas rotas comerciais, assim como a existência de portos coloniais assegura a efetivação da dominação e consolidação de entrepostos comerciais seguros. Mesmo os monstros do mar são reduzidos em tamanho e naturalizados, assumindo formas pisciformes e menos monstruosas.

Há uma tentativa de acrescer profundidade e perspectiva a imagem do mapa, através do tamanho dos ícones (ícones da porção inferior da imagem em tamanho maior que os presentes na porção superior), o estabelecimento de pontos de fuga para o olhar e própria representação da paisagem enquanto uma perspectiva do observador. Embarcações e elementos na porção superior da imagem tem tamanho bem reduzido quando comparadas as representadas na porção inferior. Apesar da generalização das terras austrais, o mapa tenta exercer duplamente a função de localizar e retratar, dividindo-se entre técnica e subjetividade. A dicotomia sintomática da modernidade é percebida no trabalho de Thevet, que mistificou o continente austral, mas tentou manter a Cartografia técnica no restante da representação (figura 4):

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

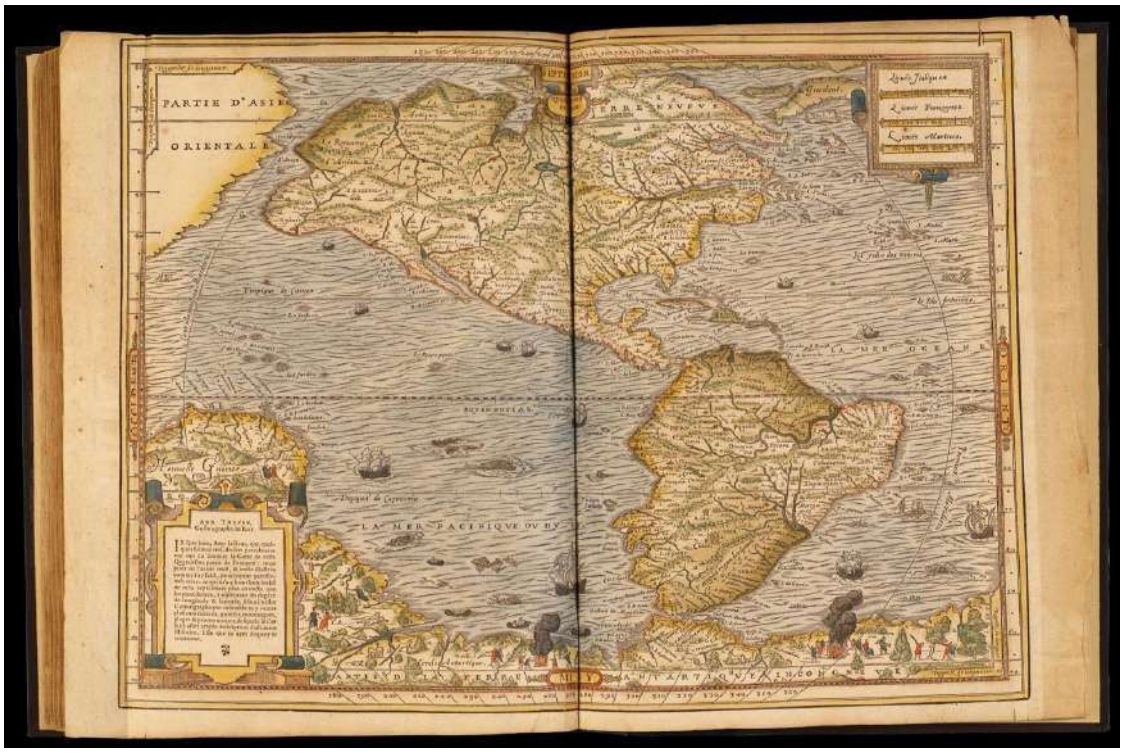


Figura 4: Le Nouveau Monde Descouvert et Illustre de Nostre Temps (1575)
Adaptado por Carvalho (2017) da Biblioteca Digital de Cartografia Histórica da USP

Universi Orbis Descriptio Ad Usum Navigatium (1597-98)

Um exemplar clássico da Cartografia renascentista italiana trata-se de uma Carta Portulana, um tipo de mapa reconhecido pelas linhas direcionais que deram origem posteriormente à Rosa-dos-Ventos. Apesar de produzido a partir de cálculos feitos com base em relatos de viajantes, sua principal função como diz o título, era direcionada para a orientação, bem como trazer referências espaciais para comerciantes, viajantes, navegantes (BLACK, 2005). Direção e hidrografia são duas tônicas visuais deste mapa, que não se preocupa com a escala do observador ou com ícones da paisagem.

Apesar do empenho na produção de um mapa mundi completo, erros descritivos dos relatos de viajantes geraram deformidades inevitáveis, como na região do Chile e da Antártida. As poucas representações iconográficas (montanhas) representam barreiras naturais a circulação e ao comércio, e estão curiosamente

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

posicionadas em grandes vazios paisagísticos da época, como regiões desérticas como Antártida e centro da América do Norte.

De forma semelhante ao *Typus Orbis Terrarum*, a colorização e a disposição das massas continentais parecem obedecer à convenção centralizadora e hierárquica que coloca a Europa como centro do mundo conhecido e das rotas comerciais, e cria unidades de massas territoriais a partir dos contornos de cor.

A origem das linhas também acontece em espaços vazios, e estas mesmas linhas carregam visualmente o mapa, precursor das cartas náuticas. A dificuldade de representar as diferenças escalares é reconhecida também na deformidade (ou rugosidade) das costas litorâneas, embora a morfologia costeira fosse de extrema relevância. Da mesma forma, embora o Rio Amazonas seja maior que o Rio da Prata, o segundo recebera destaque devido a sua importância econômica, muito mais relevante para o comércio de metais do que o rio amazônico.

Na ausência de parâmetros técnicos para a verificação das representações, é a seletividade e o imaginário dos editores que se tornam parâmetros de representação. No caso deste mapa (figura 5) evidenciam-se as concepções políticas e valorização de certos territórios e seus conteúdos, em detrimento de outros considerados ainda desconhecidos ou desimportantes:

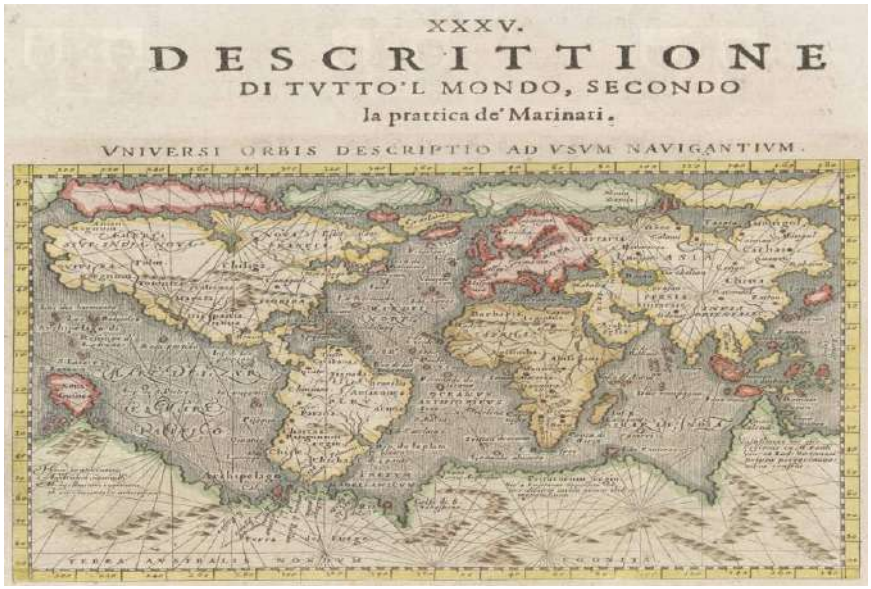


Figura 5: Universi Orbis Descriptio Ad Usum Navigatum (1597-98)
Adaptado por Carvalho (2017) da Biblioteca Digital de Cartografia Histórica da USP.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Peruvia id est, Novi Orbis Pars Meridionalis à Praestantissima Eivs in Occidentem regione sic appellata (1598)

O alemão Johann Bussemacher (1580-1613) produziu este mapa para compor o atlas de Matthias Quad (1557–1613). Pertencente a tradição alemã, é possível notar influências italianas, francesas e holandesas, principalmente no que se refere às convenções técnicas da Cartografia (relativamente popularizadas no fim do séc. XVI) elaboradas por Mercator e outros editores. Latitudes, longitudes, concepções de hemisférios, linhas e grades de referência (como a linha do Equador) atribuem função técnica a imagem.

Diferentemente dos outros mapas, esta obra reconhece a América do Sul como um continente povoado e complexo, apresentando riqueza de detalhes e informações (na forma de toponímias) a respeito da disposição da ocupação do interior e da costa do continente. Porém, a população nativa não é a tônica da representação, e sim, um projeto colonizador em andamento (SOUSA NETO, 2001). A grande quantidade de portos e cidades materializa a ocupação e insere sua existência no plano político e administrativo dos reinos.

Embora a América do Sul estivesse sendo governada pela União Ibérica no período retratado, a linguagem textual do mapa não está em português ou espanhol (a exceção dos nomes das localidades), pois se segue a convenção do latim trazendo também trechos em alemão.

Sua iconografia traz uma grande embarcação e um monstro do mar. A embarcação enaltece a atividade da navegação, pois seu tamanho e forma ocupam parte do oceano Pacífico, e é muito maior do que o monstro marítimo. Essa perspectiva de contraste é uma forma de contrapor o humano ao animal, superando as ameaças e perigos das águas marítimas desconhecidas. Quanto maior e mais rebuscado o ícone, mais importância e poder ele tem. Por isso, pode-se dizer que nos mapas analisados, a representações de monstros e embarcações oferece uma

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

discussão de territorialidade nos oceanos, contrapondo presença e segurança, com desconhecimento e medo.

No período do Renascimento, o barco era figura importante para relações comerciais, pois era através dele que se promovia a circulação de mercadorias, pessoas e informações. O barco deste mapa destaca-se como uma referência a atividade comercial e exploratória (figura 6):

Figura 6: Peruvia id est, Novi Orbis Pars Meridionalis à Praestantissima Eivs in Occidentem regione sic appellata (1598)

Adaptado por Carvalho (2017) da Biblioteca Digital de Cartografia Histórica da USP.

Considerações Finais

Depois de elaborados os ensaios geográficos a partir do método Iconológico aplicados aos seis mapas apresentados (aqui resumidos em seus pontos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

principais), percebeu-se grande diversidade de forma, técnicas e conteúdos, mesmo que o objeto representado incluísse o Brasil (Brasil/América do Sul/Mundo). Mais do que características como nacionalidade, tradição e capacidade técnica, é a função do mapa mostra-se um critério importante quanto ao conteúdo e as formas escolhidas para compor sua representação. Em um período em que a Cartografia começava a escolher suas convenções técnicas, a função determinava os parâmetros visuais para atender demandas funcionais específicas.

Quanto aos resultados encontrados, percebe-se que a iconologia proporciona elementos de análise para discussão da paisagem, principalmente quando os ícones são abundantes e destacados. Também do território, quando os recursos visuais são pouco variados e os ícones quase ausentes, e quando sua localização representam imaginários de controle e poder.

A presença de ícones que mostram elementos da paisagem revela a escala humana do observador e faz referências à narrativas específicas, onde a função do mapa e a preocupação do editor estão vinculadas a algum debate social ou político. A representação da paisagem é uma forma de apropriação do território, proporcionando ao expectador a chamada "experiência da paisagem" (LOIS, 2004), apresentando as transformações que ocorreram de maneira positiva e necessária para a exploração do Novo Mundo.

A experiência da paisagem, por sua vez, foi uma importante motivação para a aplicação da arte na Cartografia, em especial os ícones e as perspectivas paisagísticas. Diante da inexistência da fotografia ou de forma mais precisa/acurada de representação espacial, a arte fez necessária para construir o imaginário, compondo as narrativas ilustrativas e consequentemente, a perspectiva sociocultural que a Europa criou a respeito do Brasil colonial, que foi incorporada pelos colonizadores a nossa sociedade e faz parte da história do país. Muito desta visão construída que os europeus elaboraram compõe a visão que os próprios brasileiros percebem sobre o Brasil, como as ideias de "fundos territoriais" e "grandes vazios interiores".

Já o território é abordado visualmente através da hierarquização territorial, da formação de unidades territoriais de associação e diferenciação entre o que é

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

igual e o que é diferente, entre o "eu" e o "outro". A presença dos europeus, a disposição espacial de sua ocupação, também reflete poderio econômico e militar, sobrepujando as dificuldades impostas pela natureza e dominando o espaço selvagem. Séculos depois, a perspectiva exploratória tornar-se-ia civilizatória, ganhando força no século XIX com o discurso neocolonialista. O próprio conceito de território só se consolidou séculos depois, mas é possível identificar indícios de traços embrionários destas ideias.

No que diz respeito a Arte, percebe-se que o discurso normativo científico afastou a imagem mapa da imagem ícone, e transforma o mapa em documento textual. Ao substituir imagens por textos, objetiva-se o subjetivo padroniza-se o que é visto e diminui-se a possibilidade de variações de interpretação. Mas como a linguagem do mapa é também visual, a matemática trigonométrica aparece como linguagem universal para as linhas e formas, submetendo a representação espacial às convenções propostas e diminuindo sua possibilidade criativa.

Deste modo atenderam-se todas as demandas da Modernidade, políticas, sociais, econômicas e geográficas, dando segurança ao expectador sobre a objetividade das informações descritas. A Cartografia (que era praticada por um grupo pequeno de profissionais elitizados) passou a ser técnica e distanciar-se da Arte e da subjetividade, priorizando uma representação "fiel" do espaço em detrimento de concepções pessoais.

Apesar disso, como foi possível perceber nos ensaios geográficos, é impossível desvincular da imagem, a sociedade, o contexto e os sujeitos que a produziram, pois representar envolve seleção e escolha, e aí estão sempre presentes o imaginário e conhecimento apriorístico do sujeito. Mesmo assim, o direito de cartografar foi elitizado, e a representação do espaço considerada como "fiel" e "correta", sob uma lógica progressista e tecnológica, transformou-se para atender cada vez mais os discursos de poder.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. A Imagem. 7 ed. Campinas: Papirus, 2002.

BLACK, Jeremy. Mapas e História: construindo imagens do passado. Bauru: Edusc, 2005.

BERDOULAY, V. El Sujeto, El lugar y La Mediación del Imaginario. In: LINDÓN, A; HIERNAUX, D (orgs.). GEOGRAFÍAS de lo imaginario. Barcelona: Anthropos Editorial; México: Universidad Autónoma Metropolitana. Iztapalapa, 2012. p.49-65.

BESSE, Jean-Marc. Ver a Terra: Seis Ensaios Sobre a Paisagem. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Biblioteca Digital de Cartografia Histórica da USP. Disponível em:

<http://www.cartografiahistorica.usp.br/> Acesso em 12 de set de 2016.

FOUREZ, G. Reflexões Epistemológicas o Método Científico: A observação. In: FOUREZ, G. A Construção das Ciências: Introdução à Filosofia e à Ética das Ciências. 1 reimpressão. São Paulo: UNESP, 1995.

LOIS, Carla. Cartografías de un Mundo Nuevo. Terra Brasilis [Online], v.6, 17 p. 2004. Disponível em: <http://terrabrasilis.revues.org/363>. Acesso em 25 de ago de 2016.

JOVCHELOVITCH, Sandra. Os Contextos do Saber: Representações, comunidade e Cultura. Petrópolis: Vozes, 2008.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas Artes Visuais. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SANTOS, Douglas. A Reinvenção do Espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria. São Paulo: UNESP, 2002.

SOUSA NETO, Manoel Fernandes de. Geografia nos Trópicos: História dos náufragos de uma Jangada de Pedras? Terra Livre, v.1, n.17, p.119-138. 2001.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

CÚPULA TAJ AL-MOLK: A GEOMETRIA POR TRÁS DA ARTE

Carolina Medina da Costa (UFRGS)[1]

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Kátia Pozzer (UFRGS)[2]

Resumo: O presente artigo busca compreender e evidenciar questões acerca da relação existente entre a arte, a geometria e a religião que fazem da Cúpula Taj al-Molk[3] um ícone da arquitetura iraniana. Após uma breve introdução sobre os materiais e técnicas utilizadas por seus construtores, iremos nos deter, em um segundo momento, a questões acerca da importância da geometria como meio de formalizar a arte islâmica. A metodologia utilizada tem como base o conceito do Atlas Mnemosyne, de Aby Warburg (1866 - 1929), que consiste em uma análise comparativa e formal de ícones de diferentes culturas. Através da análise da estrutura arquitetônica e da iconografia da Cúpula Taj al-Molk, busca-se reunir fontes para o estudo e aprofundar os conhecimentos sobre as origens da cultura islâmica no âmbito das artes.

Palavras-chave: Arte Islâmica, Cúpula Taj al-Molk, Geometria.

Introdução

A Mesquita Masjed-e Jame, localizada na cidade de Isfahan, no centro do Irã, e fundada no século VIII A.D., durante a dinastia Seljúcida, é uma construção repleta de simbolismo e de inovações, sendo considerada um edifício protótipo, devido a sua combinação entre o projeto com quatro Ivans e as pequenas cúpulas que percorrem toda a extensão de seu teto. Além de ser uma mesquita exemplar para muitas outras que

[1] Graduanda em História da Arte, bolsista voluntária no projeto de pesquisa *Memória Cultural da Gênese e Desenvolvimento da Arte Islâmica* (CNPq/FAPERGS/UFRGS).
[2] Docente do curso de História da Arte, Coordenadora do projeto de pesquisa *Memória e Desenvolvimento da Gênese da Arte Islâmica* (CNPq/FAPERGS/UFRGS).
[3] Diversas formas de escrita e nomes para Cúpula Norte foram encontradas, como Taj al-Mulk, Gunbad-i-Kharka, Gunbad-i-Khaki e Gunbad-i Taj-ul-Mulk.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

vieram posteriormente, a Grande Mesquita de Isfahan, como também é conhecida, torna-se peculiar por acolher duas cúpulas consideravelmente distintas uma da outra, não apenas em relação às suas dimensões, mas principalmente por suas estruturas e pela função em que cada uma desempenha.

Enquanto a cúpula do sul, conhecida como Nizam al-Molk, construída em 1070-1071 A.D., é maior, tem a sua posição alinhada com a Qibla[4] e está mais próxima do Mihrab[5], a Cúpula Taj al-Molk, ou Cúpula Norte, é expressivamente menor, porém é reconhecida como o tesouro da Mesquita Masjed-e Jame, devido a suas proporções consideradas perfeitas. Não sabendo-se o motivo real de sua construção, a Cúpula Taj al-Molk, inaugurada em 1088 A.D., vem sendo identificada como um exemplo de perfeição entre as construções de cúpulas de alvenaria, havendo cada vez mais estudos referentes à sua composição estrutural.

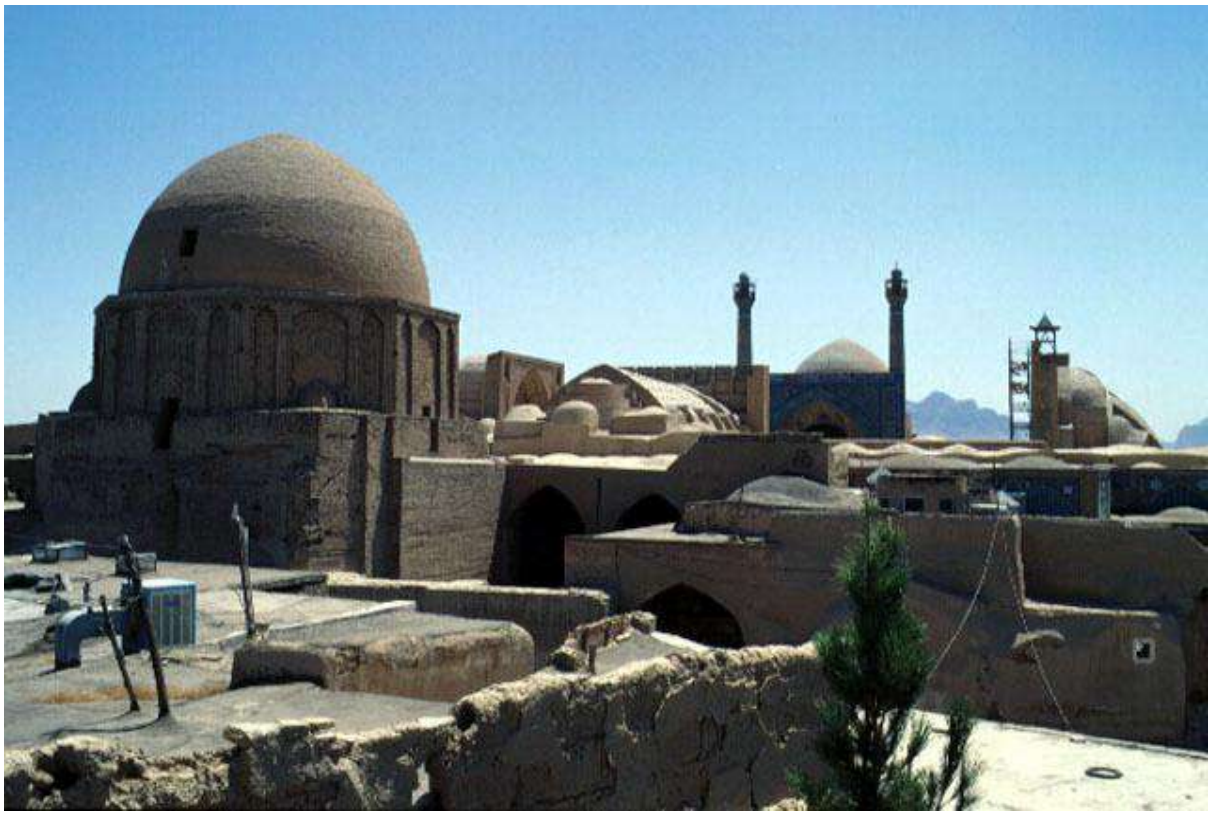


Figura 1 - Exterior da Cúpula Taj al-Molk. Ref: Archnet

[4] *Direção*. No Islã é definido como a direção para Meca, onde devem ser dirigidas as orações.
[5] Nicho em forma de abside. Tem a função de indicar a direção da cidade de Meca (qibla).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As inovações relacionadas aos materiais utilizados na cúpula também são motivos do seu êxito, devido ao aprimoramento do que já era conhecido e utilizado, como é o caso do tijolo[6]. Os Seljúcidas[7] não apenas inovaram na utilização do material, como também aperfeiçoaram uma antiga estrutura da arquitetura Persa, conhecida como Chahar-taq[8], que foi desenvolvida para servir como estrutura base da cúpula. A estrutura transforma-se em diversas formas geométricas com intuito de atingir a forma perfeita. Inicia com um quadrado perfeito, transforma-se, em seguida, em um octógono e, gradualmente, desdobra-se em um hexadecágono para, enfim, encontrar o aro circular da cúpula. A estrutura principal tem como base a Proporção Áurea que, por sua vez, apresenta-se em muitos elementos da natureza, evidenciando, portanto, um diálogo existente entre formas naturais e as leis que regem a arquitetura desse povo.

A geometria e os seus desdobramentos na Cúpula Taj al-Molk

Uma das justificativas da complexidade da elaboração do projeto desta cúpula são os tremores de terra, muito comuns no local. Desta forma, os construtores da cidade desenvolveram técnicas de modo a fazer com que os seus projetos resistissem a desastres naturais, incêndios e guerras que ameaçavam o seu patrimônio idealizando, portanto, ícones da arquitetura iraniana.

A Cúpula Taj al-Molk é considerada o primeiro exemplo de cúpula que utiliza a abóbada nervurada e, segundo a teoria de Galdieri[9], elas teriam uma função muito além de estruturas decorativas, seriam estruturas desenvolvidas para suportar o peso da cúpula, dando uma maior estabilidade para a construção e colaborando para que sobrevivesse por tanto tempo com poucos danos em sua edificação. O tijolo que, apesar de já ser um material utilizado, foi desenvolvido e aplicado nas construções seljúcidas na sua forma mais pura, compondo tanto a estrutura quando a ornamentação. A escolha do material se deu por este ser mais barato que a pedra e mais resistente que a madeira,

[6] O tijolo queimado de argila originou-se na Pérsia, no terceiro milênio B.C.
[7] Governaram entre 1037-1194 A.D.
[8] A estrutura vem dos templos de fogo do zoroastrismo, no período pré-islâmico. É uma estrutura de base quadrada com um telhado abobadado.
[9] GALDIERI, O. *Jameh Mosque of Isfahan, Management of Cultural Heritage of Isfahan*. 1991.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

além de ser abundante na região e permitir uma construção rápida devido a sua "elasticidade".

A perspicácia dos construtores Seljúcidas pode ser vista não apenas na modernização dos materiais utilizados e na adequação de estruturas mais antigas, mas também na grandeza do simbolismo que preenche o interior da cúpula, fazendo da geometria um meio de formalização do sagrado. Como foi dito anteriormente, o uso da geometria se inicia com uma estrutura quadrada que, gradualmente, transforma-se em um polígono de oito lados, sustentada por arcos, que converte-se em um polígono de dezesseis lados e, por fim, recebe a base circular da cúpula, como no esquema abaixo.

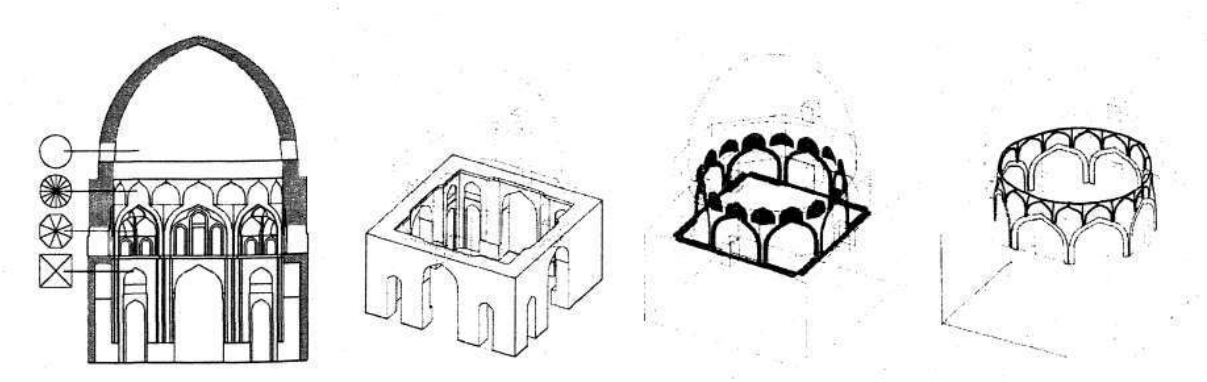


Figura 2 - Esquema estrutural da Cúpula Norte. Ref: Marjan Ghannad

A presença de um cubo na base e de um octaedro no meio da estrutura da cúpula lembra-nos da relação dos Sólidos Platônicos, celebrados por Platão no diálogo *Timaeus*, com os quatro elementos da natureza, evidenciando uma possível associação com a terra e o ar, respectivamente. Neste mesmo diálogo nos é apresentado a crença da semelhança entre a criação do mundo com a progressão geométrica. Assim, uma possível leitura, seria de que toda a estrutura da Cúpula Taj al-Molk, através da geometria, representaria a descida do mundo celestial em direção à terra, onde a base quadrada seria a morada do mundo visível, a base octogonal seria o meio de conexão entre os mundos e a cúpula, significando simbolicamente a abóbada celestial, a estrutura que relaciona, portanto, o mundo do criador e o mundo das criações.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A Proporção Áurea, que rege a estrutura da Cúpula Norte, também é encontrada na natureza, como em plantas, nas hélices de DNA, conchas, planetas, galáxias e etc, evidenciando novamente o diálogo existente entre a natureza e a arquitetura por meio da geometria. A ornamentação do interior da cúpula pode ser sintetizada em um círculo no centro e estrelas de cinco pontas ao seu redor, em tamanhos diferentes, podendo ser facilmente comparada ao céu celeste. O círculo, segundo Ringgenberg (2009, p.67), seria a representação da criação que surgiria da unidade ou do intelecto divino, simbolizado por um ponto. O pentágono, por sua vez, representaria o amor universal e o Homem Perfeito/Divino. Assim, por meio de formas geométricas, temos uma imagem abstrata que simboliza o ato da criação.

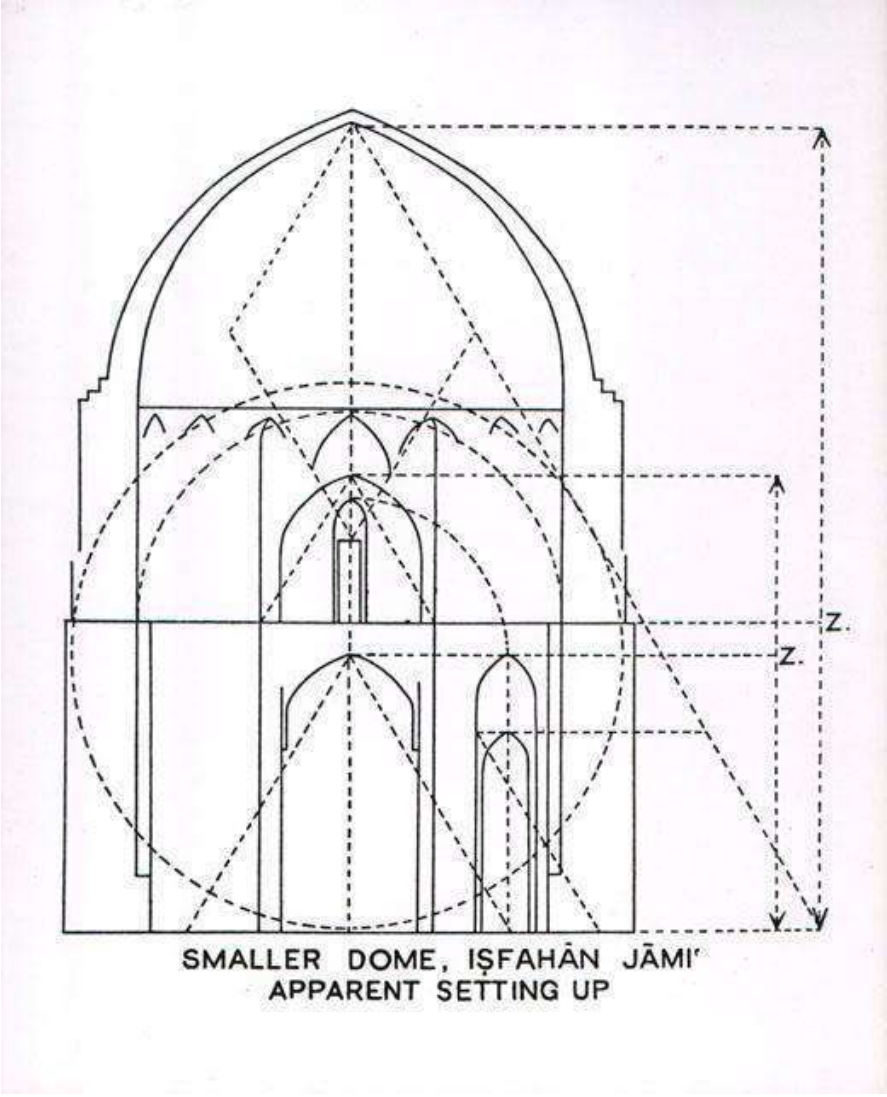


Figura 3 - Proporção Áurea na Cúpula Norte. Ref: Archnet

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 4 - Vista interior da Cúpula Norte. Ref: Nina Pearson

Considerações finais

A Cúpula Norte da Mesquita Masjed-e Jame é, de fato, uma grande obra de arte, que faz jus tanto à mesquita que a abriga, quanto aos construtores que a deram vida. Sua estrutura conta-nos a história de diversas culturas, através do desenvolvimento dos materiais e técnicas que nela encontraram a perfeição. Por meio de seu projeto temos conhecimento de crenças religiosas e filosóficas que residem em fórmulas geométricas e relacionam-se simbolicamente com formas encontradas na natureza. A arquitetura Persa acreditava na geometria sagrada como meio de atingir a beleza divina e, através do estudo da Cúpula Taj al-Molk, conhecemos a eficiência da geometria como comunicadora de conhecimento, religião e arte.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A Cúpula Taj al-Molk é um exemplo muito bem conservado, que resiste por mais de novecentos anos, de uma relação singular entre a estrutura e o ornamento. Se por um lado a geometria é exemplarmente utilizada para dar vida ao projeto no espaço tridimensional, por outro ela também é fundamental para trazer sentido religioso ao espaço bidimensional. Assim como Hejazi (2004, p.25) aponta, a Geometria Sagrada apropriou-se das proporções do céu e as trouxe para os edifícios na terra. É desta maneira que a Cúpula Taj al-Molk pode ser interpretada, como um objeto artístico de proporções perfeitas que formaliza silenciosamente a fé.

REFERÊNCIAS:

ABDOLLAHNEJAD, Zahra. The Management of the conservation of Masjed-e Jame, Isfahan. Inglaterra: Universidade de Plymouth.

AMIRI, A; GOODARZI, M; HOOSHENAS, R; SILVAYEH, S; YARI, F. The Stability of Dome Structures in the Iranian Traditional Architecture, Case Study: Dome of Taj-al-Molk. Tehran: Universidade Tarbiat Modares, 2016.

GHANNAD, Marjan. A Study on the North Dome of Masjid-i Jami Isfahan.

HEJAZI, M. Sacred Geometry in Nature and Persian Architecture. In: Design and Nature II. Isfahan: Universidade de Isfahan, 2004.

MASJID-I JAMI. Disponível em:<http://archnet.org/sites/1621>.

OLEG GRABAR, The Great Mosque of Isfahan. Nova York: Universidade Press, 1990.

PEARSON, Nina. Masjed-e Jame in Isfahan - The Grand Mosque of Isfahan. 2014. Disponível em: <https://ninstravelog.wordpress.com/2014/12/07/masjed-e-jame-1/>.

POZZER, K.M. Memória Cultural na Gênese da Arte Islâmica. In: Oriente-se. Ampliando Fronteiras, Encontro Internacional de Pesquisadores de Arte Oriental. São Paulo: UNIFESP, 2014.

RINGGENBERG, P. L'Univers Symbolique des Arts Islamiques. Paris: L'Harmattan, 2009.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A intermidialidade do livro de artista: uma análise do trabalho de Guita Soifer

Eloiza DALAZOANA
Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Dra. Maria Cristina MENDES (Orientadora)
Bolsista (Graduação) – Fundação Araucária

Resumo: O artigo tem por objetivo levantar algumas questões acerca dos livros de artista produzidos por Guita Soifer, destacando, não apenas sua qualidade artística, mas evidenciando também a importância deste tipo produção de arte no contexto histórico das Artes Visuais. A pesquisa se justifica por ser este um segmento de destaque na produção da artista paranaense, já que, além de ter sido exibido em exposições nacionais e internacionais, o conjunto de obras hoje integra o acervo do Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba. No primeiro tópico apresento um breve histórico do livro de artista a partir das pesquisas bibliográficas de Paulo Silveira, BernadettePanek e Ludmila da Silva Ribeiro de Britto; no segundo investigo o conceito de intermidialidade de acordo com Maria do Carmo Veneroso; e no terceiro aponto características relevantes da obra de GuitaSoifer, segundo Marcia Regina Pereira de Souza, Angélica Sommer e Marco Silveira Mello. As informações disponíveis no site da artista são evidenciadas com o intuito de enfatizar novos modos de veiculação da arte na contemporaneidade.

Palavras-chaves: Livro de artista, intemidialidade, Guita Soifer

A relevância em tratar do assunto livro de artista, encontra-se na necessidade de exemplificar a diferença entre um livro de arte e um livro de artista, apresentando esta categoria de arte contemporânea, valorizando o livro de artista como obra de arte.

As principais referências teóricas deste trabalho são Paulo Silveira, que discorre primordialmente sobre a história. Maria do Carmo de Freitas Veneroso, falando sobre o livro de artista e intermidialidade. Marcia Regina de Souza faz uma leitura detalhada de alguns livros de Guita Soifer.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O livro sempre possuiu uma grande credibilidade como portador de informações, este novo formato assusta leigos e até pessoas acostumadas com a arte contemporânea. Definir tal objeto artístico é muito complicado, devido a sua pluralidade, ele vai além da capacidade expressiva de um só meio intermidiático.

A importância em focar nos trabalhos de Guita Soifer se justifica pela pluralidade e qualidade de sua produção, dando papel de destaque a tal gênero de arte e levando a arte contemporânea paranaense para diversos locais em suas exposições nacionais e internacionais.

Historia do livro de artista

O livro de artista é uma obra de arte contemporânea, porém seus primeiros vestígios são mais antigos do que se pensa. Para Paulo Silveira (2002, p.3): "O livro de artista é ao mesmo tempo o nome de uma categoria artística e de um dos produtos dessa categoria".

Uma confusão que não deve ocorrer é entre um livro de arte e um livro de artista. Um livro de arte é um livro comum que tem como objeto a arte, uma fonte de conhecimentos sobre assunto, apenas um suporte. O que não é o foco desta pesquisa, mas sim o livro de artista, concebido pelo artista, como obra de arte inserida no ciclo da mídia, e por si só infringindo ao mundo da arte por rega-la com conceitos da comunicação, antes tidos como rudes. (SILVEIRA, 2002)

Para Paulo Silveira (*apud* Britto 2009, p.133) "é possível retroceder no tempo quase que infinitamente na busca da origem do livro de artista". Maria do Carmo de Freitas Veneroso (2012) cita alguns exemplos como os Cadernos de Leonardo da Vinci que remetem diretamente ao livro de artista, assim como os livros de William Blake (1788–1821), impressos em litografia.

De acordo com o que entendemos hoje, essa designação de livro de artista foi registrada inicialmente para uma exposição no *CollegeofArt*, ocorrida em 1973, na Filadélfia. Para Silveira (2002, p.3):

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Era o momento de desenvolvimento da arte conceitual internacional e de outros movimentos, tendências e escolas que reposicionaram os papéis e as estratégias dos principais agentes do mercado das artes: artistas, críticos, estudiosos, galeristas, público etc. Problemas como valor, circulação e documentação foram muito discutidos, gerando uma produção artística sem precedentes. Os livros de artista daquele momento podiam ser livros de fato, mas, muitas vezes, eram livretos de baixíssimo custo, ou simples folhetos, ou peças impressas sobre os suportes mais variados. Sempre ou quase sempre múltiplos.

A construção do livro como obra de arte, pode receber diversas titulações como: "livro de artista, livro objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro poema, poema-livro, livro-arte, arte-livro, livro-obra" (Silveira, 2008, p. 25). O termo livro de artista é utilizado no sentindo lato, assim como poderia utilizar qualquer outra destas denominações. O termo nunca foi encontrado em um dicionário brasileiro. Apenas a *Grande Enciclopédia Larousse Cultural,* de 1988, (*apud*Silveira, 2008, p. 25) tem assim definido:

> *Livro de Artista:*obra em forma de livro, inteiramente concebida pelo artista e que não se limita a um trabalho de ilustração. (Sob sua forma mais livre, o livro de artista torna-se um *livro-objeto.)* Livro-objeto é o "objeto tipográfico e/ou plástico formado por elementos de natureza e arranjos variados".

Um antecessor do livro de artista foi o *livre de peintre,* que surge em meados de 1890, como uma iniciativa do *marchand*AmbroiseVollard, em Paris. *Le Corbeau*, de Edgar Allan Poe, traduzido por Stéphane Mallarmé e ilustrado por Édouard Manet, é considerado um dos principais livres de peintre produzidos nessa época. (VENEROSO, 2012)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

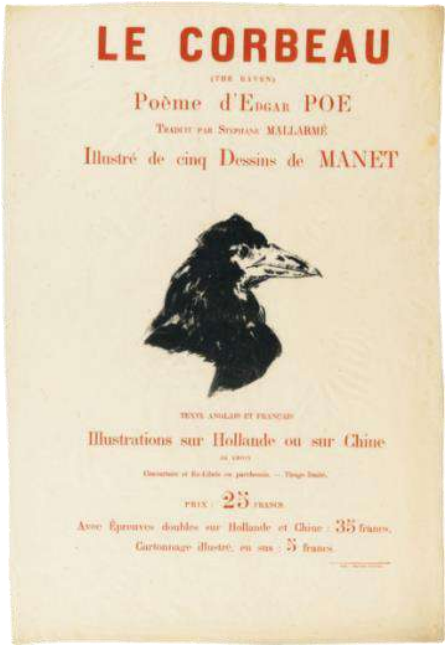


Fig. 1: Prospecto traduzido por: Stéphane Mallarmé, ilustrado por Edouard Manet, publicado por Richard Lesclide em 1875. Fonte: https://goo.gl/Mb4M1d

No Brasil podem-se observar alguns precedentes do livro de artista, como a colaboração entre a artista modernista "Tarsila do Amaral e BlaiseCendrars em *Feuilles de Route* (Fig.2), sobre a viagem do poeta ao Brasil, e cuja capa apresenta um desenho da Negra." (VENEROSO, 2012, p. 87)

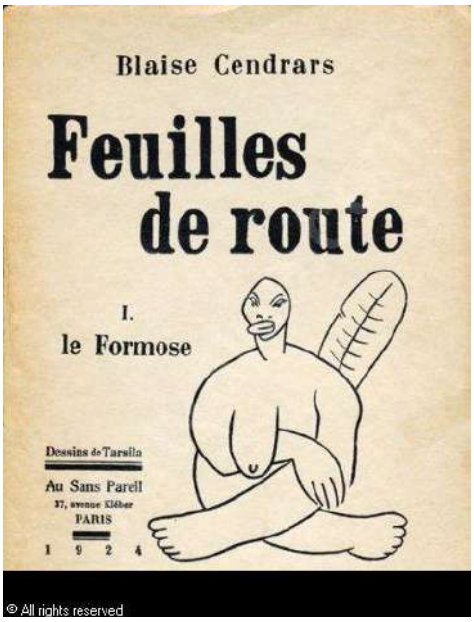


Fig. 2 Feuilles de route, 1924
Fonte: https://goo.gl/ax3nTL

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Tarsila colabora também com Oswald de Andrade no livro de poesias Pau Brasil (1924-25), (fig. 3), sua capa provocativa, feita por Tarsila do Amaral onde a "bandeira do Brasil aparece com a divisa 'PauBrasil' substituindo 'Ordem e Progresso', em um design sintético, no qual há uma eficiente integração entre palavra e imagem." . (VENEROSO, 2012, p.87).

Fig. 3: capa do livro de poemas de Oswald Andrade "Pau Brasil", 1925.
Fonte: https://goo.gl/Fh3fFA

No Brasil, o livro como objeto de arte, se afirma apoiado na poesia visual. O livro de artista é trabalhado, entre os termos da literatura e das artes visuais. "E assim, desenvolve um processo de maneira muito peculiar a fim de explorar a palavra como elemento visual." (PANEK, 2006, p.40)

Johanna Drucker, no seu livro *The century of artists' books*, citada por Veneroso (2012), assegura que o livro de artista tornou-se uma forma de arte desenvolvida no

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

século XX. Cita o ano de 1945 como uma menção para o aparecimento do livro de artista como um campo específico.

O livro de artista, originalmente, pode e deve ser, manipulado e folheado pelo publico, "retirando a arte do âmbito da preciosidade, da aura, da contemplação e da fruição por restrito e privilegiado público e da exposição em vitrine." (PANEK, 2005, p. 11, *apud* BRITTO, 2009, p. 134)

Definir seu conceito é algo muito difícil, pela pluralidade dos livros de artista, que podem apresentar-se em exemplar único ou múltiplos. Existem exemplos ilimitados, onde as obras não são assinadas e não numeradas, acessíveis, não apenas em galerias e espaços exclusivos de arte, mas também em livrarias, e lugares comuns ao publico geral, quebrando a aura fortemente institucionalizada do objeto precioso. (BRITTO, 2009)

Intermídia

A arte contemporânea é carregada de novidades, inovações e de uma mistura de técnicas e ideias. Grande parte dos mais valiosos trabalhos atualmente produzidos parece estar entre mídias. (HIGGINS, 1984)

Para Veneroso (2012, p. 85) "A Intermidialidade é o processo da conjunção e interação de várias mídias." O nosso pensamento quando se trata de mídias, não deve focar-se apenas em cinema, fotografia, rádio, jornal e TV, mas também em literatura e artes. Pois também vinculam informações e reúnem todo um aparato social e cultural à sua volta. Essas mídias se entrelaçam e acabam gerando novas falas, que vão além da capacidade expressiva de um só meio.

Isso é especialmente observável em uma das mídias mais antigas: o livro. Seus fundamentos de ordem e credibilidade, lhes deram um alto grau de respeitabilidade dentre os veículos de comunicação. (SILVEIRA, 2002)

A ideia de separação entre as diversas mídias aparece no Renascimento. A visão de que pintura é tinta sobre a tela ou que a escultura não deve ser pintada. Conceito mecanicista que teve força durante as primeiras revoluções industriais, contudo, hoje os

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

problemas sociais que caracterizam nossa época, não nos permitem mais uma visão compartimentalizada. Resumidamente: a intermedialidade é a junção entre duas ou mais mídias. (HIGGINS, 1984)

Os livros de artista utilizam comumente a junção entre mídias que pode ocorrer nas relações intermidiáticas, quando, como pode ocorrer, palavras e imagens se entrelaçam, sendo que o elemento visual mistura-se conceitual e visualmente com as palavras. (VENEROSO, 2012).

Temos como grandes exemplos de obra intermidial os *Ready-mades,* uma vez que não tem a intenção de se conformar a própria mídia, sugere uma implantação no campo entre a área geral da mídia arte e aquela da mídia vida. (HIGGNS, 1984)

Surgido na arte, o livro de artista fundou uma categoria que recebeu o seu nome, e que reúne o próprio livro de artista, o livro-objeto e outras obraspróximas, relacionadas ou mesmo de forma remota referentes ao livro. (SILVEIRA, 2002)

Em 1950, a técnica do expressionismo abstrato era o modo dominante de se trabalhar na época, porém muitos pintores começaram a lhe considerar irrelevante, e se voltaram para a colagem, removendo e/ou adicionando, objetos cada vez mais incongruentes as suas obras. Como a obra de Robert Rauschernberg, em uma de suas obras chamadas *combines,* foi tão longe a ponto de colocar um animal empalhado, com um pneu em seu corpo. Uma obra ousada e intermidiática. (HIGGINS, 1984)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fig. 4: Robert Rauschenberg,combines Monogram, 1955.
Fonte: https://goo.gl/z1HBYv

O livro de artista é um grande veiculo de comunicação onde, para Silveira (2002, p.7) "O livro de artista 'mesmo', repito, tem a consciência de ser veículo. Ou melhor, 'também' veículo, já que, antes de mais nada, é um projeto artístico inteiro." Especificando-o não apenas como arte, mas sim, possuindo ambos papeis: como arte e como ferramenta intermidial.

Silveira (2002, p. 7) define o livro de artista:

> É uma obra de arte com a forma direta ou indiretamente inspirada nas conformações do livro (códice, rolo, sanfona etc.). É quase sempre um produto gráfico, impresso, embora possa se apresentar também em variações eletrônicas e digitais. Apresenta-se como um livro ou livreto de qualquer formato ou número de páginas, mesmo que seja um simples rolo, ou uma sanfona, ou apenas uma folha de papel com algumas dobras. Possuir textos não é uma obrigatoriedade e, quando acontece, pode ser de qualquer natureza, mas de classificação recusada ou ignorada pela literatura (salvo exceções) ou pelo comércio livreiro.

É comum que o valor de um exemplar seja próximo ao de um livro comum, acessível a qualquer um. Isso cria um espaço a mais além do tradicional de galerias,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

oferecendo arte a preços acessíveis. Ao mesmo tempo em que impõe conceitos transgressivosa valores tradicionais da arte como qualidade artesanal, nobreza da matéria-prima e reserva de mercado profissional. (Silveira, 2002)

Os livros de Guita

Guiomar Soifer, mais conhecida como Guita Soifer é uma artista plástica contemporânea, nascida em 30 de março de 1935 residente em Curitiba, capital do Paraná, chama à atenção a variedade e técnicas de seus trabalhos e suas infinitas possibilidades dentro da Arte, além das exposições em museus e centros de cultura nacionais e internacionais, a artista usa como uma das formas de acesso e de divulgação seu site online, onde mantem fotos de seus diversos trabalhos, separados por técnicas e coleções, além de criticas de autores sobre suas obras. (CARVALHO e CASAGRANDE, 2011)

Seus trabalhos de livros de artista são expostos no site através de fotos, localizadas dentro de seu portfólio online em uma pasta intitulada “livros”. Ao alto da página podemos ver um vídeo, onde aparecem seus trabalhos de forma visualmente dinâmica, sem nenhum áudio. A página esta repleta destes objetos artísticos onde é possível observar e comparar a variedade de materiais, cada vez que olhamos mais a fundo percebemos o quão inusitados são estes materiais. É algo que nos faz pensar.Não tem letras, números, não fala ao ouvinte o que quer dizer de forma explicita, como um livro comum, muito pelo contrario, lhe faz ler as entrelinhas, das matérias, das texturas, da história contida durante todo o percurso de cada matéria prima ali utilizada, e com todos esses detalhes, continua sendo um livro, porém um livro que narra de uma forma artística e sensível.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fig. 5: Guita Soifer (ao centro), Mabel Causarano (Ministra da Cultura do Paraguai) e João Luiz Fiani (Secretário da Cultura do Paraná) na Bienal Internacional de Curitiba. Fotografia: Kraw Penas.
Fonte: https://goo.gl/9OuB8K

Seus livros de artista são apresentados em 2001, em Berlin na Alemanha na exposição intitulada *Tempos transversos: um túmulo no ar,* que ocorreu no Instituto Cultural Brasileiro da Alemanha. Todos os seus livros foram feitos para ser tocado, pegar em mãos. Para Guita a questão tátil é fundamental em seus trabalhos: o tátil que se inicia na pesquisa e escolha de materiais que passa pela concepção física até poder chegar às mãos para ser tateado. O seu envolvimento com os livros começou no momento em que ao visitar um deposito de papel, pelo acaso, encontra livros de matemática em braile, os quais, segundo ela, não conseguia ler, mas sentir. Os formatos gravados no livro, lhe encantaram de imediato, assim como o fato de não poder ler-vos de forma tradicional, mas sim com as mãos, de forma sensorial tátil. A artista desde cedo, possuiu uma intimidade com a gravura e por coincidência, no momento em que toca este livro, estava envolvida com a produção de gravuras onde trabalha relevos, pouco uso de preto, muito branco, letras tipográficas, ou ainda impressões em braile no papel em branco. (SOUZA, 2010)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

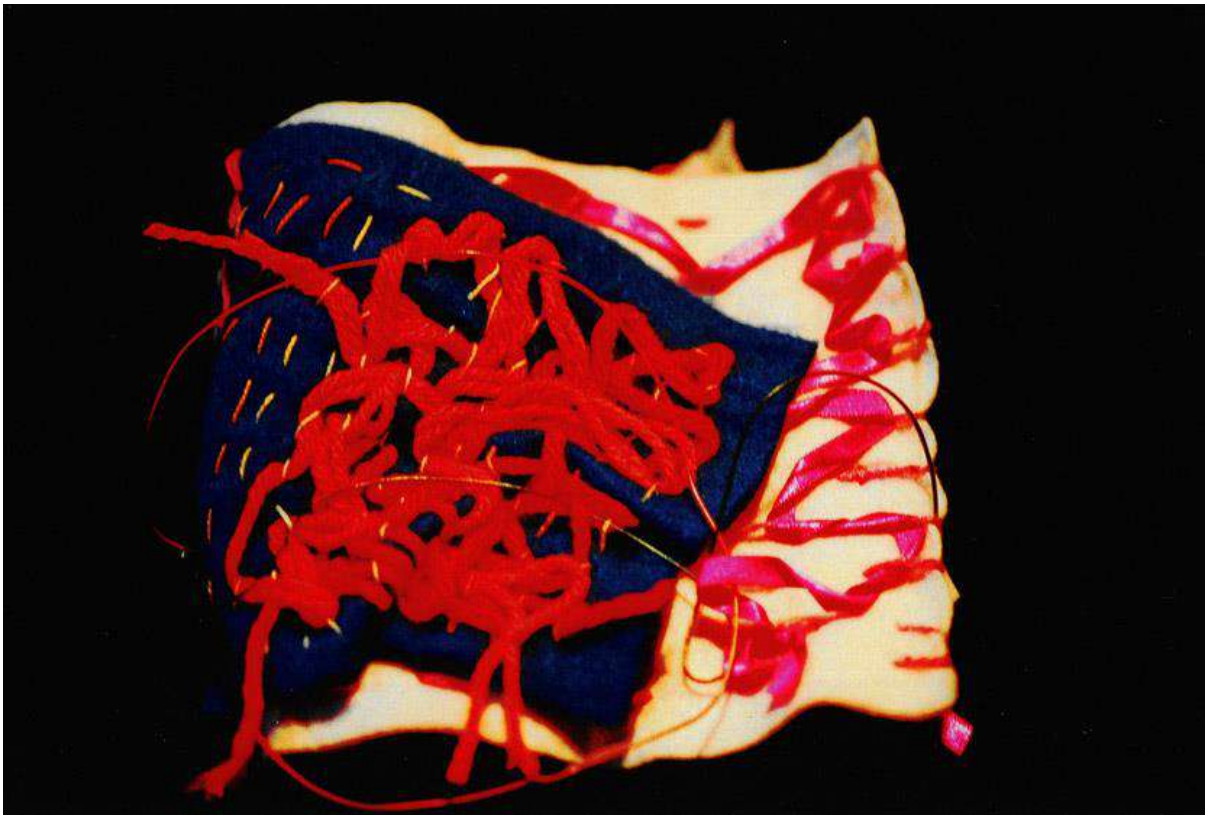


Fig. 6 Sem titulo, livro de artista.
Fonte: http://guitasoifer.com.br/site/wp-content/uploads/2011/02/C%C3%B3pia-de-imagem07.jpg

Alguns dos primeiros livros produzidos pela artista originam-se a partir da lógica dessa serie de gravuras. As encadernações possuíam páginas constituídas por materiais cada vez mais ricos em relevos e formas, como colagens em superfícies gerando relevos ou papeis feitos à mão. Em entrevista concedida a Souza (2010, p.300-301), Guita Soifer diz: "ao pensar em executar esses livros, imaginei que seriam livros sem palavras, mas que teriam um total envolvimento dos sentidos, principalmente do tato: é preciso sentir o livro com as mãos".

Livros são vistos como um coletivo de informações escritas e de imagens, que contam histórias e possuem memorias. Para Guita Soifer, as dimensões do tempo são experimentáveis, cada um de seus livros-abertos tem uma própria história. História entremeada entre os materiais utilizados em seus livros, na "leitura" dos desenhos e gravuras abstratos, feitos em peças de tecido empobrecidos, tateamos traços do passado. Os desenhos das capas foram executados com retalhos dos mais diversos tecidos e tipos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de papeis diferentes, até de materiais inesperados como folhas de alumínio. Os formatos variam entre livro de bolso e infinito. (SOMMER, 2001)

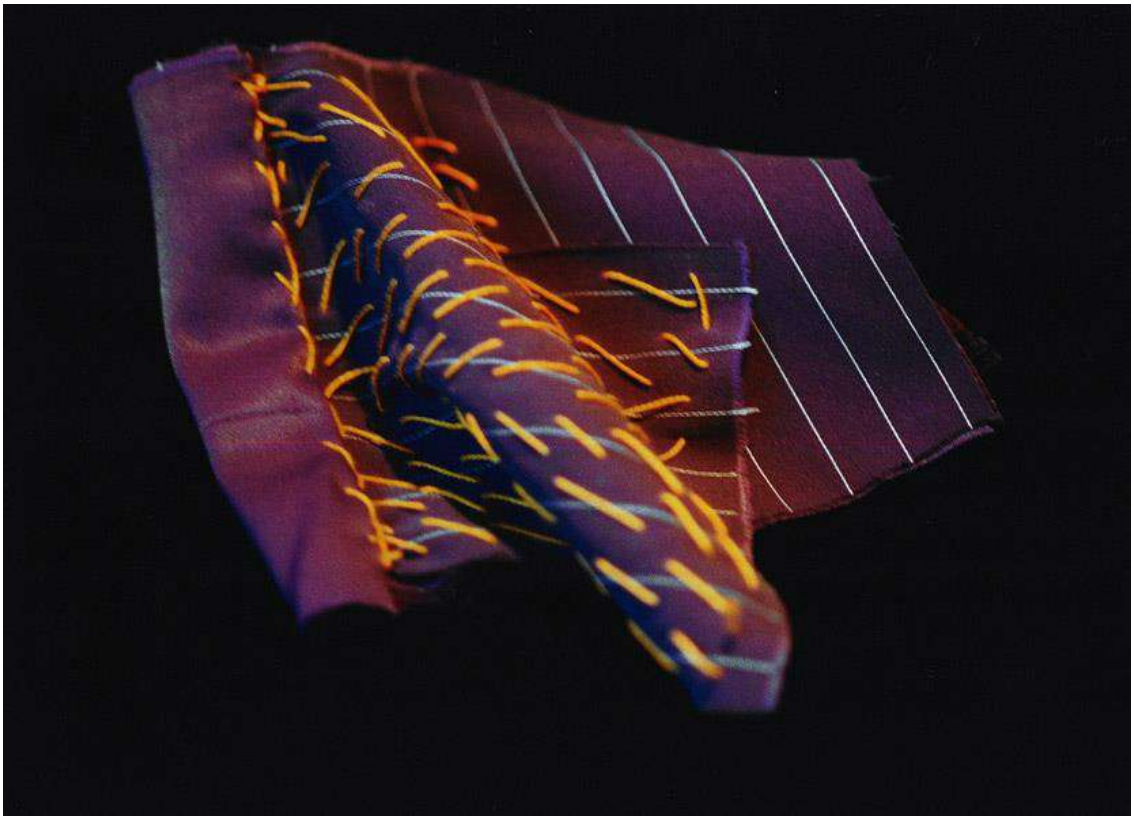


Fig. 7: Sem titulo, livro de artista.
Fonte: http://guitasoifer.com.br/site/wp-content/uploads/2011/02/imagem04.jpg

Quando unidos esses livros, formam uma só obra, dispostos sobre toda a extensão de uma imensa mesa, nos espantando por dois atributos: a quantidade e a diversidade. Uma nos diz que os muitos são um, já outra afirma que este um são muitos. Cada um dos objetos aqui expostos reclama a natureza de um livro, mas livros imbuídos de naturezas distintas. (MELLO)

Considerações finais

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Destacar a produção artística contemporânea no Paraná é de extrema relevância, assim valorizando a história recente da nossa região. Como foi possível perceber o livro-de-artista acompanha a arte há muito tempo, porém apenas com a ruptura dos paradigmas das vanguardas proporcionadopela arte moderna e pela arte contemporânea, que esta categoria artística começou a ganhar o seu espaço. Até então os primeiros livros eram relacionados com outras coisas como poemas ou esboços de grandes pintores. Demoraram-se décadas até o livro de artista tornar-se completamente autossuficiente, como é o caso dos livros de GuitaSoifer. Eles não existem mais em função de outra coisa e sim em função de si mesmos, não são mais apenas suporte e sim o próprio objetivo final.

A intermidialidade não esta apenas em ler e ver, estes trabalhos são feitos para serem sentidos, não apenas observados através de uma proteção de vidro, eles aguçam nossos sentidos visão, audição, tato, olfato e quem sabe, até paladar, as possibilidades para criar um livro de artista são infinitas.

Os livros de artista são um segmento de destaque na produção de Guita Soifer, os textos e imagens disponíveis em seu site impulsionaram essa pesquisa. Artista renomada expôsseus livros em diversas exposições nacionais e internacionais. Uma instalação com alguns dos seus livros de artista se encontra no acervo permanente do Museu Oscar Niemeyer (MON) em Curitiba, um dos museus mais importantes do Paraná.

Referências:

BRITTO, Ludmila da Silva Ribeiro de. Livro de artista: a arte ao alcance das mãos, in: Britto, Ludmila da Silva Ribeiro. A poética multimídia de Paulo Bruscky. 2009. Dissertação (mestrado em artes visuais) – Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2009, p. 133 à 150. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9824/8/Ludmila%208.pdf>. Acesso em: 14 de fev. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

HIGGINS, Dick. Intermídia In: VIEIRA, André Soares; DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.). INTERMIDIALIDADE e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012 p. 41-50

PANEK, Bernadete. O livro de Artista e o museu. Livro de artista: uma integração entre poetas e artistas. IV FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006, p. 40-45. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais4/bernadette_panek.pdf>. Acesso em 14 fev. 2017

SILVEIRA, Paulo. A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; Fumproarte/SMC, ed. 2, 2008.

SILVEIRA, Paulo. Arte, comunicação e o território intermidial do livro de artista. Disponível em: <https://goo.gl/UBsAJx>. Acesso em: 17 de fev. 2017

VENEROSO, Maria do Carmo. Palavras e imagens em livros de artista. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n.3, p. 82 – 103, mai. 2012.

VENEROSO, Maria do Carmo. Uma abordagem intermidiática do livro de artista. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/anais/site/pdf/cbha_2010_freitas_maria_art.pdf> Acesso em: 14 de fev. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O valor da imagem: a questão do preço, valor e status de imagem e autor na história em quadrinhos Sandman, de Neil Gaiman

Guilherme Ieger DOBRYCHTOP
Universidade Federal do Paraná (mestrando)

Resumo: O presente texto resultou de uma pesquisa sobre a história em quadrinhos Sandman, escrita pelo britânico Neil Gaiman e publicada originalmente nos Estados Unidos entre os anos de 1988 e 1996. A partir deste objeto, se buscou relacionar os conceitos de preço e valor, a fim de compreender como um status que acabou por ser outorgado à obra e autor influenciam em sua leitura. Foram consideradas as valorizações da obra por parte dos leitores e também por parte da indústria cultural, sendo analisado, por exemplo, rótulos comuns na indústria dos quadrinhos, como *graphic novel*, que buscam elevar o status das obras, e também seu preço. Para tanto, buscou-se teóricos dos quadrinhos, como Santiago García e Daniele Barbieri, a fim de compreender como a imagem se comporta enquanto histórias em quadrinhos, e também os teóricos da imagem, como Jacques Aumont e Michael Baxandall, para analisar a questão da troca de informação entre autor, expectador e o contexto destes, sempre aliado à questão da valorização da obra.

Palavras-chaves: histórias em quadrinhos; valor; autor; imagem;

Introdução

Durante os anos oitenta ocorreu na indústria de quadrinhos norte americana, e de forma mais concentrada na editora *DC Comics,* um fenômeno que posteriormente ficou conhecido como "A Invasão Britânica". De forma bastante simplificada, este movimento pode ser explicado como a forma que uma editora encontrou para buscar novidades em sua linha editorial, procurando importar artistas talentosos da Grã-Bretanha e oferecer para eles trabalho nos Estados Unidos, onde poderiam utilizar uma

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

visão diferente para criar histórias em quadrinhos que se distanciassem daquelas com as quais o leitor norte americano estava acostumado. Dentre os quadrinistas que foram para os Estados Unidos, destacam-se nomes como Neil Gaiman, Alan Moore e Grant Morrison, considerados como os principais expoentes desta "Invasão Britânica", ainda que definitivamente não sejam os únicos. Ainda assim, os nomes destes três autores acabaram se destacando dos demais, tanto que, quando Greg Carpenter escreveu seu livro sobre esta leva de autores britânicos, colocou o nome do trio no título e também fez com que figurassem na capa da obra (CARPENTER, 2016). Esta proeminência que o trio ganhou ao longo do tempo é um indicativo de que lograram sucesso em sua incursão nos Estados Unidos. E, além dos autores, suas obras também empreenderam sucesso. Este artigo se focará, contudo, em apenas um destes autores e sua obra, Neil Gaiman e Sandman.

Analisando a relação entre autor e obra, e a fama que estes alçaram ao longo do tempo, pretende-se concluir o quanto uma leitura de Sandman em seu lançamento, no ano de 1988, quando Neil Gaiman não passava de um imigrante inglês desconhecido e Sandman era só mais um título numa revista de pouco mais de vinte páginas vendida em banca de jornais e lojas de quadrinhos difere de uma leitura realizada quase trinta anos depois, quando Neil Gaiman alcançou tamanha fama que não seria estranho chama-lo de *popstar*, e Sandman é vendido em livrarias, em edições de luxo, com capa dura, papel diferenciado, em edições com mais de 400 páginas, custando mais de 10 vezes o preço daquela primeira edição de 1988, além de contar com o status de *graphic novel*.

Sandman, Neil Gaiman e a Invasão Britânica

Embora Neil Gaiman não seja um autor que se restrinja apenas às histórias em quadrinhos, é impossível falar dele tocar em Sandman, pois ambos são indissociáveis. E atualmente ambos têm um status de grande obra e grande artista, destes que dispensam apresentações. Contudo, era bem diferente no final dos anos 80, quando da chegada de Gaiman à *DC Comics*, pois embora o termo "Invasão Britânica" dê a entender que os ingleses realmente invadiram o mercado editorial, isso é uma construção posterior, pois

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

o que realmente aconteceu foi uma importação destes artistas, devido a uma necessidade editorial. E esta necessidade era advinda, de acordo com Hayley Campbell, do fato de que

> (...) a maior parte dos quadrinhos norte-americanos de meados dos anos 1980 havia se tornado tacanha; eles eram, na melhor das hipóteses, uma fusão do que fora feito antes e, na pior, cópias baratas de uma cópia. (CAMPBELL, 2014, p. 90)

E foi em meio a este mercado carente de novidades que se destacou o britânico Alan Moore, o qual conquistou leitores com sua reimaginação de um antigo título da editora, o Monstro do Pântano, além de sua obra *Watchmen*. O diferente e bem sucedido tom de Moore agradou aos fãs de quadrinhos norte americanos, e, portanto, coube a dois editores da *DC Comics*, Dick Giordano e Karen Berger, ir à Londres e buscar novos autores (CAMPBELL, 2014, pp. 92 e 93). Contudo, ainda que tenham sido os americanos que foram à Inglaterra em busca de novos talentos, foi Gaiman quem teve de ir até eles e importuná-los até conseguir uma reunião, na qual Gaiman levou uma lista de personagens com os quais gostaria de trabalhar, mas todos lhe foram negados, por já ter outra pessoa trabalhando com eles ou por estarem na cronologia de outras publicações da editora. Por fim, Gaiman saiu da reunião junto de seu parceiro Dave McKean com a tarefa de dar uma nova roupagem à quase desconhecida personagem Orquídea Negra (CAMPBELL, 2014, pp. 92 e 93).

Problemas editoriais complicaram e atrasaram a publicação do quadrinho escrito por Gaiman e ilustrado por McKean para o personagem Orquídea Negra. Por fim, a editora decidiu que não queria lançar Orquídea Negra com o nome de dois desconhecidos figurando em sua capa, de forma que seria preciso que os dois lançassem algo pela editora antes. Para McKean coube a ilustração de uma história de Batman roteirizada por Grant Morrison, o "Asilo Arkham". Para Gaiman, coube a tarefa de roteirizar uma pequena revista na qual reinventaria um antigo personagem da *DC Comics*, Sandman (CAMPBELL, 2014, p. 95). Assim, em 1988, embora na capa a data que conste é janeiro de 1989, chegava às bancas o número 1 de Sandman, escrito por Neil Gaiman.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ou seja, os primeiros leitores de Sandman, no final da década de 80, tiveram em suas mãos um quadrinho comum. Na capa figurava o nome do escritor Neil Gaiman, nome desconhecido do grande público. Tanto que, ao pedir para Gaiman e McKean escreverem outras histórias para se tornarem conhecidos dos leitores, Karen Berger, sua editora, teria dito: "(...) vocês são dois caras de quem ninguém ouviu falar (...)" (CAMPBELL, 2014, p. 95). Contudo, mesmo sendo roteirizado por alguém de quem o público nunca ouviu falar, parafraseando Berger, a primeira edição de Sandman teve um número de vendas expressivo. Gaiman afirma que a tiragem foi de 80 a 90 mil cópias. Deve-se levar em consideração, principalmente no momento em que se compara Sandman com outros quadrinhos do período, que é o que se está fazendo aqui, que não se pode ignorar algumas coisas que naquele primeiro período já tornavam-no diferente mesmo à primeira vista. E isso se devia às capas desenhadas por Dave McKean, que diferiam em muito das capas tradicionais, e também o fato de que a primeira edição teve o dobro de páginas de uma revista comum.

Também é preciso levar em consideração neste momento alguns números. Gaiman afirma que a tiragem inicial de Sandman foi de 80 a 90 mil exemplares, e, embora tenha posteriormente ficado em 60 a 70 mil, houve um momento de poucas vendas, no caso, a edição número 4, a qual vendeu apenas 40 mil, número considerado a tiragem mínima que Sandman poderia ter, pois caso contrário seria cancelado (CAMPBELL, 2014, p. 105). Para se ter um comparativo, é preciso afirmar que naquela época os títulos mais vendidos tinham uma tiragem em média de 200 mil cópias. Buscando mais dados, é possível conferir com mais exatidão estes números de vendas de Sandman. Por exemplo, em maio de 1995 a edição número 69 de Sandman vendeu 70 mil cópias, figurando em 50° posição dos quadrinhos mais vendidos nos Estados Unidos[1]. A edição de junho vendeu 79 mil cópias, sendo a 34° mais vendida dos Estados Unidos[2]. É possível perceber, portanto, que mesmo perto do fim de Sandman, o qual terminou na edição de número 75, a média que Gaiman afirmou anteriormente, de 60 a 70 mil, por vezes aumentando, se mantinha. Contudo, esta média é extrapolada quando olhamos para a publicação da última edição, de janeiro de 1996, quando Sandman 75 vendeu 121 mil cópias, figurando em quinto lugar. Ainda assim, contudo, um pouco distante do 4

[1] Fonte: <http://www.comichron.com/monthlycomicssales/1995/1995-05Diamond.html>. Acesso em: 20/01/2017.
[2] Fonte: <http://www.comichron.com/monthlycomicssales/1995/1995-06Diamond.html>. Acesso em: 20/01/2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

quadrinhos mais vendidos, os quais venderam mais de 200 mil cópias cada um[3]. Com base nestes dados, é possível afirmar que Sandman, um quadrinho desconhecido, escrito incialmente por um autor sem fama alguma, alcançou um grande reconhecimento ao longo dos anos nos quais foi publicado, pois sua última edição causou uma certa comoção, tanto que vendeu quase que o dobro de uma tiragem normal.

E, para falar sobre as vendas de Sandman, e também sobre como este passou a ser visto pelo público, é necessário também discorrer sobre outro formato. Até o presente momento os números de vendas referiam-se ao chamado "formato americano", com pouco mais de 20 páginas e capa simples, salvo raros casos, como a primeira e última edição de Sandman, que tiveram o dobro do número de páginas. Um novo formato surgiu quando a revista *Rolling Stone* elegeu Sandman o "quadrinho quente" do ano de 1989. Procurando uma maneira de explorar esta publicidade gratuita e lançar um produto novo, a *DC Comics,* em meio a ações de marketing, lançou Sandman em um novo formato, o qual autores que escreveram sobre Gaiman, como Hayley Campbell, chamam de *graphic novel* (CAMPBELL, 2014, p. 116). Com esta nova roupagem buscavam abraçar novos leitores que se interessassem por Sandman após a publicidade gratuita de *Rolling Stone*. Desta forma, aproveitando que o segundo arco de histórias, chamado "Casa de Bonecas", estava sendo concluído, lançaram-no em um formato diferente, compilando todas as histórias do arco, como um livro fechado. O novo produto tinha capa dura, mais páginas, vinha em um papel melhor e era vendido em livrarias. Logo a *DC Comics* compilou as oito primeiras revistas de Sandman e a lançou também em formato encadernado e com capa dura, com o título de Prelúdios e Noturnos (CAMPBELL, 2014, p. 116). Assim, a editora criou o costume de lançar Sandman em um formato diferenciado. Ou seja: quem não queria ler o quadrinho aos poucos, desejava ler um arco de histórias na íntegra, poderia esperar que o encadernado chegasse às livrarias e lê-lo. Além do mais, olhando pelo ponto de vista de um colecionador, o novo formato do quadrinho era mais bonito, tinha um acabamento melhor, ficava melhor na estante, o que é sempre um bom atrativo para um público que aprecia o colecionismo. Isso tudo, contudo, tinha literalmente um preço, afinal, o custo da obra acabava sendo bem mais elevado que o da publicação no formato tradicional. Numa comparação, o preço normal das edições era U$ 2,50. U$ 2,90 no caso de Sandman 75, que tinha o dobro do tamanho de páginas. Por sua vez, penúltima edição

[3] Fonte: <http://www.comichron.com/monthlycomicssales/1996/1996-01Diamond.html>. Acesso em: 20/01/2017

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

encadernada custou U$ 19,95, um preço bem maior que das edições convencionais. Já o encadernado final, "O Despertar", foi colocado nas lojas com o preço de U$ 29,95, dez vezes o preço de um quadrinho normal de Sandman. Contudo, mesmo com o preço elevado, estas duas últimas edições encadernadas foram as mais vendidas em seu mês de lançamento dentre as edições em formato livro[4]. Não há à disposição o número de vendas, contudo, o penúltimo encadernado, "Entes Queridos[5]", foi o mais vendido em seu formato em julho de 1996 e "O Despertar[6]", número final, foi o mais vendido em novembro do mesmo ano.

Portanto, com base nestes números é possível afirmar que Sandman encontrou um lugar cativo entre os leitores. Ao mesmo tempo, era uma obra que os consumidores de quadrinhos julgavam de uma qualidade o suficiente para se pagar cerca de dez vezes o valor de um quadrinho convencional. E, sobre o fato de Sandman ser algo além de um quadrinho convencional, ser o que muitos leitores, e até mesmo alguns autores da bibliografia utilizada, chamam de *graphic novel*, vale dizer que embora Sandman por vezes receba essa alcunha, o simples fato de receber uma edição diferente não faz dele uma *graphic novel*.

Não existe necessariamente um código que dite o que é ou não uma *graphic novel*. Contudo, buscando sua categorização na obra de Santiago Garcia, o autor afirma que, dentre as características que costumam ser utilizadas a fim de categorizar uma *graphic novel*, encontra-se a maior extensão da história, a qual normalmente é associada a uma narrativa mais complexa, onde o autor expressa temas mais sofisticados e profundos (GARCÍA, 2012, p. 79). É bastante sedutor olhar para o Sandman encadernado, com as 75 edições divididas em 10 volumes com capa dura e papel superior e afirmar que é uma *graphic novel*, que tem maior extensão e um tema mais sério. É ainda mais sedutor olhar para a publicação no formato que foi publicado posteriormente, chamado "definitivo", recolorido e dividido em apenas 4 grandes volumes, com mais de 400 páginas. Contudo, deve-se sempre atentar para o fato de que Sandman não foi concebido para ser uma *graphic novel*. Neil Gaiman escreveu pensando que ele duraria apenas 8

[4] A classificação original na qual este formato de Sandman foi enquadrado chama-se "*trade paperback*", que pode tanto ser utilizada para livros no formato de bolso quanto quadrinhos no formato livre. No texto, para melhor exemplificar o que se discorria, foi de escolha do autor utilizar-se do termo "formato livro".
[5] Fonte: <http://www.comichron.com/monthlycomicssales/1996/1996-07Diamond.html>. Acesso em: 20/01/2017.
[6] Fonte: <http://www.comichron.com/monthlycomicssales/1996/1996-11.html>. Acesso em: 20/01/2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

edições, que logo seria cancelado (CAMPBELL, 2014, p. 95), e não realizou um grande planejamento de uma história profunda que durasse 75 edições. Sandman enquanto *graphic novel*, portanto, se enquadra no que Santiago Garcia chamou de uma "febre pela novela gráfica (GARCÍA, 2012, p. 232)", como resultado de Watchmen, Maus e Batman: O Cavaleiro das Trevas. Como resultado do sucesso destas publicações, as quais eram consideradas *graphic novels*, grandes editoras como a *Marvel* e *DC Comics* criaram selos para publicar quadrinhos que agradassem ao segmento. Contudo, muitas vezes o que era priorizado não era a história, a narrativa, mas sim a forma, priorizando o acabamento dos quadrinhos, realizando produções luxuosas, de forma que Garcia afirma que "parecia que a interpretação que a Marvel e a DC fizeram do termo "novela gráfica" foi "gibi ostentoso" (GARCÍA, 2012, p. 232). E, muitas vezes, as suas vendas vinham não de novos títulos que podiam ser classificados como *graphic novel*, mas sim na republicação de antigas historias em um formato mais suntuoso, o qual recebia em sua capa esta classificação (GARCÍA, 2012, pp. 232 e 235). E o mesmo aconteceu com Sandman, que é vendido como *graphic novel*, recebe esta classificação, contudo, nunca foi concebido para sê-lo. É apenas uma republicação de quadrinhos em um formato diferente. Não é uma *graphic novel*, é um encadernado. Contudo, o fato de Sandman receber este rótulo é de suma importância para a análise à qual este artigo se propõe, pois, uma vez que o leitor não está comprando um quadrinho de 20 páginas em papel comum, capa mole, em uma banca de jornal, mas uma *graphic novel*, em um formato que se assemelha a um livro, em uma livraria, é algo que pode mudar totalmente a sua visão sobre a obra e também a forma como a lê. Pois o glamour no qual Sandman ficou envolto com o tempo, o grau de *popstar* que seu autor alcançou e o formato luxuoso no qual é publicado não mudam apenas o preço do quadrinho, mas mudam também o seu valor, e, consequentemente, a forma como alguém o lê.

Preço, valor e fruição

É necessário realizar uma distinção entre o que é "preço" e "valor", para poder mostrar como ambos os conceitos podem ser aplicados nas edições de Sandman. O

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

conceito de "preço" é bastante simples. Basicamente, é o que se paga pelo produto, medido por uma unidade monetária. O conceito de "valor", contudo, é mais específico e bem mais difícil de ser explanado. O valor do produto, conforme percebido pelo cliente, é um constructo que se dá a partir de várias noções, como preço, qualidade, benefícios e sacrifício. E, além destas quatro noções, o valor também é percebido como uma consequência na relação entre comprador e vendedor (INIESTA BONILLO e SÁNCHEZ-FERNÁNDEZ, 2007, p. 428). Portanto, este conceito é construído através de um julgamento do produto, baseado em diversos critérios e padrões do consumidor, ou, no caso de Sandman, do leitor (INIESTA BONILLO e SÁNCHEZ-FERNÁNDEZ, 2007, p. 429). O consumidor faz um julgamento baseado nas qualidades que enxerga do produto, e, vale dizer, este julgamento é muitas vezes realizado antes mesmo que o produto seja comprado, tendo em vista que a percepção de um valor antecede a compra do produto, é uma característica que o consumidor carrega em si após um julgamento baseado em diversos critérios (INIESTA BONILLO e SÁNCHEZ-FERNÁNDEZ, 2007, p. 430).

Esta relação entre o valor e o preço pode parecer estranha em um primeiro momento, contudo, ela é de suma importância para esta análise. Pode-se afirmar que Sandman apresenta-se no mercado em diferentes formatos, como já foi tratado anteriormente, e, em cada um destes formatos, o valor também muda. Se este é determinado pelo leitor através de um julgamento, mesmo antes de possuir o produto e usufruí-lo (INIESTA BONILLO e SÁNCHEZ-FERNÁNDEZ, 2007, p. 430), é preciso considerar uma série de elementos em Sandman que poderiam servir como critérios neste julgamento. Primeiramente, o aspecto físico da obra. Das três edições sobre a qual tratamos, a primeira, que pode ser chamada de "formato americano", é uma história em quadrinhos comum, com pouco mais de 20 páginas, papel normal, capa mole, a um baixo preço e lançada entre os anos de 1988 a 1996. A segunda edição, que chamaremos de "encadernado", foi lançada originalmente do começo dos anos 90 até 1996, acompanhando a periodicidade da edição convencional. Esta edição possuía papel melhor, capa dura, e reunia todo um arco de histórias. A edição final, a que chamaremos de "definitiva", mesmo não sendo a última, foi lançada de 2006 a 2008, tem o preço mais elevado de todos, também a qualidade, tamanho, e preço. A edição definitiva possui mais de 400 páginas, as quais englobam todas as 75 edições de Sandman, e alguns extras, e, além disso, ela conta com a arte recolorida. Ou seja, levando em conta que o valor é

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

definido por uma série de critérios e um julgamento anterior à fruição da obra, cada edição teria, para um leitor que ainda não leu Sandman[7], um valor maior. Um valor que aumenta ainda mais quando o quadrinho é vendido sob o rótulo de *graphic novel*, mesmo que, como já discutido aqui, não os seja. E, somando a maior qualidade e tamanho, a edição definitiva também agrega um valor maior pelo fato da arte ter sido recolorida, buscando agradar mais ao novo leitor e também atrair de volta o antigo com uma reinvenção de algo já conhecido.

Outro fator que deve ser considerado em um julgamento que constrói o valor, é o nome do próprio autor, Neil Gaiman. Sandman é uma história em quadrinhos criada e desenvolvida por muitas pessoas. Gaiman é o roteirista, mas há ilustradores, arte finalistas, e Dave McKean, o capista. Contudo, o nome que se destacada acaba sendo sempre o de Gaiman. Na edição no formato americano, o nome de Gaiman e dos responsáveis pela arte figuravam na capa. O mesmo acontecia no formado encadernado, contudo, na lombada constava, além do título da publicação, o nome de Gaiman, e apenas o dele. Por fim, na edição definitiva, embora as histórias estejam creditadas a todos que participaram de sua criação, apenas o nome de Neil Gaiman é encontrado na capa e lombada.

Por Sandman ter tido inúmeros artistas responsáveis pela arte, é realmente difícil mencionar todos em um volume como a edição definitiva, pois seria necessário creditar dezenas de artistas na capa. Roteirista houve apenas um, Neil Gaiman. Contudo, não é apenas por isso que o nome do britânico figura solitário em lombadas e capas. Como se afirmou anteriormente, citando Campbell, Gaiman era um desconhecido do público (CAMPBELL, 2014, p. 90). Isso mudou muito até o ano de 1996, quando Sandman terminou de ser publicado, uma época em que Gaiman era conhecido não apenas pelos seus trabalhos nos quadrinhos, mas também na literatura, devido à sua co-autoria junto a Terry Pratchett no romance "Belas Maldições". Contudo, olhando para além da publicação original de Sandman, mirando para quando a edição definitiva chegou às livrarias, Gaiman já havia se sagrado como um grande nome da indústria, tanto nos quadrinhos, com Sandman, quanto na literatura, com inúmeros romances, sendo imprescindível citar "Deuses Americanos", publicado em 2001, e tendo encabeçado a lista

[7] Foi considerado apenas o leitor que ainda não teve uma leitura de Sandman a fim de desconsiderar fatores como nostalgia de uma edição antiga no julgamento formador do valor.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

dos mais vendidos do New York Times. Com todos os prêmios, publicações e admiradores do trabalho que Gaiman agregou ao longo desta década e meia após a publicação de Sandman, não é exagero usar a alcunha de *popstar* para se referir ao autor, ainda mais tendo em conta a enorme quantidade de fãs que este arrasta para os eventos dos quais participa.

Desta forma, pode-se afirmar que o julgamento de alguém que compra a edição definitiva, não mais em uma banca de jornais, mas agora em uma livraria, pagando um preço salgado e sabendo que aquele homem cujo nome ilustra a capa deve ser alguém importante, principalmente devido à quantidade de livros seus nas prateleiras, a quantidade de prêmios que lhe foram auferidos, com certeza é afetado. E definitivamente não é o mesmo julgamento de alguém que comprou Sandman em 1988 em uma banca de jornal. Seu julgamento está contaminado, por assim dizer. E o valor que dá a Sandman é grande, pois do contrário não gastaria o dinheiro em uma edição que pode custar U$ 100,00[8]. Desta forma, tendo estipulado esta questão entre o valor de Sandman e seu preço e o julgamento prévio do leitor, resta ponderar sobre uma última consideração: afinal, o quanto isso influencia na fruição da obra?

Para uma leitura contextualizada de Sandman

Uma vez estabelecido o valor de Sandman, assim como o julgamento que um leitor deste teria, chega-se ao cerne deste artigo, quando se questiona o quão próxima a leitura da história em quadrinhos chega do que Neil Gaiman, quando começou escreveu a obra, de 1988 a 1996, planejou para a sua obra. Esta questão torna-se importante também pelo fato das questões metafísicas tratadas em Sandman, onde o autor trata sobre a morte, vida, sonhos. E sendo uma história que suscita muitas ponderações por parte do leitor, é possível que este faça muitas considerações sobre a obra que sequer passaram pela mente do autor. Além dos motivos já citados, pode-se citar como razão disso o fato de que, ao ler Sandman, alguém que está lendo a obra pela primeira projeta como o roteirista da história não o Neil Gaiman de 1988, desconhecido, mas sim o Neil Gaiman

[8] Valor das edições conforme a o website <https://www.amazon.com>. Acesso em 20/01/2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sobre o qual leu, que escreveu uma série de livros, roteiros e quadrinhos premiados. Para explicar isso, é possível levar em consideração o que afirmou Michael Baxandall:

> (...) o pintor ou o autor de um artefato histórico qualquer se defronta com um problema cuja solução concreta e acabada é o objeto que ele nos apresenta. A fim de compreendê-lo, tentamos reconstruir ao mesmo tempo o problema específico que o autor queria resolver e as circunstâncias específicas que o levaram a produzir o objeto tal como é. Mas a reconstrução não refaz a experiência interna do autor; ela será sempre uma simplificação limitada ao que é conceitualizável, mesmo que opere numa estreita relação com o quadro em si, o que nos proporciona, entre outras coisas, modos de perceber e de sentir. Nossa atividade será sempre relacional – tratamos das relações entre um problema e sua solução, da relação entre o problema e a solução com o contexto que os cerca, da relação entre nossa interpretação e a descrição de um quadro, da relação entre uma descrição e um quadro. (BAXANDALL, 2006, p. 48)

Portanto, ao ler Sandman, o leitor muitas vezes pode deter-se em trechos que o autor deu menos importância, contudo, diversas circunstâncias fizeram com que o leitor desse mais importância para determinado trecho. Se, como afirmou Baxandall, para se compreender a obra deve-se estar atento às circunstâncias que levaram o autor a cria-la daquela forma, a leitura também é direcionada por diversas circunstâncias, sentimentos, e até mesmo para questões que tornam-se mais ou menos importantes. Pode-se ilustrar isso com um pequeno trecho de Sandman que é protagonizado por uma personagem transexual com nome social de Wanda. Um leitor transexual, ou que seja próximo de um, com certeza fará uma leitura mais detalhada deste trecho, se identificará mais com ele e o considerará mais importante em sua leitura do que outros trechos. Ao mesmo também, vale a questão do quanto este trecho era importante para Gaiman quando este o escreveu.

Há quem possa afirmar que as respostas para estas perguntas, de como Sandman deve ser lido, e quanta importância se dá para um trecho ou outro, podem ser obtidas através de uma edição de Sandman mais recente, sobre a qual não se falou, chamada de "The Annotaded Sandman". Esta nova edição de Sandman está acompanhada de comentários de Gaiman sobre a obra. Contudo, pode-se afirmar que, ao

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

invés de fornecer respostas, esta edição traria apenas mais perguntas, afinal: quem escreve sobre Sandman é o Neil Gaiman de 2012 a 2014, quando estas edições são publicadas. Portanto, 16 anos separam o autor britânico do seu eu que terminou de escrever Sandman, e é possível afirmar que o próprio se distanciaria do seu "eu" de 1996 por uma série de julgamentos acerca de si mesmos que lhe foram aferidos pelos anos. Portanto, este parágrafo salvaguarda-se da proposição de que a edição "The Annottated Sandman" responderia às questões levantadas.

Ao mesmo tempo, é possível que muitas vezes se dê a Neil Gaiman um crédito que lhe é devido nos dias atuais, mas talvez não o fosse quando era um autor iniciante no mercado de quadrinhos norte americano, no final dos anos 80. Sobre isso, Jacques Aumont faz um questionamento:

> A imagem só existe para ser vista, por um espectador historicamente definido (isto é, que dispõe de certos dispositivos de imagens), e até as imagens mais automáticas, as de câmeras de vigilância, por exemplo, são produzidas de maneira deliberada, calculada, para certos efeitos sociais. Pode-se pois perguntar a priori se, em tudo isso, a imagem tem alguma parte que lhe seja própria: será tudo, na imagem, produzido, pensado e recebido como momento de um ato – social, comunicacional, expressivo, artístico, etc? (AUMONT, 2009, p. 197)

Ou seja: a imagem é produzida para ter um efeito, mas este efeito se destina a um certo indivíduo. No caso de Sandman, Neil Gaiman escreveu para o leitor de quadrinhos norte americano e adulto no começo dos anos 90. Os trechos que impactavam mais ou menos, as questões que eram mais ou menos importantes, referiam-se ao contexto deste leitor. Não ao contexto daquele que compra a edição definitiva 16 anos depois. Contudo, embora se afirme que este distanciamento acabe gerando problemas na leitura, deve-se novamente recorrer a Aumont para falar de um destes benefícios do leitor que tem um maior valor para o Sandman atual. No caso, Aumont afirma que:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Se a imagem contém sentido, este tem de ser "lido" por seu destinatário, por seu espectador: é todo o problema da interpretação da imagem. Todos sabem, por experiência direta, que as imagens, visíveis de modo aparentemente imediato e inato, nem por isso são compreendidas com facilidade, sobretudo se foram produzidas em contexto afastado do nosso (no espaço ou no tempo, as imagens do passado costumam exigir mais interpretação). (AUMONT, 2009, p. 250)

Ou seja: imagens, as quais são uma parte importantíssima das histórias em quadrinhos, podem ser vistas com muita rapidez, de modo até mesmo imediato, contudo, a sua compreensão não é assim tão rápida. Se levarmos em conta novamente a edição que convencionamos chamar de definitiva, é possível dizer que, seja pela arte, pelo acabamento, ou pelo valor que o leitor tem em relação a esta, a atenção que é dada para as imagens, mesmo sem texto, é diferente da atenção que um autor daria em 1988 para o Sandman em formato americano. Contudo, nas histórias em quadrinhos muitas vezes o próprio autor se salvaguarda de que o leitor passe com muita rapidez por um trecho importante porque este é composto apenas por imagens. E a maneira com a qual o autor utiliza para fazer o leitor se demorar mais em um trecho é a utilização de balões narrativos reforçando o que se vê na imagem, pois, com estes, de acordo Daniele Barbiere, atuam enquanto uma dilatação do tempo de leitura, e podem agir de dois modos distintos. O primeiro seria para narrar o que está acontecendo na imagem, assim repetindo o que o leitor já está vendo, mas fazendo-o se demorar ainda mais ali. O segundo modo seria, em um quadro grande e com um evento importante, mas onde o leitor se demoraria pouco, o balão narrativo atua com a função de prender o leitor, para que o tempo de leitura se equipare mais ao tempo de ação (BARBIERI, 1998, p. 248). Desta forma, sabendo da possibilidade do leitor se demorar menos em trechos importantes, mas que não apresentam um grande número de diálogos ou texto, o autor se salvaguarda com a utilização dos balões narrativos, a fim de prender a atenção do leitor em trechos que podem ser considerados importantes.

Por fim, pode-se perceber que tanto nas considerações de Baxandall quanto de Aumont existe uma questão importante: o fato de que a leitura de uma imagem, ou, no caso, de uma história em quadrinhos, apresenta um empecilho em sua total compreensão uma vez que existe sempre um distanciamento, espacial e ou temporal

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

entre o leitor e o contexto de produção da obra. Ou seja: qualquer um pode ler Sandman, pois embora seja um quadrinho que carregue uma aura de profundidade, enaltecida como os já comentados rótulos de *graphic novel*, é também uma forma de entretenimento. Contudo, quem quiser uma total compreensão da obra, terá que ter em mente o contexto em que foi escrito, assim como as intenções do autor. Não o autor nos dias atuais, mas sim durante o contexto da obra, desde o momento em que era um desconhecido em terras norte americanas até quando seus escritos figuravam entre os mais vendidos do gênero.

Considerações finais

O presente artigo buscou demonstrar como uma obra, no caso Sandman, escrito entre os anos de 1988 e 1996 pelo britânico Neil Gaiman, pode ser lida de diversas formas, suscitando diversas considerações, e como, mesmo seu conteúdo mantendo-se inalterado, a maneira como este conteúdo é apresentado, em diferentes formatos, muda a forma como a obra é lida. O mesmo acontece dependendo do contexto, seja do leitor ou do autor. E, portanto, para compreender a obra, deve-se ter em mente o seu contexto de produção, assim como um conhecimento do autor. Não se pretende, contudo, realizar uma afirmação prepotente de que somente aquele que conhecer o contexto de produção de Sandman e a história de Neil Gaiman será capaz de ler Sandman, de entender as nuances da narrativa. Contudo, uma vez que este artigo se dirige a um meio acadêmico, ele é uma ressalva para a necessidade de uma metodologia histórica para se utilizar Sandman como uma fonte histórica, uma vez que não basta apenas ler a história e realizar afirmações acerca desta. É preciso reconstruir o máximo possível o seu contexto de produção, para que, desta forma, seja possível ler Sandman como alguém o leria em 1988, quando Neil Gaiman não era um autor aclamado, mas só mais um autor buscando ser lido. E, embora seja muito tentador aprofundar-se em questões levantadas por Gaiman, em deixar-se levar pelo atual contexto para entender a razão que Gaiman tomou determinados caminhos no roteiro, é preciso sempre atentar o quão distante se está do público para o qual Gaiman escreveu. O quão distante se é de um leitor de quadrinhos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

estadunidense dos anos 80 e 90. E, somente tomando todas estas precauções, livrando-se de contaminações acerca do autor, se poderá realizar uma leitura que aproxime-se do contexto de produção de Sandman, tornando possível utilizá-lo como histórica.

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques. A Imagem. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

BARBIERI, Daniele. Los linguajes del cómic. 1 reimpr. Barcelona: Paidós, 1998.

BAXANDALL, Michael. Padrões de Intenção. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CAMPBELL, Hailey. A Arte de Neil Gaiman. S. Paulo: Mythos Editora, 2014.

CARPENTER, Greg. The Brittish Invasion! Londres: Sequart Organization, 2016.

GARCÍA, Santiago. A novela gráfica. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

INIESTA-BONILLO, Ángeles; SÁNCHEZ-FERNÁNDEZ, Raquel. The concept of perceived value: a systematic review of the research. Marketing Theory. Espanha, v. 7, n. 4, p. 427-451, dez. 2007.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A ESTÉTICA COMO ANÁLISE NAS FOTOGRAFIAS DE ODED BALILTY

Letícia DOVHY[1]
Carlos Alberto de SOUZA[2]
(UEPG/PR)

Resumo: A proposta desta pesquisa é fazer uma análise de um conjunto de fotografias produzidas pelo fotógrafo israelense Oded Balilty, utilizando como ferramenta a estética dessas imagens. Procura-se com a análise compreender a narrativa e os sentidos de sua produção, estabelecendo marcas que o caracterizam e revelam sua identidade. Como ponto central, aborda-se o conceito de estética e suas implicações nas construções e decisões no momento do click. Questões como o valor de uma foto jornalística são levantadas, tendo em vista a força informativa e estética como elementos para evidenciar problemas humanos e sociais. O método da investigação envolve análise técnica da imagem, pesquisa bibliográfica e documental. As análises levaram em consideração a composição geral da fotografia, luz, cor, ângulos, contrastes, planos e o modo como as cenas foram retratadas, procurando compreender os propósitos do fotógrafo e os múltiplos sentidos da fotografia.

Palavras-chaves: Estética; Fotografia; Técnicas Fotográficas;

INTRODUÇÃO

A fotografia é portadora de significados que produzem discussões e reflexões no meio social. Uma única imagem pode ser "lida" em qualquer lugar do mundo por ter uma

[1] Acadêmica do segundo ano do curso de Jornalismo na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), pesquisadora do Grupo Fotojornalismo, Imagem e Tecnologia (Foto&Tec) e integrante do Projeto de Extensão Foca Foto. E-mail: leticiadovhyg@gmail.com
[2] Professor do Curso de Jornalismo da UEPG. Doutor em Ciências Humanas (UFSC) e Mestre em Comunicação pela UFRGS. Coordenador do grupo de pesquisa Foto&Tec e do Projeto de Extensão Fotorreportagem UEPG. E-mail: carlossouza2013@hotmail.com

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

linguagem universal. Existem imagens visualmente atrativas pela sua abordagem estética e artística. Nesta pesquisa, o objetivo é descrever os sentidos de algumas imagens produzidas/publicadas por este fotógrafo israelense, levando-se em conta a estetização do fotojornalismo.

Segundo Aranha (2009, p. 400), a palavra estética tem origem no termo grego aisthesis que significa "faculdade do sentir", "compreensão pelos sentidos", "percepção totalizante". Assim, faz parte de um conhecimento sensível que é despertado e abordado de forma diferente pelos indivíduos, dependendo de sua bagagem cultural. A exemplo das obras de arte, os produtos da comunicação também mobilizam sentimentos, reações, percepções. É o que acontece com a fotografia na sua singularidade. O fotógrafo, no ato de captura de uma imagem, faz escolhas e procura, por meio da criatividade, passar mensagens que tocam e produzem sensações junto ao receptor.

> A *aisthesis*, nesse sentido, é o ponto de partida para uma nova *poiesis* – uma comunicação é, portanto, um ato estético, na medida em que é a reconstrução poética de uma sensação que se pretende externar, expressar para além de si mesmo e compartilhar, causando uma sensação similar em outro indivíduo. (MARTINHO, 2007, p. 32)

Martinho (2007, p. 31) explica que em todo ato comunicativo há uma estética [...] "uma sensação do exterior que impressiona os sentidos e passa a existir na mente do sujeito, mas também pode ser comunicada assim como foi recebida." Por isso, é que ele evoca o conceito de intersubjetividade (p. 10): "o indivíduo está sempre em comunicação – a consciência é comunicativa, mas também há relações similares na esfera particular, na interação com o grupo" com as pessoas ou com a massa.

Argumentações estéticas são usadas como ferramenta para interpretação e questionamento de uma dada realidade. Ou seja, analisar a estética de uma fotografia, é ter uma ferramenta para questionar a realidade recortada pelo fotógrafo, suas intenções, seus pontos de vista, suas preocupações e o que a própria cena representa no contexto registrado.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A intenção deste trabalho é tentar compreender as imagens fotojornalísticas desse profissional. Pensar de que maneira elas podem contribuir para uma leitura crítica da realidade que ele retrata. Isso é bem visível nas duas primeiras fotos analisadas neste artigo. Na terceira, o fotógrafo procura dar destaque a uma cena cotidiano da China, com um olhar, diferenciado, o que o caracteriza quanto fotógrafo por suas seleções estéticas. Por fim, tais trabalhos servem para pensar como os elementos estéticos são importantes para ressaltar e valorizar uma determinada temática.

A ESTÉTICA E A FOTOGRAFIA

Inicialmente a fotografia foi concebida como "Espelho do Real", sendo um dos adeptos André Bazin. Ele destacava a objetividade como parte essencial da fotografia. "[...] pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. " (XAVIER, 1983, p.125-126). Desde seu surgimento, muitos consideravam a fotografia como a imitação perfeita da realidade, já que o fotógrafo não poderia interferir na criação, como acontecia na pintura.

Novas teorias surgem, apontando a fotografia como transformadora do real ou como traço do real. Essas discussões são levantadas por Dubois (1993), no livro O ato fotográfico e outros ensaios. Outro autor que trouxe contribuições para pensar o campo da imagem é Machado (1984) ao descrever a fotografia com um retângulo que "recorta o visível".

> O quadro da câmera é uma espécie de tesoura que recorta aquilo que deve ser valorizado, que separa o que é importante para os interesses da enunciação, do que é acessório, que estabelece logo de início uma primeira organização das coisas visíveis. (MACHADO, 1984, p. 76)

Percebe-se que a fotografia não está isenta da imparcialidade. O fotografo torna visível aquilo que considera importante. O que consequentemente faz com que outros

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

dados não sejam mostrados e se tornem invisíveis. A câmera é como se fosse uma arma para mostrar um acontecimento, denunciar um crime ou outro problema social. O ângulo adotado pelo fotógrafo, a composição e a seleção do primeiro plano acabam afetando a mensagem e criando sentidos à fotografia.

É importante analisar os aspectos técnicos de uma imagem, mas se torna necessário ter conhecimento teórico e do contexto em que a foto foi tirada, bem como da bagagem cultural, social e ideológica de seu produtor. Existem várias formas de registar imageticamente um acontecimento ou mesmo um simples fato do cotidiano. O enquadramento, ângulos, cores, contrastes, linhas, textura, nitidez e luz induzem o olhar para um lugar que foi pensado.

Não se pode afirmar que a mensagem atinja igualmente a todos. Assim como o fotógrafo, o público constrói significados para a imagem. Segundo Boni (2000), isso dependerá do repertório de cada receptor e sua formação cultural. A foto, além de ser uma linguagem universal é fonte infinita de interpretações, observa o autor.

Antigamente, poucas pessoas tinham contato com a fotografia, pelo custo das máquinas e de todo o processo de revelação. Quem tinha condições de ter fotos orgulhava-se, por exemplo, exibindo seus álbuns de viagem, as fotos das famílias e seus retratos. Tinham prazer de mostrar eles as visitas que chegavam. Era de praxe. Com a popularização da fotografia digital, a imagem perde um pouco seu valor, pois perde seu caráter de raridade. Mesmo assim, o culto a imagem ainda é forte em nossa sociedade, o que pode ser verificado na internet (sites, blogs, e twitter), por onde circulam, são compartilhadas e curtidas milhares de fotografias todos os dias.

Em função da popularização da imagem e da necessidade de atrair a atenção do espectador, muitas fotos recorrem a estetização, cabendo ao fotógrafo criatividade no processo de produção de suas imagens. Os elementos da narrativa têm que confluir para dar sentido a imagem e aos propósitos do fotógrafo. E, com essa finalidade, ele recorre a técnicas fotográfica se mesmo do campo artístico, explicitando nesse conjunto um sistema de significação e sentidos daquilo que capturou com sua máquina.

A estética é um universo polissêmico. É uma apropriação humana do mundo para a percepção e compreensão dele. Segundo Walter Brugger (1962, p.207), estética é

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

"[...] a ciência da percepção sensível em oposição a ciência do conhecimento intelectual". Em outras palavras, atrela-se a subjetividade. Soulages (2010), reforça o conceito de que a estética fotográfica é uma construção que visa objetivos. A partir do momento que se utiliza da fotografia para contar uma história

De acordo com Ernet Kriss (1968, p.51), em *Psicanálise da Arte*, por menor que seja o nível de interesse por uma obra de arte ou no caso uma fotografia, já se estabelece um fator indispensável para uma apreciação estética, pois ocorre um despertar de consciência.

A estética utilizada por um determinado fotógrafo se faz importante pelo fato de estimular novos olhares e sentidos, -"em suma, tem-se a emoção, a perturbação" (BARILLI, 1994, p. 33).

A ARTE DE COMPOR BELAS E INTRIGANTES IMAGENS

A composição fotográfica integra a qualidade estética de uma imagem. Cada fotógrafo acaba sendo reconhecido pelo trabalho e pelas escolhas que faz. No caso desta pesquisa, o fotógrafo "retratado", marca a sua existência a partir dos contrates que estabelece entre o real e o fictício. Ele utiliza-se de uma composição criativa para chamar a atenção das pessoas, criar efeito de significação na hora do click. Compor uma imagem não se limita ao seu aspecto de estar apenas agradável aos olhos, mas estabelecer pontos de interesses e sintonia com o apreciador.

O enquadramento é o principal item da composição que envolve outras técnicas, tais como o contraste, as cores, a profundidade de campo, as linhas, a posição de elementos, os ângulos e os planos. Os elementos que são evidenciados na fotografia para transmitir a mensagem final, podem estar em primeiro ou segundo, mas independentemente da posição, eles significam.

A composição refere-se ao conjunto de fatores de uma imagem. É um dos principais artifícios utilizados pelo fotógrafo para contextualizar um acontecimento ou evidenciar de forma mais verdadeira possível a realidade. Cabe destacar neste trabalho

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sobre Oded Balilty, que ele se utiliza de sobreposição de elementos para tocar o espectador. Essa técnica convida a observação dos contrastes e motivos de utilizá-los. Quando os objetos se sobrepõe, a primeira coisa que convida os olhos é a singularidade da cena, que Barthes (1980) chama de punctum. O punctum tem caráter subjetivo, é um interesse que se impõe a quem olha a fotografia, como observam alguns autores da área.

Segundo Hawkins e Lawton (2008), os ângulos e as linhas no processo de composição ajudam a dar fundamento e atmosfera à fotografia. A linhas horizontais, segundo esses autores, transmitem tranquilidade e leveza, já as verticais são fortes e dinâmicas, enfatizando o poder e a profundidade. A combinação das duas culminam em imagens poderosas e dinâmicas.

Consideradas mais interessantes, as linhas diagonais despertam dinâmica e movimento, conduzindo o olhar de canto a canto, movendo-o para o ponto de interesse. A escolha dos elementos de composição, enquadramento, ângulos e do plano podem ajudar ou prejudicar uma mensagem fotográfica. É sempre importante que o fotógrafo, ao mirar a máquina para determinada cena, elimine qualquer tipo de ruído.

A ESTETIZAÇÃO NAS OBRAS DE ODED BALILTY

Fotógrafo Israelense Oded Balilty parece entender bem de composição, nos jogos que faz com os objetos de primeiro, segundo e terceiro planos e com o uso de contraste, ângulos e sobreposição de cenas. Ele nasceu e foi criado em Jerusalém. Começou sua carreira como fotógrafo para a revista do Exército Israelense Bamahane. Em 2002, juntou-se a Associated Press. Foi o vencedor do Prêmio Pulitzer em 2007. Além do fotojornalismo, sua fotografia de arte fina, como é evidenciado em seu próprio site - http://www.odedbalilty.com/ - foi exibida nas galerias da Europa e em Israel.

Em entrevista à Revista Times (BLIKER, 2012), Balilty revelou ser um fotógrafo diferente.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Eu tento ir cada vez mais fundo em uma história, para capturar coisas que os estrangeiros não sabem sobre este grupo particular de pessoas. [...] Se eu vejo fotógrafos em um canto, eu vou embora. Não há necessidade de tomar a mesma imagem de cinco outros bons fotógrafos. Estou amarrando para isolar-me e mostrar a história de ângulos diferentes, não apenas visualmente, mas mentalmente, para encontrar pequenos [...] momentos dentro de uma história grande.[3]

Balilty reforça na entrevista seu trabalho de aproximar fotografia, arte e fotojornalismo. "Estou tentando contar histórias com minhas fotos, mas a estética e a maneira como vejo as coisas são muito importantes para mim", diz ele. A primeira e mais importante coisa para mim é "contar a história" (BLIKER, 2012).

A escolha pelas três fotografias analisadas, deu-se pelo uso do contraste e por mostrar duas realidades, como é o caso da primeira foto; construir uma crítica aos padrões adotados pela sociedade por meio de uma fotografia com viés artístico e, por fim, as composições atrativas para mostrar situações de cultura local.

Foto do álbum Beijing Cover Up. Fotografada em 2008 durante os jogos olímpicos de Beijing. Oded Balilty, Fotojornalismo

[3] Tradução livre do inglês: "I try to go deeper and deeper into a story to capture things that outsiders do not know about this particular group of people. (...) here is no need to take the same picture as five other good photographers. I'm tying to isolate myself and show the story from different angles, not only visually but mentally, to find small, quite moments within a big a crazy story"

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Oded Balilty registrou a foto de um mural em tons vivos, distribuído ao longo de um ponto da capital chinesa, Beijing. As autoridades locais buscaram adicionar um pouco de cor na região durante os Jogos Olímpicos de 2008. A explicação para o ato justifica-se no fato da cidade geralmente estar envolta sob um manto de poluição cinza.

Essa fotografia é portadora de contraste muito significativo. O outdoor colorido do lado esquerdo da imagem apresenta um céu límpido que se contrapõe com o céu poluído de Beijing, do lado direito da foto. É a mesma situação com os prédios: na representação do mural existem prédios atrativos que apesar de seguirem um padrão acinzentado possuem pontos de cores vivas. Ao lado direito, na cidade, as edificações parecem ser repetitivas e sem vida. A rodovia asfaltada na foto contrasta com a realidade do outro lado da imagem (lado direito). Neste, a rua é uma superfície esburacada, com lixos, sem pavimentação, um local vazio.

Estudos comprovam que ao ler uma imagem ou texto, o olho percorre primeiro o lado esquerdo da imagem e em seguida desliza para o lado direito. A composição da fotografia em manter o "imaginário" de uma cidade enfeitada e perfeita de um, choca o apreciador com a realidade precária do lado oposto. A sobreposição de elementos do mesmo tema, relevando o contrário, contribui para o questionamento da realidade de um trecho representado dessa cidade A simetria da imagem é quebrada ao meio, pelo contraste da cor e pelo próprio contrate da situação. Por meio "da criação de uma força compositiva antagônica", a dinâmica do contrate pode ser evidenciada e comunicar, como observa Dondis (1997, p. 126). O autor explicita inúmeras estratégias compositivas que ajudam a dar sentido a uma imagem. Aponta (p. 132) que "a mensagem e o método de expressá-la depende da compreensão e da capacidade de usar as técnicas visuais [...] instrumentos de composição visual". Analisando a imagens de Oded, percebe-se a preocupação com vários elementos que tem por finalidade sensibilizar o espectador de sua "obra". Ele sabe que as técnicas visuais são fundamentais para compor e conhecimento disso é importante para ver uma imagem. Em suas fotos, apresentadas e discutidas neste artigo, ele joga com a questão do equilíbrio e a instabilidade; simetria e assimetria; unidade, fragmentação; neutralidade e ênfase; singularidade e justaposição. Todas estas técnicas são abordadas por Dondis (1997). O autor salienta a importância de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

conhecê-las para operar significação à obra, quer ela seja artística ou comunicativa. Na foto apresentada anteriormente, verifica-se contrate entre o real e a ficção, aflora a questão da assimetria e a justaposição de cenas que interpelam o leitor: É o fotógrafo demonstrando intencionalidade na sua ação, propondo nova significação ao real.

As pessoas podem admirar este outdoor e apontar que eles são necessários ao embelezamento da cidade. A foto que se expressa nele faz refletir dualidades, a urgência de melhorar, dar cor e vida a um lugar, a uma cidade.

Foto do álbum *Life of a mannequin,* Seja na China, nos EUA, ou na Inglaterra, tudo começa nos manequins. *Oded Balilty, Fotojornalismo*

Outra imagem intrigante do fotógrafo foi publicada no álbum *Life of a Mannequin.* Propõe uma comparação entre o humano e o "Mundo manequim", propõe reflexões sobre os sentidos da vida, as engrenagens do mundo produtivo, a inércia dos 'sujeitos'. Milhares de manequins são produzidos pela indústria e ambos têm destinos diferentes, mas estão engendrados dentro da maquinaria produtiva da modernidade.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

André Rouillé explica que as fotografias não documentam objetos ou pessoas, mas documentam situações e representações. Deve-se, portanto, saber o contexto histórico em que uma peça, uma obra, uma fotografia foi produzida, o que elas procuram refletir, que situações fazem pensar. Nossa sociedade é marcada pela dor, sofrimento e pela desesperança. A estética tem esse papel de trazer isso à tona, fazendo com que os humanos encarem situações e problemas por meio de um processo de estetização da realidade e do cotidiano. Essa, em síntese é a essência da estética. Os manequins da foto representam um pouco do humano, aprisionado e muitas vezes sem voz.

Nessa fotografia, Balilty mostra, num primeiro plano, um manequim sendo segurado por mãos humanas. O humano não se expressa, foi ocultado pelo conjunto de "pequenos homens" que tem um destino na cidade: ir para as vitrines anunciar o que há de "melhor" nesse mundo industrial, consumista. Eles representam a massa, sem nomes e voz, subjugados. São "não sujeitos", encaixados no modelo e ritmo da sociedade moderna. A relação homem manequim, da foto, ativa reflexões a respeito da vida e de nossa existência, especialmente daqueles mais sensíveis a arte. A arte e a estética têm esse poder de motivar reflexões, gerar consciência.

A foto é portadora de uma significação crítica e reflexiva. É como se o homem, no caso da imagem, fosse a representação do que já existe e assemelha-se a tantos outros iguais (manequins). Não permitindo, nessa representação, a individualização do sujeito na sociedade (o humano sem sua face).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Foto do álbum *Ping Ping Nation.* Ping pong é um esporte muito tradicional na China. Real e emocional em prospecto

A terceira imagem retrata um jogo de Ping Pong, esporte que faz parte da cultura chinesa, presente nas cidades, ruas e até mesmo em casas e clubes. A foto mostra bem isso. Em um local qualquer da China, o fotógrafo capta o momento em que duas pessoas adultas jogam, enquanto outra exercita-se.

A foto confirma um costume que tem origem no passado remoto daquele país. É algo que faz parte da cultura e reinventa-se no cotidiano. As linhas que compõe a foto - horizontais, diagonais e verticais -, dão dinâmica e vida ao que foi retratado.

Todas as fotos apresentadas neste trabalho trabalham com ferramental estéticos que ajudam a revelar uma realidade ou problematizar uma situação, por meio de vários artifícios estéticos. A composição do fotógrafo israelense se caracteriza pelo aspecto artístico que faz com que a imagem proponha questionamentos. Como explica o sociólogo Howard Becker "toda fotografia pode ser interpretada como uma resposta a uma ou várias questões" (BECKER, p. 197).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa sobre três produções significativas do fotógrafo israelense, verificou-se que o uso da estética em uma imagem contribui a valorização e difusão da mensagem e cena retratadas. As escolhas que o seu produtor faz é quase sempre intencional e tem por finalidade impactar o espectador. O processo de estetização da fotojornalismo, atividade que tem como fundamento da informação – passar um conteúdo, uma mensagem – vem sendo adotado por alguns profissionais da área, especialmente os mais criativos, com a finalidade de mostrar as coisas boas e ruins da sociedade. Oded Balilty é um exemplo. Nas fotografias analisadas neste trabalho, evidencia que ele procura ser criativo na captura de suas fotos e essa criatividade expressa a partir do enquadramento, seleção do ângulo, cor, contraste, luz, foco, profundidade de campo e planos. Ele também sabe o valor de técnicas como contraste, assimetria, justaposição, equilíbrio. Todo esse conjunto de ferramentas faz com que leve ao público imagens instigantes, que fazem o sujeito pensar e refletir sobre as coisas do mundo.

As fotografias analisadas possuem elementos estéticos que são visualmente atrativos, ou seja, a forma como foram compostas revelam características próprias de Baililty e despertam a atenção do apreciador. Sua sensibilidade no momento da criação ajuda o espectador a ver aquilo que muitas vezes ele não percebe no seu dia-a-dia. Por meio dessas capturas imagéticas, o fotógrafo relata problemas e o cotidiano das pessoas.

O fotojornalista israelense demonstra um olhar aguçado para a fotografia como documento importante de revelação da realidade que o cerca. Utiliza-se do contraste, como base para contrapor o real e o fictício, o concreto e o ideal. Dessa forma, vai construindo sua crítica social. Torna visível aquilo que poderia estar longe dos olhos, e até mesmo o que está diante deles, mas não é visto, não é compreendido. Acredita-se que a estética é elemento importante nessa área pelo fato de ajudar a mostrar a realidade e, no caso do fotojornalismo, revelar o que se procura esconder no meio social.

REFERÊNCIAS

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ARANA, Maria Lucia de Arruda. FILOSOFANDO: Introdução a Filosofia 4. Ed. São Paulo: Moderna, 2009

BALILTY, Oded. Photojournalim. Disponivel em <http://www.odedbalilty.com/> Acesso em 2 de Dezembro de 2016.

BARTHES, Roland. A Câmara clara. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.

BICKER, Phill. Oded Balilty: The Art of Storytelling. Disponível em http://time.com/3787628/oded-balilty-the-art-of-storytelling/#3 Acesso em 22 de fevereiro de 2017.

BONI, P.C. (Org.), PERSICHETTI, S; PONTES, D.L. A estética como ferramenta de análise nas fotografias de James Nachtwy. In Fotografia: usos, repercussões e reflexões. Londrina: Midiograf, 2014

BRUGGER, Walter. Dicionário de filosofia. São Paulo: Herder. 1962.

Composição fotográfica: regras de composição fotográfica. Disponível em http://arte-digital.org/fotografia/composicao.pdf. Acesso em 26 de março de 2017.

DONDIS, Donis A. Sintaxe da linguagem visual. São Paulo: Martins Fontes. 2000.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papirus, 1993.

KRIS, Ernst. Psicanálise da Arte. São Paulo: Brasiliense, 1968.

MACHADO, Arlindo. A ilusão especular: introdução a fotografia. São Paulo: editora Brasiliense, 1984.

MARTINHO, Luis Mauro Sá. Estética da Comunicação: da consciência comunicativa ao "eu" digital. Petrópolis: Vozes, 2007

SOULAGES, François. Estética da Fotografia: Perda e permanência. São Paulo: Senac, 2010.

XAVIER, Ismail. A experiência do cinema. Rio de janeiro Graal, 1983.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Processo de criação: origem e destino

Claudio Luiz GARCIA
(Universidade Estadual de Londrina)

Resumo: O objeto do estudo apresentado neste artigo é o processo de criação artístico-visual para a educação. Assim, a investigação, neste caso, não é algo apreensível, e, portanto, visa a mostrar que o processo de criação não está em um lugar específico ou num espaço próximo do observador, mas é um caminho aberto de significações daquilo que aparece, por exemplo, em aulas de desenho e de gravura. Iniciamos, então, pelos registros fotográficos que podem ser visualizados nos anexos desta obra. As fotografias foram adulteradas por palavras escritas em nanquim (tinta branca), com bico de pena, para traduzirem as imagens em "vozes" de cada cena fotografada. Tais anotações mostram as relações entre o silêncio das imagens e os ecos das vozes ouvidas nas referidas aulas. Os sujeitos envolvidos no estudo descrito neste artigo, que se expressaram cada qual com seu processo de criação, serão identificados pelas seguintes vozes: ativa, passiva, reflexiva e recíproca.

Palavras-chave: Educação; Imagem; Palavra; Registros Híbridos.

INTRODUÇÃO

O tema deste artigo, destacado a partir de uma pesquisa[1], aborda o processo de criação, em artes visuais, voltado para a formação de professores de artes. É uma proposta com base em registros fotográficos das aulas de desenho e gravura. Foi pensada a partir desses registros adulterados por desenhos com bico de pena, colagens de papéis transparentes pintados etc. para formarmos um

[1]Projeto de Pesquisa cadastrado na Proppg-UEL, sob o número: 09544.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

pensamento crítico sobre as nossas práticas de artistas, professores e pesquisadores em artes.

Assim, nosso objetivo aponta para a compreensão de um problema primordial: a invisibilidade do processo de criação. Martin Heidegger (1889 - 1976) propôs uma investigação sobre o existir humano em torno da qual fizemos algumas aproximações:

> A constituição fundamental do existir humano a ser considerado daqui em diante se chamará Da-sein ou ser-no-mundo. Entretanto, o Da deste Da-sein não significa, como acontece comumente, um lugar no espaço próximo do observador. O que o existir enquanto Da-sein significa é um manter aberto de um âmbito de poder-apreender as significações daquilo que aparece e que se lhe fala a partir de sua clareira (HEIDEGGER, 2009, p. 33).

Partimos, então, da ideia de que podemos aproximar deste conceito do *Dasein*, para pensarmos o processo de criação que mais nos indaga do que nós o interpelamos. Este existir do professor de artes não pode ser um "objeto simplesmente presente num lugar qualquer", pois "consiste de 'meras' possibilidades de apreensão que apontam ao que lhe fala e o encontra e não podem ser apreendidas pela visão ou pelo tato" (HEIDEGGER, 2009, p. 33). Assumimos, pois, que, ao nos aproximarmos dos processos de criação dos envolvidos na pesquisa, encontraríamos a "clareira do ser" professor e pesquisador em artes. Até aqui, podemos afirmar que não há a menor possibilidade de investigarmos o ser professor de artes sem antes passarmos por um processo contínuo de criação. Alertamos, porém, que não falamos apenas das práticas artísticas como são compreendidas pelo senso comum - pintar, desenhar etc., mas de um "pensamento meditativo" a partir da obra de Martin Heidegger, com base na qual obtivemos alguns resultados apresentados neste artigo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As fotografias não são registros visuais dos acontecimentos, mas imagens que revelam menos um enquadramento formal e mais uma possibilidade de escutarmos "vozes" das aulas.

No primeiro capítulo apresentamos a sequência de ações que realizamos: identificamos apenas os ruídos dessas vozes, sons quase indefinidos; escrevemos sobre as fotografias como se tais escritos fossem as legendas das vozes. Desenhamos, fizemos colagens e cancelamos as identidades dos sujeitos para nos concentrarmos apenas em som e imagem.

Essa sequência não é nada precisa e, propositalmente, é uma tentativa de apreensão das vozes escutadas como se fossem ecos de discursos não proferidos. Como não é o "discurso" que nos chama, reduzimos as conversas a vozes, cuja semântica imprecisa fez com que procurássemos classificações sintáticas para pormenorizar nossa comunicação subsequente.

Assim, dividimos os demais capítulos em vozes: passivas, ativas, reflexivas e recíprocas.

Nas considerações finais, revemos os objetivos e apresentamos um pormenor: foi revelada parte da identidade do coordenador da pesquisa e autor deste artigo. Pois ele e as vozes falaram. Mas falaram sobre o quê? Por que não usaram gravadores de sons, das vozes, dos discursos e levaram câmeras fotográficas? Porque quando as fotografias foram impressas, expressaram as vozes mais do que uma simples gravação comunicaria. Quando adulteramos as fotografias, elas ofereceram-se como parte de nosso processo de criação.

FOTOGRAFIAS - DIÁRIO DE CLASSE

No primeiro instante, essas fotografias configuravam-se como uma espécie de diários de classe. Como o intuito é seguir em processo, sem algo estrutural *a priori*, essas fotografias constituem, a princípio, um indício de uma

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

estrutura que reconheceremos, adiante, em um movimento circular de pensamento.

Podemos falar de outra maneira: um pensamento meditativo que se movimenta em círculos em torno de um núcleo que não sabemos bem onde se encontra, nem a distância que dele estamos, nem os obstáculos que nos impedem de nos aproximarmos, tampouco em qual instante chegaremos lá.

Assim nos situamos porque, até aqui, vislumbramos essas fotografias, em conjunto, como esse suposto núcleo. Por enquanto, elas nos causam mais desconforto, perturbação e indagação do que se apresentam como método de pesquisa para a formação de professores de artes visuais.

Nas fotografias, escutamos, como já dissemos anteriormente, as vozes de alguns verbos que, conforme a gramática, são classificados segundo as seguintes vozes: ativa, passiva, reflexiva e recíproca. Questionaremos essas quatro vozes a partir de dois polos já determinados, a saber: imagem (fotografias) e som (vozes legendadas).

As interferências sobre as fotografias, em forma de legendas, servem também à observação que nos aproxima de uma avaliação estético-pedagógica.

Sempre perguntaremos: É possível criar uma estética das imagens pela pedagogia? As imagens do ambiente dessas aulas, adulteradas, hibridadas com outras linguagens, podem ser o começo de um longo caminho rumo a algo que aprenderemos enquanto ensinamos. Assim, olhamos e fotografamos para, depois, escutarmos, na experiência do pensar, algumas vozes que facilitarão a reelaboração de nossas aulas.

Nas fotografias, essas vozes aparecem como "tonalidades afetivas" que nos servem de anteparo para o confronto direto entre nós (professores) e eles (estudantes). O que temos feito é nos expor, nos lançar ao ridículo, para que eles se sintam superiores, em determinados momentos, em relação ao professor que se lançou ao ridículo e se sentiu, pelas faces deles, constrangido, mas que colheu dados psicológicos mínimos e reveladores de "espanto", de "retenção", de "pudor", tudo isso carregado por uma dose elevada de preconceito. A partir de então, por

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

meio de reflexão, expomos os limites morais até então latentes, pois estes impedem o processo de criação.

Assim entendemos um outro início para a pesquisa e, dialogando com Heidegger, compreendemos um outro início em nossos processos de criação: o fato atualizado de sermos, ao mesmo tempo, objeto e pesquisa. O filósofo alemão escreve: "A tonalidade afetiva fundamental do pensar no outro início oscila nas tonalidades afetivas, que à distância só se deixam nomear como

o espanto

a retenção

o pudor." (2015, p. 18)

O que há, por exemplo, nessas fotografias que não se pode apontar nas conversas em salas de aula? Respondemos: a distância. Este dado é imprescindível à estética pedagógica, como modo de se expressar, de não falar, de sentir, de estar no ambiente em formação de professores de artes.

Entretanto, a parte mais importante para ser avaliada é a distância. Por isso, antes, temos que escutar vozes.

AVALIAR VOZES

Se somos obrigados a realizar avaliações numéricas, então, perguntamos: Como quantificar ou traduzir os rumores de vozes e sons indefinidos que percebemos? O que fazer a partir de cada uma das opiniões formuladas pelos jovens estudantes, que, em processo de formação de professores, já se acham superiores e mais capacitados que os próprios professores? Como tudo isso pode ser filtrado por nossa compreensão racional e numérica? Além disso, sabemos que muitas presenças não valem uma presença atenta.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os estudantes esperam, do professor, uma quantificação que traduza suas expectativas. Sabemos, também, que essas expectativas estão contaminadas por relações de competitividade, intrigas, mentiras, dissimulações, verdades relativas e afetos vividos em segredo entre eles. Enfim, um rol profícuo de dados essenciais para investigarmos e que não são levados em conta nas estruturas burocráticas. Há, porém, algo para além disso, que nos interessa mais, a saber: as experiências e os desejos de cada um, escutados nessas vozes que emanam das fotografias e, sobretudo, evocam o ânimo para que nos lancemos em processos de criação das mais variadas dimensões, linguagens, ciências, filosofias, literatura, enfim, somos lançados sobre os instantes que nos apropriam.

O importante é que, às vezes, achamos que somos apropriadores de objetos, conteúdos e métodos que dominamos, mas temos percebido que são eles os apropriadores de nossos pensamentos.

O que temos de seguro, até aqui, é que as fotografias nos levam não a uma avaliação numérica, mas a um processo de criação crítico para chegarmos à avaliação. No ambiente fictício das fotografias, formado pelo agrupamento das imagens, formamos alguma ordem visual e impessoal.

Refazemos a pergunta: Por que falar das "vozes" que escutamos em aulas de desenho e de gravura se o foco dessas aulas é a imagem? Respondemos: Porque as imagens falam, não são mudas. Essas fotografias hibridadas são a origem e o destino dos nossos processos de criação.

As veleidades de algumas vozes, às vezes, são discursos prontos e estruturados. Ao invés de interpretá-los, optamos por compreendê-los como vozes de sons distantes, uma alusão a um pré-discurso. Foi preciso, portanto, recuar à sonoridade das vozes para formularmos, na escuta, as interpretações, as análises, os desdobramentos e as proposições, para o andamento da pesquisa.

Entre as fotografias e as vozes, há algo que merece ser pormenorizado, assim, será apresentado a seguir.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

VOZES ATIVAS

Escutamos as vozes ativas como sendo as do conhecimento racional, que, grosso modo, se apresentam como um princípio de imutabilidade. A modernidade, rapidamente, cunhou esse princípio em cada sujeito: o "eu" que faz perguntas, de forma ativa e racional, das quais já sabe as respostas.

Em alguns casos, a pergunta tem origem no interesse intelectual, em outros, em anseios de promoções em eventos artísticos e, nos piores casos, o interesse é apenas burocrático, visa ao diploma.

Nestes três últimos anos, nossa experiência docente tem nos mostrado que esses sujeitos caem na crise do pensar a cultura, a educação e a história por meio de princípios imutáveis relacionados às verdades de cada um.

Em nossos retardos provocados por nervos involuntários, há um hiato imenso, uma incerteza que nos coloca em oposição às vozes ativas. Esse hiato se mostra como o claro enigma de um poema de Drummond (1979, p. 267) : "O CORAÇÃO pulverizado range/ sob o peso nervoso ou retardado ou tímido/ que não deixa marca na alameda, mas deixa/ essa estampa vaga no ar, e uma angústia em mim,/ espiralante."

Lutamos contra essas vozes em nossas incertezas, quando as transferimos para a prosa imagética, como a de um ensaio visual verbalizado neste artigo.

O professor de artes está, a todo instante, muito mais exposto do que os poemas e as obras em museus. Sem molduras, sem aura, nada a protegê-lo, expõe seus princípios e dúvidas. Desse modo, está mais desprotegido do que sei lá o quê. Pois interage com vozes de diferentes culturas e afetos inexplicáveis que se apresentam como matéria bruta para as armas contra as quais nem quer se defender.

Portanto, até aqui, as vozes ativas são as racionais, as que defendem interesses partidários, modelos e citações delas próprias com as quais lidam em

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sua vida acadêmica. Assim, essas vozes exprimem, pelo verbo, o ser agente de um pensamento gramatical, ou, em outras palavras: "que o sujeito do verbo é, em princípio, agente (HOUAISS, 2001).

VOZES PASSIVAS

O conceito de voz passiva, no âmbito da gramática, diz respeito ao sujeito que sofre a ação expressa por um verbo. Nossa proposta não se limita ao sentido estrito estabelecido pela gramática, pois ainda não identificamos claramente quem sofre mais: a pedagogia ou a estética.

O campo estético dos sujeitos envolvidos nas aulas nos fala menos sobre horizontes de sentidos e mais sobre as camadas de vozes que, embora, sem ossos, nos falam face a face. Os sujeitos compõem uma paisagem sem horizontes estéticos, sem estrutura óssea, embora haja uma totalidade circular em torno do belo e do feio.

O que encontramos mais na passividade das vozes são as nossas "poéticas" de professores-artistas, cada qual em suas instâncias sem buscar reconhecimentos externos. Conscientes de nossa herança positivista e iluminista, reconhecemos, em nós, professores e pesquisadores, sujeitos claramente demarcados como objetos da pedagogia, que não nos oferece uma estética.

Somos conscientes de que estamos no campo de nossa atuação docente onde há um jogo de interesses, verdades, ficção e busca. Não apostamos nesta última, tampouco buscamos resultados artísticos enquanto "obras de arte". Tarkovski (2002, p. 112) alerta-nos da seguinte maneira: "Nada seria mais absurdo que a palavra 'busca' aplicada a uma obra de arte. Nela se escondem impotência, vazio interior, falta de uma consciência verdadeiramente criativa, vaidade mesquinha." Quando focamos as buscas, apreendemos muito pouco, apenas o necessário para o nosso compromisso com as disciplinas, isto é, com o básico. Se

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

desejamos mais, devemos investigar o vazio interior, a falta de interesse pela voz passiva e não pela busca vaidosa e mesquinha.

As vozes que, geralmente, nos preocupam são as passivas dos estudantes, artistas e professores que sofrem como pesquisadores de suas próprias práticas. Não nos preocupamos com aqueles que buscam reconhecimento imediato somente fora das instituições de educação superior (IES). Nesse sentido, mais uma vez, Tarkovski (2002, p. 113) nos surpreende, apesar do tempo que nos separa da primeira publicação de seu livro *Esculpir o Tempo*: "Hoje, os artistas querem um reconhecimento imediato e total - uma recompensa imediata por algo que acontece nos domínios do espírito." Embora tenhamos estabelecido alguns objetivos, estes não são a vaidade, o reconhecimento imediato, a busca, mas um movimento a caminho de um senso crítico.

Visamos, na crítica, ao desenvolvimento contínuo da consciência auto avaliativa em relação a nossas práticas como professores, artistas e pesquisadores em arte. Qual o sentido de crítica? Respondemos: quando somos, simultaneamente, conscientes e ousados.

VOZES REFLEXIVAS

Nem sempre encontramos vozes essenciais nas vozes ativas e passivas, mas isto não significa ambiguidades. Percebemos, entretanto, o quão estão temerosas por estarem lançadas no jogo das possibilidades de mostrarem a verdade como essência da obra de arte. Pagamos alto preço em alguns momentos de excessiva sinceridade. Para nos aproximarmos dessa verdade, criamos espaços, nas aulas de desenho e gravura, para o que chamamos de "laboratório autobiográfico", onde cada estudante, voluntariamente, apresenta coisas, desenhos, anotações e fotografias de seus guardados pessoais. Nesses laboratórios, falamos de pesquisa e de processos de criação. É um instante em que as vozes se apresentam ativas e passivas ao mesmo tempo. Algumas

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

apresentam-se como de narradoras, outras como de poetas. Perguntamos: Mas, afinal, qual o sentido da narração e da poesia nesses laboratórios, se a questão que nos chama é a das artes visuais? Talvez seja o modo de falar discursivo (narrativo e poético) que nos impede de enxergar, propriamente, o sentido da visão.

Agora chegamos ao cerne de nosso pensamento, a saber, as palavras e suas vozes; as imagens e suas vozes; a formação de professores e suas vozes formam uma tríade de reflexões relativas que, quando aproximadas ou distanciadas, apresentam, veladamente, a dimensão afetiva de cada voz.

O fato, entretanto, é que, nesses laboratórios, essas vozes reflexivas, em tríades, sofrem e agem como se fossem adversárias entre si, quando o que pretendemos é a interação mediante as "tonalidades afetivas" de cada uma delas. É simples pensar por dualidades, por exemplo, entre o artista e o poeta; entre o pesquisador e o artista; entre o professor e o artista etc.. Sofremos pelos quatro cantos de cada dualidade. Por que a simplificação ora da posição de um, ora do outro? Recairemos no vazio. Assim, sugerimos que permaneçamos no "entre" e pesquisemos.

VOZES RECÍPROCAS - UM PROJETO[2]

Essas vozes são, concomitantemente, agentes e pacientes, pois interagem recíproca e relativamente.

O projeto de pesquisa em questão tem como núcleo o ser professor e artista concomitantemente, isto é, o sujeito das vozes recíprocas que pesquisa o conjunto dos fatos, das vozes e dos ambientes de criação e práxis artísticas. Como ser pesquisador dessas vozes? Talvez, só saberemos quando compreendermos, essencialmente, o que é a "pedagogia estética", lançada como a ideia essencial de nosso projeto de pesquisa.

[2] Ver nota número 1.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Como ser professor que lida no campo da pedagogia e, sendo artista, como lidar no campo da estética? Não nos referimos aos conceitos de estética que recebemos da tradição a partir do século XVIII. O que legamos dessa tradição, grosso modo, trata da realidade da ideia de belo enquanto ideal da arte. Não procuramos ideia de belo, mas maneiras de sentir as vivências como experiências estéticas. Os acontecimentos, nas referidas aulas, nos dizem sobre as particularidades vindas do interior de cada voz, que estão a caminho de um exterior singular, do qual convergem para o interior de cada um, como um coletivo. Em outras palavras: o exterior singular significa o muito próximo de cada voz recíproca. Nessas vivências de interlocuções, perseguimos, reciprocamente, a estética e a pedagogia. Assim, as diferentes determinações de cada voz formam: uma escuta, uma interpretação, uma análise e um desdobramento aproximado das "tonalidades afetivas" (HEDIEGGER, 2015). Cada uma dessas vozes, provindas do exterior muito próximo de cada sujeito, configura-se como uma singularidade, uma idiossincrasia.

Assim, as nossas avaliações não encontram dados quantitativos que representam essas instâncias. O valor da nota e os critérios têm sua origem em uma mentalidade iluminista. Apesar de todo o movimento cultural do século XX e de toda a coerção aos "neocartesianos", ainda persistem a razão, a lógica, o positivismo. O que mais espanta é que esses estudantes assistem às aulas de história de arte sobre as obras neoconcretistas brasileiras - os não cartesianos declarados e revoltados. Na verdade, os neoconcretistas (artistas usados como referências para as nossas experiências) propuseram uma capa, um "parangolé", para nos estetizarmos de um outro modo.

Os estudantes que exigem critérios e notas, protegidos pela armadura iluminista, reagem aos "parangolés" sem nunca os terem usado. Isso nos assusta, pois é como se estivéssemos vislumbrando um ambiente jovem oriundo da Escolástica Medieval, quando o neoplatonismo fez das ideias de Platão algo anacrônico.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Notamos que, na pesquisa em questão, há um pesquisador e professor que não passa, também, de um professor a ser pesquisado. Novo na profissão, quando se sente em um processo de criação, em que não há estrutura, mas apenas movimento, fluxo de pensamento, busca algo em que se apoiar, assim, desenha mandalas, faz esquemas, busca dicionários, etimologias etc.. Chega a duvidar de sua compreensão sobre o pensamento de Martin Heidegger, então, retorna a Edmund Husserl, à problemática da Crise das Ciências Europeias e à Fenomenologia Transcendental[3], que lhe dão suporte para: diagnosticar o problema; buscar a etiologia; e propor estratégias de superação da crise.

Ao colher resultados formais - individuais ou em grupo -, exige outros rumos, pois as regras e as sentenças definitivas já caíram por terra e estão em pedaços. Como não consegue recolher as migalhas, segue a primeira regra que aparecer, mas sabe que esta durará por pouco tempo.

Agora, sem visar à relação de causa e efeito ou qualquer outra, baseada em dualidades simplificadoras do mundo da pesquisa, escolhe um ato alheio e um pensamento próprio que o direcionem no caminho dos demais pesquisadores envolvidos na referida pesquisa.

No entanto, o objetivo da experiência apresentada neste artigo foi alcançado, pois agora atestamos que os processos de criação observados sob a "ótica" das vozes não se restringem apenas à interpretação sintática, apesar de esta ter nos mostrado um claro apoio enigmático. A nós mesmos nos observamos e de nós mesmos fizemos juízo. Desse modo, este artigo foi um exercício de reflexão inusitado, pois, embora não tenhamos alcançado resultados duradouros, nos aproximamos das mudanças.

REFERÊNCIAS

[3] HUSSERL, Edmund, A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental: uma introdução à filosofia fenomenológica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

DESCARTE, René, Meditações sobre filosofia primeira. Campinas: Unicamp, 2004.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos, Poesia e Prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

HEIDEGGER, Martin. Contribuição à Filosofia (Do Acontecimento Apropriador). Rio de Janeiro: Via Verita, 2015.

_____ , Seminário de Zollikon. Petrópolis, 2009.

NUNES, Benedito, Passagem para o poético : filosofia e poesia em Heidegger. São Paulo : Loyola, 2012.

PESSOA, Fernando, Obras em Prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

TARKOVSKIAEI, Andreaei Arsensevich, Esculpir o tempo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ANEXOS

ANEXO 1 – Cerimonia Oblíqua.

FONTE – Cláudio Luiz Garcia

ANEXO 2 – Formação de professores e pesquisadores em artes.

FONTE – Cláudio Luiz Garcia

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ANEXO 3 – Formação de professores e pesquisadores em artes 2

FONTE – Cláudio Luiz Garcia

ANEXO 4 – Cerimonia obliqua 2

FONTE – Cláudio Luiz Garcia

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ANEXO 5 – Cerimonia obliqua 3

FONTE – Cláudio Luiz Garcia

ANEXO 6 – Cerimonia obliqua 4

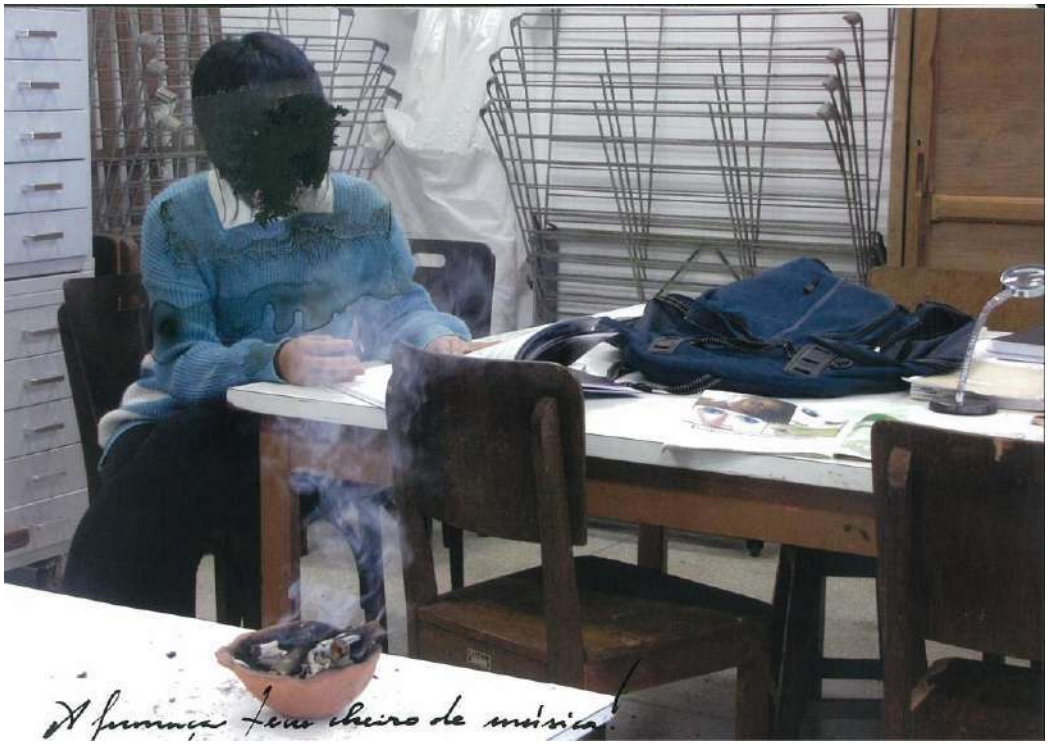
FONTE – Cláudio Luiz Garcia

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ANEXO 7– Formação de professores e pesquisadores em artes 3

FONTE – Cláudio Luiz Garcia

ANEXO 8– Formação de arquitetos e pesquisadores em artes 4



FONTE – Cláudio Luiz Garcia

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ANEXO 9 – Formação de professores e pesquisadores em artes 5

FONTE – Cláudio Luiz Garcia

ANEXO 10 – Design moda e desenho da figura humana

FONTE – Cláudio Luiz Garcia

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A Academia Imperial de Belas Artes e a pintura histórica no Brasil do século XIX

Laura GIORDANI (UFPel)[1]

Resumo: O papel da Academia Imperial de Bela Artes como grande produtora de arte no Brasil durante o século XIX, é inegável, pois os profissionais formados pela instituição realizaram, ao longo de suas carreiras, produções para o cenário Brasileiro. O auge da produção artística da Academia ocorreu durante o Segundo Reinado, pois o Estado patrocinou a instituição por conta de seu plano para a formação da identidade nacional e fortalecimento da monarquia, o qual estava incluso a criação de uma identidade visual e artística para a nação. Para tal, o gênero de pintura histórica foi muito utilizado e valorizado - tanto que a Academia reservava a disciplina para seus melhores alunos -, e eram as grandes atrações nas exposições de arte e alvo de discussão e críticas da imprensa. Nesse trabalho, busca-se discutir um pouco sobre a pintura histórica, seus artistas, a importância que as obras desse gênero tiveram na produção visual do Brasil do século XIX e seu impacto durante e posterior nessa época.

Palavras-chaves: Arte; Brasil; Século XIX; Pintura.

O início da Academia Imperial de Belas Artes se deu com a vinda da chamada "Missão Artística Francesa", trazida ao Brasil durante o regime de Dom João VI. A instituição surgiu em 1816 com o nome de "Escola Real de Ciências Artes e Ofícios", tratava-se, de um lado, de uma maneira de celebrar a elevação do Brasil a Reino Unido ao de Portugal e Algarves. Por outro, da mesma forma que Dom João VI buscou trazer comércio e desenvolver o Brasil após a chegada da corte portuguesa no Rio de Janeiro em 1808 ao abrir os portos para o comércio com as nações aliadas e fundar o Banco do Brasil para regular essas transações, era natural refinar a cultura e a arte da nova sede imperial, o que resultou na criação

[1]Mestranda em História. Bolsista CAPES

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Jardim Botânico, do Real Theatro São João, da Biblioteca Nacional e da Academia Imperial de Belas Artes, que também atingiu o plano educacional dessas mudanças.

A instituição teve sua fundação adequada em 1826, durante o reinado de Dom Pedro I, sendo renomeada para Academia Imperial de Belas Artes, porém seu auge se deu durante o governo de Dom Pedro II.

A Academia manteve um relacionamento próximo com o governo durante o Segundo Reinado, não apenas por se tratar de uma organização que ela mantida por ele, mas também por fazer parte do plano de formação da identidade nacional dos brasileiros, uma medida que se provou necessária após movimentos separatistas terem sido recorrentes durante o Período Regencial. Pode-se dizer que "grande parte do esforço do Segundo Reinado, inclusive o enorme investimento em projetos artísticos, remete a um projeto político de criação de símbolos nacionais e de formulação de um verdadeiro imaginário para a nação" (PEREIRA, 2008, págs. 27-28).

Esse relacionamento com o Estado fez com que a Academia portasse o monopólio do ensino e da produção de arte durante boa parte da segunda metade do século XIX, tornando-se responsável em nomear o que era arte e quem eram verdadeiros artistas (CASTRO, 2007, pág. 14).

A Academia e a Política Oitocentista

Durante o período colonial, a produção artística brasileira tinha um grande foco na religião, porém isso mudou com o passar dos anos, gosto dos brasileiros começou a pender para o classicismo e para obras laicas. Essa transição se tornou mais brusca quando os artistas da Missão Francesa começaram a atuar na constituição e na educação da arte no território.

A Academia teve seus moldes, naturalmente, na tradição artística francesa, contudo ela teve que passar por modificações para se adaptar ao gosto brasileiro e pelo país não contar com artistas para exercerem o papel de professores, o que fez

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

com que a Academia tivesse um corpo docente formado por estrangeiros durante seus primeiros anos. Felizmente, a missão contava com artistas das mais diversas áreas e especialidades, permitindo um ensino eclético na instituição. Apesar da variedade das áreas de ensino e atuação dos artistas vinculados à Academia, havia uma preferência para a pintura, mais especificamente para a Pintura Histórica.

Mesmo com os outros gêneros da pintura possuírem seus profissionais e clientes – a pintura de paisagem, por exemplo atraía a atenção de estrangeiros dada a representação da fauna e flora do Brasil -, elas não eram tão valorizadas quanto as pinturas históricas. Sua superioridade estava na argumentada na ideia que para elaborar uma obra com o tema histórica, era necessário englobar os outros gêneros de pintura dentro de uma composição, o gênero do Retrato para os personagens e de Paisagem para a cena, por exemplo. Dado esse grau de dificuldade atribuído para a elaboração de uma obra, essa matéria estava reservada na grade de ensino da Academia apenas aos melhores alunos, ou seja, apenas os alunos que se destacassem nas outras aulas poderiam se matricular nesse curso.

Essa valorização e seleção de artistas para exercerem a Pintura Histórica pode ser resumido da seguinte forma:

> Para a instituição, a pintura histórica era um gênero afeto aos artistas de grande talento, aos quais estaria reservada a elevada missão de perpetuar os episódios da história nacional: comprometida com o programa oficial, devendo voltar-se para o culto à pátria através da narrativa do passado da nação; para a consagração da moral e das virtudes, através dos símbolos e das alegorias; para a representação da nobreza através dos retratos. Tais representações, do cunho oficial, iriam contribuir para a construção do imaginário da nação, no discurso narrativo dos temas representados. (FERNANDES, In: PEREIRA, 2001, pág. 13)

Essa citação retoma a um tema comentado anteriormente: a relação da Academia Imperial de Belas Artes com o Estado e o seu projeto civilizatório. Um dos grandes projetos do Segundo Império foi a criação de signos nacionais que formassem uma identidade, que permitiria o sentimento de união entre os

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

brasileiros. Para tal também se demonstrava necessário criar heróis nacionais e formar uma história oficial para os acontecimentos "dignos de nota" na formação do país. Para isso, o governo Imperial também utilizou do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, que em sua função estava traçar a topografia do país e sedimentar a História brasileira (SCHLICHTA, 2006, p. 67). Para cumprir seu papel com o Estado, as duas instituições - o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e a Academia Imperial de Belas Artes – trabalhavam em conjunto, uma elegendo os acontecimentos dignos de nota da História do Brasil enquanto a outra buscava retratá-lo da melhor maneira possível.

Não foram muitos os artistas que se dedicaram a esse gênero no Brasil, tendo em destaque os pintores da Missão Artística Francesa Jean Baptiste Debret e Nicolas Antoine Taunay, e os brasileiros formados pela Academia Vitor Meireles e Pedro Américo de Figueiredo e Melo. O número de obras desse tema também não é muito elevado, o que parece, à primeira vista, estranho visto a valorização do gênero pela Academia. O historiador André Toral explica a pouca produção da seguinte maneira:

> A pintura histórica acadêmica, de grandes proporções, necessitava de estudos preliminares, iconografia detalhada, gastos com material (como chassis, tela, tintas, pincéis, papel), ajudantes, um local apropriado para ser executada e, mais importante, um comprador. Nenhum pintor se lançaria a semelhante investimento de tempo e dinheiro sem retorno financeiro previamente estabelecido. Até o início da pintura propriamente dita, eram gastos meses e até anos em complicada negociações. (TORAL, 2001, pág. 134)

Produzir uma única obra de Pintura Histórica era, portanto, uma tarefa muito cara e longa para o artista, o que significava que nenhum profissional da arte iria dedicar seu tempo produzindo uma tela com esse tema sem que fosse uma encomenda. Dado o tempo e material investido para produzir um quadro eram muito elevados, presume-se que o preço de uma aquisição assim era igualmente caro. Destaca-se que o principal consumidor desse gênero era o Estado, que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

improvavelmente estaria disposto a investir fundos elevados para algo que levava muito tempo para ser produzido. Consequentemente, era de pouca vantagem um artista viver da produção de Pinturas Históricas.

O gênero mais prestigiado da Academia Brasileira de Belas Artes era um que possuía grande grau de dificuldade para se manter, porém esse investimento demonstrava resultados. As Exposições Gerais de Belas Artes organizadas pela instituição atraíam um grande público de indivíduos interessados pela arte e profissionais, como jornalistas e críticos, dispostos a discutir a respeito dos artistas e suas obras. Mesmo estando em menor número, as obras de Pintura Histórica tinham grande destaque nas Exposições e eram o principal alvo de críticos, que prestavam atenção em seus detalhes dado o seu status.

É importante destacar que as Pinturas Históricas possuíam um papel político. Poderiam nem sempre serem imagens de cunho político explícito, mas exerciam essa função, pois o conteúdo dessas obras tinham como objetivo ilustrar acontecimentos e indivíduos da história de maneira prestigiosa, demonstrando que fora algo ou alguém de grande significância para o Brasil. Dessa forma, criava-se, através da imagem, heróis nacionais e representações visuais da história. Considerando que para os espectadores do Brasil do século XIX o conteúdo não era uma interpretação de um acontecimento histórico, mas sim a reprodução fiel do fato, esses quadros acabavam por serem considerados as imagens oficiais do evento.

Dado o papel político dessas pinturas e considerando que o Estado era quem as encomendava, é seguro dizer que o Império tinha a intenção de educar a população a ver a história de uma maneira mais simpática a ele, a aprender a valorizar seus atos, que poderiam ser ou não impopulares, e a ver seus governantes com admiração.

A Academia era uma instituição política. Como dito anteriormente, era ela quem escolhia quais gêneros da arte recebiam destaque e quais eram os artistas de interesse, além de ser a organizadora das exposições de arte. Então, pode-se concluir que um artista que não estivesse ligado à Academia ou que produzia arte

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que não estivesse em seus padrões dificilmente seria reconhecido ou seria exibido durante o século XIX.

Por conta da sua ligação com o governo imperial, em nenhuma exposição organizada pela Academia teria uma obra que ridicularizasse o Estado ou que o criticasse, o que não acontecia nas revistas ilustradas e os jornais. Isso não quer dizer que os jornais e as revistas não eram politizadas, pelo contrário, eram extremamente políticos, porém eles possuíam a liberdade para utilizar suas ilustrações para criticar, ou ridicularizar, políticas e indivíduos ligados ao governo que não eram compatíveis com o posicionamento de seu editorial. Em outras palavras, pela Academia possuir um compromisso com a imagem do Estado, ela censurava qualquer artista que não cumprisse com esse papel, enquanto as revistas ilustradas e jornais estavam livres dessa tarefa e ilustravam o que desejavam.

Isso demonstra que a função dos pintores de história não estava em apenas ilustrar a História, eles precisavam tornar a imagem atrativa aos olhos do espectador e garantir que ela agradasse seus espectadores e quem a encomendou.

A composição e leitura da pintura de história

Elaborar uma Pintura de História não era uma tarefa simples. Em sua confecção não estava inclusa apenas a questão estética, por se tratar da representação da História em si, o artista precisava realizar uma extensa pesquisa do fato, ou personalidade, que ele fora contratado para ilustrar a fim de torna-lo o mais próximo da realidade possível. Além dos detalhes do acontecimento, o artista precisava levar em conta a fauna e a flora do local, as vestimentas usadas pelos participantes e a aparência dos mesmos. Portanto, como diz Isis Pimentel de Castro "A tela não poderia ser puro exercício da imaginação do artista, mas sim fruto de pesquisa documental, de leitura de textos sobre a época e a observação dos personagens e do local onde o evento ocorreu" (CASTRO, 2007, pág. 20).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

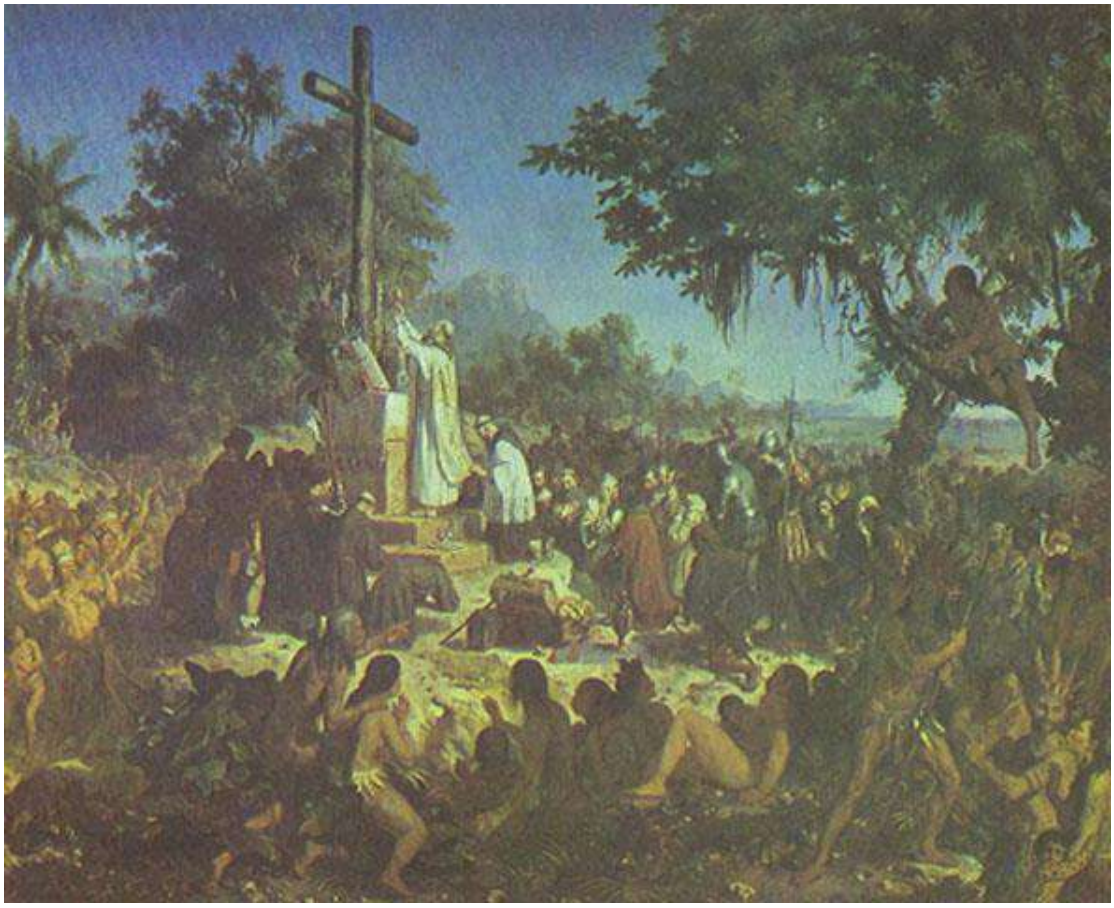
Entre os estudos de história e de geografia, além de seus esboços e planejamento para a construção de seu desenho, o artista ainda corria o risco de sofrer diversas críticas por conta de seu trabalho ou de tê-lo interrompido, visto que ele estava sob o olhar vigilante do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, o qual exercia o papel de garantir que o artista não estava produzindo nada que poderia ir contra a imagem que esperava se construir através da obra.

Comparado a outros gêneros da pintura, as proporções de uma tela de Pintura Histórica eram enormes, especialmente as que foram produzidas a partir da década de 1860, algumas sendo capazes de preencher uma parede. A proporção da tela está relacionado ao modo como o artista irá elaborar o seu desenho, pois ele precisa levar em consideração o modo como o espectador irá observar a obra e como será o fluxo de sua leitura. Considerando que a imagem presente na pintura é única, ou seja ela não possui outro quadro o para ajudá-la a contar a cena, o artista precisava utilizar os recursos que tinha disponível a seu favor para permitir um bom fluxo de leitura à sua obra.

A pintura de Vitor Meireles, *A Primeira Missa no Brasil* (figura 1), de 1860, por exemplo, é uma imagem que se utiliza de cores e luzes para dar fluxo ao modo como se lê seu conteúdo. O quadro é um gênero misto entre Pintura Histórica e Religiosa por ter se inspirado na carta de Pedro Vaz de Caminha e por apresentar uma visão mais romantizada da descrição dada por ele, possuindo as dimensões de 268.00 x 356.00 cm. Nela estão retratados indígenas reunidos ao redor de uma cruz de madeira erguida pelos portugueses, o qual eles observam enquanto uma missa é rezada. Nota-se que as cores e a iluminação da pintura ficam mais claras ao redor da cruz e dos portugueses, que estão localizados um pouco mais à esquerda do centro do quadro. Como a extremidade da direita é mais escura e possui um grupo de indígenas na sombra voltando sua atenção para a parte mais colorida da pintura, a iluminação da composição convida os olhos a focarem primeiro a parte mais escurecida para depois se deslocarem para a parte mais luminosa do quadro, revelando não apenas a missa sendo rezada mas como também o grande número de espectadores dela. A composição feita por Vitor Meireles da cena dá ao observador a chance de se surpreender não apenas com a beleza da fauna, como

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

também passa a sensação de grande importância ao que ocorre no centro dela, no caso a missa.



(Figura 1) Vitor Meireles. *A Primeira Missa no Brasil.* 1860 (Site da Enciclopédia Itaú Cultural)

Pedro Américo usou uma estrutura diferente em sua obra *Independência ou Morte!* [*O Grito do Ipiranga*], de 1888 (figura 2). Além de ser muito maior em proporções que a obra de Vitor Meireles, possuindo as dimensões de 415.00 x 760.00 cm, ela não favorece uma direção de leitura, ao invés disso ela oferece mais de uma. O quadro, que ilustra a declamação de Independência do Brasil feita por Dom Pedro I em 1822, possui o imperador localizado exatamente no centro da pintura, sendo o elemento que possui a melhor iluminação e destaque de toda a obra. O modo como os espectadores do acontecimento, tanto militares como civis, estão direcionados para o imperador, reconhecendo e reagindo ao seu brado. A composição da obra permite que o observador a leia das seguintes formas: ele pode primeiro ver Dom

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Pedro I no centro da tela e depois perceber o impacto de sua ação ao circular seu olhar pela tela e observar o resultado dela; ou ele pode iniciar a leitura de qualquer direção, da esquerda ou da direita, pois o posicionamento dos elementos presentes na tela direcionará seu olhar para a imagem de Dom Pedro I. De ambos os modos, destaca-se que Dom Pedro I é o protagonista da cena e que ele acaba de fazer algo de grande importância, no caso a declaração da Independência do Brasil e o início do país como um Império.

(Figura 2) Pedro Américo. Independência ou Morte! [O Brado do Ipiranga]. 1888 (Site da Enciclopédia Itaú Cultural)

Apesar de suas diferenças, ambas as imagens cumprem o que o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e a Academia de Belas Arte esperavam de uma obra de Pintura Histórica: ambas destacam o simbolismo dos acontecimentos que elas ilustram, dando a sensação de importância e de pertencimento ao espectador, excluindo qualquer elemento que pudesse ser danoso para a imagem que buscava montar do Brasil, de seu governo ou governante. Ou seja, formavam uma imagem positiva da História do Brasil

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Considerações Finais

Esse uso político da Academia Imperial de Belas Artes pelo governo do Segundo Reinado para seu projeto civilizatório indica o poder que as imagens possuem, pois elas conseguiram consolidar, de certa forma, a identidade brasileira com suas ilustrações da história e da literatura. Hoje, anos após terem sido expostas pela primeira vez, essa obras continuam a ser exploradas por novos observadores, que as encontram não apenas nos museus, como também nas páginas de livros de História, elas são utilizadas em materiais didáticos além de estarem disponibilizadas para consulta nas diversas bibliotecas eletrônicas que se encontram internet.

A forte influência no campo artístico e o fácil acesso dessas imagens faz com que elas continuam instigar novos estudos e interpretações a respeito da arte e da política brasileira do século XIX.

Referências

CASTRO, Isis Pimentel de. Os pintores de História. A relação entre arte e história através das telas de batalha de Pedro Américo e Victor Meirelles. 2007. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro

COLI, Jorge. Como estudar a arte brasileira do século XIX? In. O Brasil Redescoberto. Curador Geral Carlos Martins. Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1999, pp. 124-131

FABRIS, Annateresa. Arte e política: algumas possibilidades de leitura. In: FABRIS, Annateresa (org). Arte & Política: algumas possibilidades de leitura. Belo Horizonte: C/Arte. 1998, pp. 07-17

INDEPENDÊNCIA ou Morte [O Grito do Ipiranga]. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1431/independencia-ou-morte>. Acesso em: 21 de Mar. 2017. Verbete da Enciclopédia.

MARTINS, Maria Clara Amado (org.). 180 Anos de Escola de Belas Artes. Anais do EBA 180. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles & MATTOS, Claudia Valladão de (orgs.). O Brado do Ipiranga. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1999.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. A invenção do grito. Revista de História, 2007. Disponível em: <http://www.revistadahistoria.com.br/secao/perspectiva/a-invencao-do-grito>. Acessado em 20 de maio de 2016.

PEREIRA, Sonia Gomes (org.). 185 anos da Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001/2002

PEREIRA, Sonia Gomes. Arte Brasileira no século XIX. Belo Horizonte: C/Arte, 2008

PRIMEIRA Missa no Brasil. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1260/primeira-missa-no-brasil>. Acesso em: 21 de Mar. 2017. Verbete da Enciclopédia.

SCHLICHTA, Consuelo Alcioni B. D. A Pintura Histórica e a Elaboração de uma Certidão Visual para a Nação no Século XIX. Curitiba, 2006. Tese de Doutorado – Universidade Federal do Paraná

TORAL, André Amaral de. Imagens em desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Onde a arte está?

Valdir HEITKOETER DE MELO Junior
Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar as relações entre o público e os espaços de exposição de arte, procurando ressaltar a importância cultural-artística para o ser humano no mundo contemporâneo em ocupar esses espaços. Num primeiro momento, por meio de pesquisa bibliográfica, procuramos definir quais são os espaços de exposição de arte e como eles se constituem diacronicamente chegando à contemporaneidade. Posteriormente, faremos uma análise do público que frequenta esses espaços e qual a importância dessa prática, abordando questões como a memória física e memória digital. Por fim, realizou-se uma observação dos espaços de exposição de arte à disposição do público na cidade de Ponta Grossa. Ao decorrer da pesquisa foram realizados registros fotográficos e audiovisuais que resultaram em uma *videoarte* que trata da importância da memória. Os resultados alcançados por meio da pesquisa acentuam a importância dos espaços de exposição de arte na construção e manutenção de uma memória coletiva imbuída de sentido para o ser humano.

Palavras-chave: arte, público, memória

Introdução

Uma das principais questões que motivam esta pesquisa é notar como os espaços de exposição de arte reagem ao ritmo de vida contemporâneo. Afinal: onde está a arte? Vivemos uma época em que janelas cada vez menores, que cabem na palma de nossas mãos, permitem acesso a um número ilimitado de informações. A cultura da informação e do entretenimento na era digital propõe desafios aos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

antigos meios de acesso ao conhecimento e a cultura, como os museus e galerias de arte.

Perguntamo-nos sobre um local onde a arte possa estar. Nos museus e galerias de arte? Nas telas cada vez menores dos celulares e computadores? Essas questões sugerem que haja a necessidade de se procurar por um local onde a arte pode ser encontrada, entretanto, verificaremos que este é um sistema totalmente balanceado. Para que haja a necessidade de se procurar por um local onde a arte está, precisamos, antes, de um público interessado em saber sobre esses espaços. Assim, mostraremos que o circuito de contato e apreciação da arte depende essencialmente de um ponto de encontro entre artista e público. Esse ponto de encontro é comumente identificado como sendo os museus, galerias e centros de cultura, o que tem mudado rapidamente com a cultura digital que cada vez mais se aprimora e se afirma atualmente.

Diante disso, qual a importância dos espaços de exposição para o homem contemporâneo? Como é a relação do público com esses espaços atualmente? A arte é encontrada apenas nesses espaços?

Partindo desses questionamentos, pretendemos demonstrar como a relação entre ser humano e imagem em espaços de exposição de arte tem se transformado ao longo da história até a contemporaneidade, com a finalidade de se reforçar a importância de visitar e frequentar espaços culturais, museus e galerias de arte.

Os museus de arte

Século após século, debaixo do mesmo sol, a arte seguiu seu curso diacrônico de produção e evolução. A preservação da história da arte, para tanto, tem sua casa. Os museus são guardiões da nossa herança cultural. São eles os responsáveis por gerir e evitar a decadência futura de objetos artísticos (DEKKER, 2014).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Os museus nasceram há cinco séculos, sob a forma privada de galerias e de gabinetes de curiosidades, constituindo-se de início como um utensílio didático, exibindo elementos do conhecimento conservados para ajudar ao bom funcionamento da memória. (DESVALLÉES, 2003, p. 46)

O termo *''museu'* começa a aparecer atrelado à evolução do interesse enciclopédico do homem, ''a ideia de compilação exaustiva, quase completa, sobre um tema, ficou ligada à palavra 'museu', dispensando mesmo as instalações físicas'' (SUANO, 1979, p. 11).

Devido ao crescente interesse do homem por questões intelectuais, começa a se construir a herança diacrônica do museu e da galeria, em razão da forte influência do Renascimento, que em meados do século XV chegava ao ápice de seu desenvolvimento.

> Os museus públicos surgem devido ao espírito enciclopédico denominado Esclarecimento Europeu. O Museu de Ashmolean, criado pela Universidade de Oxford em 1683, é geralmente considerado o primeiro museu estabelecido por um órgão público para o benefício público. (LEWIS, 2004, p. 2)

O museu institui-se a partir de então, moldando sua representatividade e importância para sociedade, principalmente em grandes cidades europeias em constante expansão como Paris e Londres. O museu torna-se referência para os intelectuais, tendo influência equivalente a das bibliotecas de sua época. ''Desde a sua nascença, os museus acompanham os relatos das ciências. Eles constituem importantes elos na cadeia de produção e construção da objetividade científica e da divulgação e legitimação social do saber'' (CIFUENTES, 2008, p. 166).

O surgimento dos museus envolve questões que vão além da divulgação e legitimação social do saber, tem, principalmente, um sentido de preservação do conhecimento. E vai além, ao propiciar o contato com esse conhecimento e cultura,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

transforma a relação entre ser humano e museu em uma experiência que não se limita apenas a promover um avanço intelectual, mas também espiritual. Conduzido pela vontade que nasce da necessidade, o ser humano encontra na coleção de objetos uma identidade que lhe certifica a existência de si mesmo, vendo no objeto a permanência que a organicidade corpo em constante processo de desgaste não pode suportar da mesma forma. Dito isto, torna-se compreensível a razão das coleções cada vez mais vastas. ''A matéria, pela sua persistência absoluta, assegura-nos uma indestrutibilidade em virtude da qual aquele que fosse incapaz de conceber uma outra poderia consolar-se com a ideia de uma certa imortalidade'' (SCHOPENHAUER, 2014, p. 87).

Galeria de arte

A galeria de arte se distingue do museu em diversos aspectos, sobretudo quando se compara o surgimento e modo de funcionamento de ambos. O museu, como já mencionado anteriormente, ocupa-se essencialmente da preservação da memória, ou, da história contada por objetos que resultam num acervo. Inicialmente, podemos começar a distinguir estas instituições a partir deste tópico fundamental, pois a galeria de arte, ao contrário do museu, não tem por finalidade, ainda que seja possível, manter um acervo. As obras de arte expostas no espaço da galeria são, em sua maioria, itinerantes, servindo mais como uma vitrine para o artista.

O surgimento da galeria dá-se a partir dos ideais artísticos que se modificaram século após século, a começar, segundo O'Doeherty (2007), pelo surgimento da pintura de cavalete e o aprimoramento das técnicas artísticas que envolvem principalmente a perspectiva. Para se chegar ao modelo de galeria como a conhecemos atualmente, foi necessário que mudanças históricas no campo da ciência e da arte ocorressem, principalmente no período do Renascimento:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> A arte no Renascimento foi importantíssima para a ciência, pois influenciou muitas de suas descobertas. Foram os 'mestres italianos' que trouxeram três importantes contribuições para a ciência: a invenção da perspectiva; o conhecimento da anatomia e a representação perfeita do corpo humano [...]. (SILVA, 2015, p. 122).

É também neste período histórico que o uso da moldura ganha importância na produção artística, tornando-se não apenas um modo de delimitação entre parede e quadro, mas sim, parte fundamental na confecção da obra, sendo o seu uso um meio sofisticado de valorizar as intenções de trabalho do artista. Os quadros passam a ser vistos ''como uma entidade independente, totalmente isolado de seu reles vizinho por uma moldura pesada ao seu redor e todo um sistema de perspectiva em seu interior''(O'DOHERTY, 2007, p.6).

O trabalho do artista começa a ser visto como algo isolado a partir do momento em que ele deixa a produção comunitária voltada exclusivamente para a igreja e volta-se para o seu ateliê ainda no período do Renascimento, sofrendo uma evolução através dos séculos seguintes.

Algo que muda, de acordo com Oliveira (2011, p. 2), é que ''na Paris do século XIX que o artista deixa cada vez mais de atender a encomendas e passa a criar o que seu próprio processo de trabalho determina''. A ruptura com estes padrões permitiram que a arte evoluísse intelectualmente e tecnicamente, dando origem a um sistema cada vez mais estruturado, porém com conceitos de liberdade artística e criativa cada vez mais próxima do ideal encontrado posteriormente nas vanguardas do século XX.

Um dos principais nomes a contribuir para os estudos da Estética, Hegel irá aludir o fim da arte a partir do declínio das tendências Românticas, período cultural e artístico que se inicia no fim do século XVIII e irá se estender até o fim do século XIX. Apesar de a declaração soar pessimista, a filosofia Hegeliana encontra sentido nesta afirmação por ter sido construída em um período de muitas incertezas, onde o conceito de arte que possui um fim em si mesma afirma uma separação entre objetos utilitários e ''objetos apenas contempláveis'' (COCCHIARALE, 2007, p. 181).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> É curioso observar que essa separação, embora gestada por cerca de três séculos, só veio ocorrer no limiar de uma transformação histórica essencial para o futuro da humanidade: a eclosão do capitalismo e o surgimento do Estado burguês, marcados pelo começo da revolução Industrial e pela Revolução Francesa, e a consequente substituição progressiva da mão-de-obra artesã pela proletária a partir da invenção do tear hidráulico, ainda no século XVIII. (COCCHIARALE, 2007, p. 183).

Assim, os escritos de Hegel prenunciavam o que aconteceria, mesmo que a contragosto, no Modernismo. ''Hegel ignora o que acontecerá com a arte moderna; ele só esboça uma tendência, a de uma crescente afirmação da liberdade do artista e, portanto, da autonomia da estética''(JIMENEZ, 1999, p. 183). Fator determinante para o surgimento das galerias de arte, segundo Cauquelin (2011, p. 30), a modernidade é um ''regime industrial e regime de puro consumo''. Ainda de acordo com a autora esse regime:

> [...] começa a nascer a partir dos anos 1850, com o aumento do poder da média e pequena burguesia. Não nos esqueçamos de que o final do século XIX e toda a primeira metade do século XX foram tomados pelo debate sobre as teorias econômicas que servem de base aos movimentos sociais, por reivindicações a respeito do trabalho, do salário justo, do direito à expressão, em que valor de uso e valor de troca confrontam-se em conflitos sujeitos a regras. Enquanto colapsos financeiros e especulações nas bolsas de valores seguem seus cursos, uma classe média emerge lentamente e estabiliza seus gostos, seus comportamentos, suas opiniões. (CAUQUELIN, 2011, p. 30).

A turgência do intelectualismo iniciado na Renascença e firmado pelos preceitos do Iluminismo, somados à Revolução Industrial e Revolução Francesa, dão sentido à atitude de Courbet em 1855, apontado historicamente como reflexo da exigência dos artistas por um sistema menos autoritário onde o júri do Salão de Paris centralizava as escolhas entre reconhecer e excluir artistas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> A primeira ocasião recente, suponho, em que um artista radical abriu um recinto próprio e pendurou seus quadros foi *A Mostra Individual do Salon de Refusés,* de Courbet, ao lado da exposição de 1855. Como os quadros foram pendurados? Como Courbet determinou sua sequência, a relação de uns com os outros, o intervalo entre eles? Imagino que não tenha feito nada surpreendente. Ainda assim foi a primeira vez que um artista moderno (por acaso, o primeiro artista moderno) teve de criar o contexto de sua obra e, portanto, interferir no seu valor. (O'DOHERTY, 2007, p. 17).

A soma destes fatos históricos representa que o modernismo fora um período inevitável e necessário para arte, através de esforços para validar-se e não sucumbir à obsolescência. A evolução da humanidade não esteve centralizada em um núcleo, todas as mudanças ocorridas acarretaram em outras impreterivelmente. Para O'Doherty (2007, p.16) podemos correlacionar a ''história das pinturas com a história de como elas eram penduradas'', ou seja, a curadoria, a forma como produções artísticas são exibidas em um determinado espaço.

Assim, a questão da forma, desde a revolução pelo uso da perspectiva suscitada pela Renascença, tem no movimento Impressionista a sua evolução máxima antes da efetiva proliferação das galerias através do sistema das artes que marcou o modernismo.

O público investidor (os novos burgueses), os críticos da Academia e o público em geral, passaram a dividir opiniões e contrapor conceitos. Vislumbravam a aurora do ineditismo de conceitos e formas como ritmo determinante nas produções artísticas, um prenuncio das vanguardas. Assim, diante de tantas novidades, a Academia não soube cultivar e administrar novos mercados para um público cada vez maior. Os artistas então veem-se desacreditados da necessidade de uma instituição oficial ou do julgamento de um público ''sério'' (CAUQUELIN, 2005, p. 35) capaz de impulsionar suas reputações e lucro. O resultado desse desequilíbrio entre artistas, Academia e público é a abertura de um mercado independente composto por agentes bem definidos, como afirma Cauquelin (2005, p. 48): o marchand, o crítico, o artista, o consumidor (diletante/colecionador).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As galerias enfim tomam forma e começam a encaixar-se dentro desse sistema, servindo de vitrine para as vanguardas, vigorando durante todo o século XX, o que, segundo Cauquelin (2005, p. 51), não fora totalmente positivo principalmente para o público. ‘’Não há mais, como ocorria nos salões anuais, aquele afluxo de diletantes ou de simples curiosos que acorriam como fregueses e que se amontoavam a ponto de não se poder mais respirar diante das paredes cobertas de telas’’.

O PÚBLICO NAS EXPOSIÇÕES DE ARTE

O poeta Hölderlin (1770 – 1843), em sua elegia Pão e Vinho, questionava-se ‘’para que poetas em tempos de indigência?’’ (Duarte, 2013, p.152). Estes escritos, por sua vez, serviram de inspiração para Heidegger (1889 – 1976) ao explorar questões filosóficas em relação ao sujeito diante da estética da obra de arte.

Para Heidegger a arte acontece através do sujeito, seja passivo, seja ativo, o sujeito é o centro da arte. Assim, a arte ocorre através de um sujeito que está inserido em uma condição inexorável de espaço-tempo. De acordo com a filosofia de Heidegger, o mundo nunca é um mero objeto e nem mesmo o conjunto de todos os objetos. ‘’Mundo é mundo de sentido, pois mesmo ao pensar o mundo como objeto já estamos dentro de certa estrutura de sentido sobre ele’’ (DUARTE, 2013, p. 156).

Diante do pressuposto espaço-tempo, o questionamento do poeta Hölderlin, ‘’para que poetas em tempos de indigência?’’ (DUARTE, 2013, p.152), se alavanca com um mote que não corresponde a circunstâncias históricas, político-econômicas, da virada do século XVIII para o XIX, mas sim

> [...] um tempo mais amplo, que se alastra desde o início da nossa Era, esse largo tempo ao longo do qual o homem, entregue à sua própria sorte, não tem feito senão lamentar a morte dos deuses: Héracles, Dioniso, Cristo. É o tempo da *reductio ad hominem*, a condição humana condenada a se avaliar pela sua própria medida, já que se torna

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> virtualmente impossível fazê-lo com base em qualquer medida menos precária. (MOISÉS, 2015, p. 307)

A indigência à qual Hölderlin se refere diz respeito ao afastamento da poesia em relação aos deuses, ou seja, a ausência daquilo que é divino (DUARTE, 2013). Sabe-se que na Grécia antiga o poeta tradicionalmente situava-se entre deuses e homens, condição já mencionada no primeiro capítulo. A origem do poeta tem raízes nessa função, reconhecido como aquele capaz de ouvir e dar voz às musas que cantavam a memória do mundo.

> Lendo os poemas de Homero, estranhamos sempre que, em seu começo, eles convoquem a autoridade das musas. Nós estranhamos porque eles falam, justamente, duma experiência ainda não indigente como a nossa. Eles falam da experiência grega antiga quando a poesia era uma espécie de intermediária entre o âmbito imortal dos deuses e o âmbito mortal dos homens. (DUARTE, 2013, p. 153)

Enquanto o questionamento proposto por Hölderlin ‘’para que poetas em tempo de indigência? ‘’ aponta diretamente para a condição do poeta, Heidegger, por sua vez, irá servir-se da mesma pergunta, mas para tratar da indigência da época moderna (DUARTE, 2013).

Poesia não é somente verbal, ‘’mas a essência que atravessa todas as artes’’ (HEIDEGGER, 1989, p. 58). Isto representa que Heidegger reconhece nos versos de Hölderlin a definição de um problema que se retroalimenta através de épocas e que chega ao século XX não apenas ligado à poesia, mas sim, a toda definição de arte em suas diversas linguagens: Pintura, Escultura, Teatro, Música, Literatura, Dança, Cinema.

É no Renascimento, com a constante diminuição de influência do teocentrismo, mudança que levou séculos, que o desenvolvimento intelectual do homem passa a ter liberdade para crescer e novas descobertas e avanços tornam-se possíveis. Os reflexos no desenvolvimento de técnicas e conceitos ficaram caracterizados principalmente pela transformação da arte sagrada em arte secular,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

quer dizer, a arte passa a ter um fim em si mesma: seu sentido passou a ser o estético (Oliveira, 2012).

A ruptura entre o divino e o homem que se iniciou com a Renascença e reforçou-se no Iluminismo, culminou num choque social-econômico essencial: a Revolução Industrial. Definida por Gullar (1993) a Revolução Industrial seria um novo modo de conceber a realidade – e uma nova vida que se afirma na ampliação e transformação dos centros urbanos, - torna obsoleta a visão de mundo derivado do feudalismo que o Renascimento não conseguira extirpar inteiramente.

É também neste período, em meio a evoluções tecnológicas que impulsionavam a revolução industrial, que surgem as primeiras teorias que tratariam a arte como campo do conhecimento humano a ser estudado separado dos outros,

> A contemplação e a transcendência migraram desde então da esfera sagrada para as propriedades intrínsecas da própria obra (as belas-artes), que passarão a exigir mais e mais a mediação pelo discurso. Inicialmente era crucial a fundamentação dessas transformações funcionais do estatuto da arte e dos artistas. As respostas foram dadas pelo surgimento das teorias da arte na Alemanha (a história da arte de Winckelmann; a estética de Alexandre Baumgarten, de Lessing e Kant) e na França (a crítica de arte de Diderot) no século XVIII. (COCCHIARALE, 2007, p. 184).

A arte, ao isolar-se de sua função de mediar o divino e o terreno, conquistou liberdade criativa e intelectual, acontecimentos que tiveram um preço a ser reconhecido: se a arte não tem por finalidade nos ligar ao divino, então ela existe para quê? Afinal, a arte então serviria apenas como decoração? Para Gonçalves (2013, p. 49) ''O fim desta unidade, o fim da expressão do divino pela arte não merece, contudo, ser lamentado por nós. A liberdade da arte é ser o que ela mesma inventa''.

Os efeitos dessas constantes transgressões que a arte fora submetida abrem uma lacuna que será notada principalmente no início do século XX, refletindo no distanciamento do público e na valorização da individualidade do artista.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> O problema do distanciamento entre as chamadas artes de vanguarda e o grande público tem sido, quase sempre, explicado como resultante da incapacidade do povo de aprender o significado daquelas obras. Tal explicação conduz a dois tipos de comportamento: o que aconselha a urgente educação estética da massa e o que por considerar inviável tal solução concebe o artista como um gênio incompreendido ou o acusa de ter desvirtuado o verdadeiro sentido da arte. (GULLAR, 1978, p. 103).

Se na primeira metade do século XX, com o Modernismo, o público já encontrava dificuldades em compreender o que queriam dizer os artistas, hoje, com a Arte Contemporânea, essa compreensão parece ainda mais distante, o que por si só torna o distanciamento do público uma questão lógica e pertinente à realidade.

De acordo com Bourdieu (2007, p. 71), ‘’a obra de arte considerada enquanto bem simbólico não existe como tal a não ser para quem detenha os meios para decifrá-lo’’. Se o público não compreende aquilo que vê, logo não pode usufruir das impressões compartilhadas pelos artistas através de seus trabalhos.

> Não será porque, na Idade Média, o povo tinha melhor formação estética que hoje e sim porque a pintura, naquela época, exprimia uma realidade cultural, religiosa, de que a massa participava. E é precisamente com a fragmentação da sociedade feudal, o surgimento da burguesia e a divisão da sociedade em classes que a pintura vai perdendo sua capacidade de comunicação para o conjunto da sociedade. (GULLAR, 1978, p.104).

Assim, verificamos que a arte na Idade Média possuía um público unificado pelos ideais religiosos, onde a realidade cultural era concebida principalmente pelo que a arte dessa época expressava. Enquanto isso, ao voltarmos nossa análise para a sociedade após a Revolução Industrial, sobretudo no século XX, encontramos um público heterogêneo, reflexo do capitalismo emergente e a estrutura social marcada por classes com maior ou menor poder de consumo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> No Egito, como na Idade Média, a escultura levava ao povo a imagem idealizada da classe dominante e do sistema de poder. À burguesia, ela também serviu, até que o desenvolvimento industrial veio marginalizá-la, dando aos burgueses instrumentos mais eficazes de comunicação e formação de opinião pública numa sociedade de massas, como o jornal, o livro, o cinema, o rádio e a televisão. (GULLAR, 1978, p. 105).

A influência do regime de consumo instaurado pelo ideal capitalista fez com que não seja mais possível falar ''do'' público em geral, mas sim, ''dos'' públicos (HEINICH, 2008). O grande público, unificado culturalmente pela arte na Idade Média, cedeu lugar a ''públicos socialmente diferentes, estratificados segundo os meios sociais''(HEINICH, 2008, p. 73).

MUSEU E CULTURA DIGITAL

A produção de conteúdo na era da informação digital ocorre em níveis incalculáveis. Em poucos anos vimos ocorrer mudanças profundas na sociedade decorrentes das mudanças tecnológicas. Some-se a isso o fato de que as plataformas digitais fomentam uma explosão de conteúdos e soluções instantâneas, em tempo real (GABRIEL, 2012).

Se tentássemos destacar uma característica do perfil da humanidade na contemporaneidade, não seria de todo incoerente dizer que estamos diante de um tempo onde tenta-se lembrar de tudo, recorrendo aos pós-modernos e cada vez mais potentes recursos tecnológicos. Ao mesmo tempo, não conseguimos lembrar de metade do que lemos ou vemos porque deixamos a encargo das memórias virtuais, as redes sociais, os *pendrives*, cartões de memória, celulares, etc. a responsabilidade de resguardar tudo aquilo que julgamos importante. De acordo com Cauquelin (2005):

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> O incremento vertiginoso de mecanismo de comunicação não é mais novidade. Cada vez mais sofisticados e numerosos, têm-se submetido à competição internacional e passaram a funcionar como uma necessidade social: estão encarregados de assegurar, ao mesmo tempo, o nível tecnológico no qual se reconhece uma sociedade desenvolvida e a unidade dos grupos sociais em vias de desagregação. (2005, p. 58).

É através da memória que o homem identifica suas origens e a cultura visual, por sua vez, contribui na formação do indivíduo em relação à sociedade. A cultura visual tem se expandido de forma descontrolada, criando assim uma memória menos concreta. De acordo com Meira (2003, p. 54) ''nessa expansão, imagens contaminam outras imagens, proliferam virtualidades que suplantam a possibilidade de sua atualização num corpo, numa prática, em conexões com a vida concreta''. Quando se refere a uma memória menos concreta, Biguelman (2014) cita um exemplo, baseando-se na possibilidade de que todo o conteúdo produzido virtualmente deixe de existir:

> Ou se o *Facebook* saísse do ar e apagasse todas as fotos e fatos ali inscritos nos últimos dez anos? Talvez essa iminência de desaparição justifique o tom apocalíptico que vem sugerido nos comandos mais elementares do manuseio dos programas de edição digitais, que nos convidam a todo tempo a ''salvar'' arquivos e não simplesmente guarda-los. O alarde tem uma certa razão de ser. As redes não têm tempo. Nelas prevalece um regime de urência permanente. A publicação mais recente é, supostamente, mais relevante que a anterior. O que conta é o agora. E esse agora é de uma intensidade cada vez maior. Experimente encontrar aquele comentário tão importante postado por seu amigo 30 dias atrás no Facebook, aquele goto que você ''curtiu'' em algum dia remoto de 2012, ou aquele evento marcante no qual você compartilhou um vídeo nos idos de 2008. Dificilmente irá encontrar. (BIGUELAMAN, 2014, p. 22).

A impressão de que temos capacidade para armazenar tudo o que vivemos através de dispositivos tais como o celular, ou, mesmo o *pendrive*, cria museus individuais que só existem num plano virtual. A produção de conteúdo em massa,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

parece sobrecarregar as funções de memorização tanto do homem quanto das ferramentas desenvolvidas para armazenar conteúdo. De acordo com Biguelman (2014, p. 23) há uma ‘’overdose de produção documental sem precedentes na história’’.

A forma como as imagens interferem no cotidiano, isto é, a cultura visual, desencadeia um processo de objetificação dos momentos que vivemos. Nada passa em branco, tudo é registrado e armazenado em larga escala. O agora mencionado por Biguelman (2014) é intensificado por meio do registro, seja ele fotografia, vídeo, áudio ou uma publicação escrita em alguma rede social como o *Facebook* ou o *Twitter*.

> Desde seus primórdios, no século 16, coleções pessoais, em geral, e imagens, em particular, estiveram diretamente relacionadas a instâncias de classe e gênero e significavam, acima de tudo, uma escala de forças, sendo reservadas primeiramente a reis, aristocratas, papas e figuras sagradas e, depois, a políticos e burgueses abastados. Ao longo do século 20, as comunicações de massa expandiram sobremaneira o raio de quem podia se transformar em imagem publicada e passível até de ser arquivada, multiplicando a quantidade, o espectro social e cultural dos registros imagéticos. (BIGUELAMAN, 2014, p. 24).

O excesso de informações faz com que sites de museus e galerias de arte se amalgamem com conteúdos provenientes de outros *sites*, como o próprio *Facebook*. Como consequência, podem afastar o espectador, visto que o contato com imagens digitais, hoje, é constante e imoderado, resultando em experiências artístico-culturais cada vez mais efêmeras.

Os museus e galerias de arte virtuais devem ser vistos como uma alternativa para o público que não tem condições de se dirigir até o museu ou à galeria de arte. Da mesma forma, deve ser explorado como material/ferramenta didático para que aproxime e desperte o interesse das pessoas por estes espaços de exposição de arte fora do plano virtual.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Que o falso epílogo, o vídeo e o poema ecoem

Durante oito meses, entre março e novembro de 2016, diversos registros fotográficos e audiovisuais foram coletados como parte da pesquisa acerca do tema proposto para a presente pesquisa. As gravações em formato de vídeo e as fotografias foram feitas principalmente em Ponta Grossa e Curitiba, contando ainda com alguns registros na cidade de São Paulo.

Pode-se dizer que, em primeira instância, esse material foi coletado com a intenção de atender a um caráter documental que pudesse auxiliar nas análises do comportamento do público em exposições de arte, como já vimos em algumas fotografias utilizadas ao longo dessa pesquisa.

Os registros audiovisuais também atendem à ideia preliminar de documentar eventos ligados à Arte, porém, conforme mais gravações eram adicionadas ao acervo de pesquisa, a ideia preliminar de mera documentação sofreu uma metamorfose, dando origem à ideia de que seria possível produzir uma videoarte. Explicitaremos a seguir alguns dados técnicos da produção e a poética que fundamenta a videoarte.

As gravações foram feitas com o auxílio de uma câmera modelo Canon EOS Rebel T2i, lente padrão 18-55mm. O tempo de gravação de todos os vídeos somados rendeu um material bruto de 01h e 07min (uma hora e sete minutos), que, editados para o formato de videoarte resultaram em uma versão final de aproximadamente três minutos. A edição do vídeo foi feita utilizando-se o programa Adobe Première CS6. A respeito da edição na confecção de projetos audiovisuais,

> O que importa não é a realidade em si, mas a realidade criada pela montagem, que consegue mostrar algo que não pode ser visto, a não ser por meio desse processo. Há também a captação pelo ‘‘olho da câmera’’, pelo ‘‘cine-olho’’, que consegue ir onde o olho humano não vai e que traz a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> ''vida de improviso'', que se mostra, em sua totalidade, na montagem. (JÚNIOR, LEAL, ALVARENGA, 2009, p. 55).

Primariamente todas as tomadas foram produzidas em cores, mais tarde foram editadas para o modo preto e branco. Uma escolha estética que busca dialogar com o ideal do cubo branco de sobriedade, neutralidade e austeridade de cores (O'DOHERTY, 2007). A videoarte tem o mesmo título do presente trabalho: ''Onde a arte está?''. O vídeo não segue um formato de sequência linear, isto é, são apresentados diferentes momentos, pessoas e locais, que não possuem um vínculo narrativo. Na Figura 1, podemos ver a apresentação do título nos primeiros segundos da videoarte, além de outros *frames*[1] que compõem o mesmo.

Figura 1 - Título e *frames* do videoarte
Fonte: arquivo pessoal do autor, 2016.

[1] *Frame* é um termo utilizado no meio cinematográfico para designar um quadro específico extraído das imagens em movimento. *Frame*, na tradução literal para o português, quer dizer ''quadro'' ou ''enquadramento''.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Outro elemento da videoarte é uma narração em *Off*[2] de anotações feitas pelo autor da pesquisa. Além disso, parte da narrativa em *Off* é de uma poema feito especialmente para compor o vídeo e foi criado a partir da presente pesquisa:

Misteriosa força dos dias
Que me arrasta por horizontes
Outro, e mais outro
sem cessar

Misteriosa é a força
com que nascem os dias

É vontade que me alimenta
a curiosidade.
Montado em consciência
sobre os dias
que nascem imponentes
e escoam sem se notar.

No escuro de minhas
pálpebras cerradas
Agarro-me às lembranças
que com olhos abertos
e famintos
devorei.

É a memória...
Um engenho nostálgico
que anuncia museus
Em cada pupila atenta

[2] A narração em *Off* é uma ferramenta muito utilizada na produção de obras cinematográficas. Esse recurso se caracteriza por um voz proferida por uma/ou mais pessoas fora do campo visual.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

É a memória...
esse engenho vertical
Contra o horizonte que nos escapa

A memória,
museu
alento para o peito
roto de nostalgia.

A confecção da videoarte é uma resposta parcial a algumas perguntas propostas durante a pesquisa. Onde está a arte? Para quê poetas num tempo de indigência? Por que visitar um museu ou uma galeria de arte é importante? Dentre os principais intelectuais que influenciaram a videoarte, está Ernst Fischer. Em trecho de sua obra ''A necessidade da arte'', Fischer (2007) nos apresenta conceitos que contribuem para a construção de respostas a essas perguntas:

> Por isso, assim como a linguagem representa em cada indivíduo a acumulação de milênios de experiência coletiva, assim como a ciência equipa cada indivíduo com o conhecimento adquirido pelo conjunto da humanidade, da mesma forma a função permanente da arte é recriar para a experiência da cada indivíduo a plenitude daquilo que ele não é, isto é, a experiência da humanidade em geral. A magia da arte está em que, nesse processo de recriação, ela mostra a realidade com passível de ser transformada, dominada e tornada brinquedo. (2007, p. 253).

A videoarte será exibida apenas uma vez. Não será disponibilizada em qualquer *site* da *internet*, nem será viabilizada ou permitida a produção de cópias da mesma. As únicas pessoas com acesso permanente a cópias da videoarte serão os componentes da banca examinadora. A exibição ocorrerá no dia da defesa do trabalho de conclusão de curso.

A ideia de reproduzir a videoarte vem de um trecho do livro ''Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte'', de Ferreira Gullar:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> O mundo está todo ele à nossa vista, todo ele possível, e o que dele nos escapa, escapa-nos por seu ''excesso'' da realidade, por sua riqueza e sua renovação permanente. Uma arte decorrente de tal visão não procurará afastar-se do cotidiano e suas formas de expressão, mas antes apreendê-lo por ver em cada uma de suas banais particularidades a presença do processo geral que as apoia e que nelas se apoia, dialeticamente. (GULLAR, 1978, p. 141).

O mundo nos escapa pelo seu excesso. O agora sempre nos escapa, tão logo nasce no momento seguinte se desvanece, tornando-se memória. Mas hoje, na contemporaneidade, ele parece escoar tão mais líquido, como diria Bauman. O reflexo disso parece ser o que Biguelman (2014, p. 12) já citou anteriormente, ''a internet não esquece, mas a cultura digital não nos deixa lembrar''. Se a fala de Biguelman estiver correta, a videoarte será comprimida em meio a outros vídeos subsequentes que tomaram atenção e espaço na memória de cada um que a assistir. Portanto, anunciar que a videoarte terá apenas uma exibição, num tempo de reprodução e arquivamento, pretende jogar com a realidade da memória individual de cada espectador e com a memória digital disponível em, por exemplo, *pen-drives* e cartões de memória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pergunta que norteia a pesquisa ''onde está a arte?'' sugere que a Arte esteja em algum lugar oculto a ser descoberto. O que não passa de um jogo lógico com as palavras. A arte está onde é encontrada, em cada ser humano apreensivo e atento por novas intepretações sobre o mundo. A pergunta é, principalmente, um convite para procurarmos por este espaço onde a arte está. Se aceitarmos o convite, não apenas estaremos à procura de um lugar, mas sim de um meio para que sejamos atingidos pelo que Ferreira Gullar chama de curto-circuito e que torna

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

possível tornarmo-nos mais críticos sobre nossa breve história a qual nos habituamos chamar de vida.

O contato com a arte, seja pelos museus e galerias, seja através de dispositivos conectados à *internet*, provoca reações diretamente ligadas à memória, evocando o espírito do *museum* e das musas. Se pudéssemos responder a Hölderlin, quando pergunta sobre a necessidade de poetas em tempo de indigência, podemos dizer que o artista, hoje, é tão mais necessário quanto antes. O artista é o socorro para alma em tempos de indigência. Ao visitarmos um museu de arte, não estamos apenas conhecendo e interpretando a memória cristalizada do artista que corresponde a uma época e a um contexto histórico, estamos atribuindo novos significados que nos ajudam a compreender e criar a realidade presente, estamos criando novas memórias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público / Pierre Bourdieu, Alain Darbel; tradução Guilherme João de Freitas Teixeira – 2. ed. – São Paulo: editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007.

CIFUENTES, Adolfo. Ficções Museográficas - O Cubo Branco como Caixa de Pandora / Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 156 - 174, nov. 2012.

COCCHIARALE, Fernando. O Espaço da Arte Contemporânea

CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea : uma introdução / Anne Cauquelin ; [tradutora Rejane Janowitzer]. – São Paulo : Martins, 2005.

DEKKER, Annet. Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais = Possibible futures: art, museums and digital archives / organização Giselle Biguelman, Ana Gonçalves Magalhães. – 1. ed. – São Paulo: Peirópolis: Edusp, 2014. p. 66-78.

DESVALÉES, André. Que futuro para os museus e para o patrimônio cultural na aurora do terceiro milênio? / Revista da APOM, nº 1, outubro 2003, pp. 46-74.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

FISCHER, Ernst. A necessidade da arte / tradução Leandro Konder. – 9. Ed. – Rio de Janeiro : LTC, 2007.

GULLAR, Ferreira. Argumentação contra a morte da arte / Ferreira Gullar – Rio de Janeiro : Editora Revan, 1993.

GULLAR, Ferreira. Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios / Ferreira Gullar – Rio de Janeiro – Editora Civilização Brasileira S.A, 1978.

HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. Lisboa: Edições 70, 1989.

O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco / tradução Carlos S. Mendes Rosa – Martins Fontes: São Paulo, 2007.

Sesc. Departamento Nacional. Arte e ruptura / Sesc, Departamento Nacional. – Rio de Janeiro : Sesc, Departamento Nacional, 2013.

SUANO, Marlene. O que é Museu / Marlene Suano – São Paulo – Brasiliense, 1986.

ICOM, Conselho Internacional de Museus, LEWIS, Geoffrey. Como Gerir um Museu: Manual Prático / 2004

SILVA, Josie Agatha Parrilha da. O Codex Cigoli-Galileo : ciência, arte e religião num enigma copernicano / Josie Agatha Parrilha da Silva, Marcos Cesar Danhoni Neves; prefácio William R. Shea. – Maringá : Eduem, 2015.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A vida enlutada: a representação da melancolia em obras artístico-literárias

Flávia Aparecida HODAS[1]
UEL

Resumo: No decorrer da história da cultura ocidental, a melancolia frequentemente se revelou como um afeto que possui um forte vínculo com as manifestações artísticas em geral. Nesse sentido, mais do que um simples afeto ou doença, a melancolia se fez presente em diversas obras, destacando-se com imagens peculiares e *topois* recorrentes que delineariam manifestações essencialmente melancólicas. Dentre todos os artistas que desvelaram em suas obras imagens e discursos taciturnos, obscuros e, por conseguinte, melancólicos, pode-se citar a obra *Melancolia I*, de Albrecht Dürer (1514), *Velho Homem em Tristeza* (1890), de Van Gogh e alguns poemas de Charles Baudelaire, em *As Flores do Mal* (1857). Afinal, como fala a melancolia e como os artistas fazem-na falar em imagens? Procurando as respostas para essas perguntas, o presente trabalho tem como objetivo analisar as imagens da melancolia em obras artístico-literárias, observando as marcas peculiares que fazem erigir representações eminentemente melancólicas.

Palavras-chaves: Melancolia, Artes Plásticas, Literatura.

Um breve panorama

Desde a Antiguidade Clássica, a melancolia despertou o interesse entre os mais diversos campos de estudo, o que gerou, no decorrer da história, diferentes modos de concebê-la e defini-la. Seja um simples estado temporário da alma, seja uma patologia que deve ser curada, os caminhos percorridos pela melancolia revelaram-na um objeto de estudo complexo e, muitas vezes, ambíguo. No entanto,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

entre as mais diversas áreas do saber é inegável que algumas características tornar-se-iam estereótipos para identificar o homem atormentado pelos domínios da melancolia: o sujeito melancólico é, por excelência, "um ser triste, em geral introvertido, pessimista nas ideias e cabisbaixo no porte" (GUERREIRO, 2004, p.85).

Do grego *melanòs* (negro) e *kholê* (bile), a melancolia, na Grécia Antiga, era compreendida como um dos quatro humores que poderia reger a existência humana. O termo e conceito surgiram, portanto, conforme aponta Klibansky et al. (1979), atrelados à fisiologia. Assim, a melancolia foi considerada como uma das patologias que afligiam a alma humana: a bile negra tornava os homens profundamente tristes e era responsável por prostrá-los em uma permanente inércia diante da vida. No contexto da Idade Média, por meio de releituras dos estudos realizados pelos gregos, principalmente os de Hipócrates, a melancolia passou a habitar o imaginário cristão como um dos setes pecados capitais, conhecido como acedia e, muitas vezes, suas características confundiam-se com as da preguiça. É nessa época também que os estudos astrológicos sobre a melancolia surgiriam e ela passaria a ser explicada como fruto da influência do planeta Saturno sobre os homens.

Na Modernidade, com o advento dos estudos psicanalíticos, principalmente os elaborados por Freud, em seu artigo "Luto e Melancolia", a melancolia teria uma nova miragem: assemelhando-se ao estado de luto, ela é, em contrapartida, um estado patológico que deve ser coibido com o uso de medicamentos. Em outras palavras, tanto o luto como a melancolia procedem da ausência de um objeto amado e intimamente relacionado ao próprio eu.

Entre o luto e a melancolia, entretanto, existem algumas peculiaridades que os distinguem. Segundo Freud, o luto caracteriza-se pela "reação à perda de uma pessoa amada, ou à perda de abstrações colocadas em seu lugar, tais como a pátria, liberdade, um ideal etc." (2006, p.103), e, ademais, trata-se de um processo normal e que não deve ser perturbado, pois todo ser humano está sujeito a sofrê-lo e a transpô-lo. Já a melancolia, sob o mesmo contexto da perda, caracteriza-se por um estado patológico justamente pelo fato de o sujeito melancólico não saber exatamente o que perdeu e, nesse sentido, estar sujeito a uma permanente ameaça

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de não-transposição do seu estado. Embora o luto se paute numa atitude de desvios, como "a renúncia aos mínimos prazeres, o vestir-se de negro, o falar em voz baixa, balbuciando" (MATOS, 1993, p.25), essas características são consideradas normais, pois se trata de manter vivo, por um tempo que se supõe determinado, o objeto que se perdeu, ou, em outros termos, trata-se de um modo habitual de se reportar à morte. Enquanto o enlutado supera o seu estado, o melancólico recusa-se a sair dele, mergulhando cada vez mais no abismo de sua própria perda. Por não saber o que perdeu, o melancólico se sente incapacitado de redirecionar o seu impulso libidinal, ao contrário do que acontece no luto. Dessa forma, a melancolia, conforme Freud, situa-se no inconsciente, enquanto o luto, no consciente.

> A melancolia se caracteriza psiquicamente por um estado de ânimo profundamente doloroso, por uma suspensão do interesse pelo mundo externo, pela perda da capacidade de amar, pela inibição geral das capacidades de realizar tarefas e pela depreciação do sentimento-de-Si. Essa depreciação manifesta-se por censuras e insultos a si mesmo, evoluindo de forma crescente até chegar a uma expectativa delirante de ser punido. Entretanto, esse quadro torna-se bem mais compreensível quando comparado com o luto, o qual apresenta os mesmos traços, exceto um, a depreciação do sentimento de Si. De fato, afora esse aspecto, todas as outras características são iguais (FREUD, 2006, p. 104).

Além dos estudos psicanalíticos, a melancolia também seria analisada sob uma perspectiva filosófica. Para o filósofo romeno Emil Cioran, ela é um sentimento de vagueza que aproxima o sujeito do nada. Esquivando-se do ritmo frenético da vida e perdendo a ligação inocente que os homens possuem com a existência, a vagueza de sentidos abarca o sujeito melancólico e o prostra num cansaço permanente: nada mais lhe faz sentido e por nada mais é preciso lutar. Nesse sentido, esse cansaço torna-se o elemento caracterizador dos homens melancólicos; ele é "o primeiro determinante orgânico do saber, pois ele desenvolve as condições indispensáveis para uma diferenciação do homem no mundo" (CIORAN, 2012, p 44). E, ainda segundo Cioran, "as origens da melancolia se

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

encontram, por conseguinte, numa região em que a vida é vacilante e problemática. Assim se explica a sua fecundidade para o saber e sua esterilidade para a vida" (2012, p. 44-45). No entanto, a sabedoria do melancólico não lhe atribui meros aspectos negativos, mas produz-lhe consequências catastróficas. A tristeza profunda, o gosto pela morbidez, o constante lamento e pesar são decorrências do saber melancólico que, em vez de fazê-lo regressar aos contornos habituais de uma existência pautada no ritmo corriqueiro, torna essa existência extremamente insossa e impossível.

No entanto, apesar das diversas nuanças negativas que envolveram a definição da melancolia em sua história, algumas, por outro lado, buscaram entrevê-la como um aspecto positivo. Aristóteles, por exemplo, em seu *Problema XXX, 1* perguntar-se ia:

> Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem, como conta, entre os relatos relativos aos heróis, os que são consagrados a Hércules? (1998, p. 81).

Mais do que um simples afeto ou uma doença, a melancolia também foi compreendida como um atributo que gerava homens de exceção, propensos à genialidade e, até mesmo, à criação artística. Para Aristóteles, a explicação era simples: o homem melancólico é detentor do *perissoma*, que é, por sua vez, um *peritos*, ou seja, o portador de um excedente que o faz um sujeito de exceção entre os seus semelhantes. Nesse sentido, nota-se que um vínculo entre a melancolia e a criação artística seria delineado desde a Antiguidade. Entretanto, além de ser a formadora de homens de exceção, a melancolia se transformaria na própria musa de muitos poetas e artistas. Em outras palavras, o sentimento melancólico e as suas decorrências assomariam no decorrer da história como temas que ecoariam em vários poemas e obras artísticas, deixando transparecer, dessa forma, um discurso essencialmente melancólico.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Afinal, como se configura a melancolia e como os artistas fazem-na falar em pinturas e em versos? A influência melancólica sobre os homens pode assumir características diversas. Em geral, os homens submetidos ao poderio da bile negra são sujeitos tristes que perderam algo no percurso de suas vidas. A consciência do tempo perdido, o homem que se sente desamparado no mundo, a perda da fé em Deus, um amor destruído ou a nostalgia de um tempo longínquo que jamais regressará são, em menor ou maior grau, aspectos sintomáticos de um sujeito que sente a ausência de um elo que o conservava em harmonia com a vida. Diante dessas perspectivas, os artistas que cantam e pintam a melancolia configuram-na, na verdade, com imagens obscuras e taciturnas e o sujeito melancólico, por sua vez, assoma como um ser altamente atormentado e angustiado diante da vida. Há realmente uma faceta enlutada, como propõe Freud, que emerge dessas obras: a melancolia manifesta em obras artístico-literárias mostra um mundo sem sentido, em que a dor e a morte se tornam a sua realidade máxima.

É importante observar que essas imagens melancólicas que se tornam recorrentes nas criações artísticas mostram uma maneira especial de ser e apresentar-se e, dessa maneira, configuram-se com nuances que fazem emergir representações eminentemente melancólica. A solidão, a tristeza profunda em face de uma perda irreparável, os devaneios, a presença de um eu que se sente exilado do mundo, a morte enquanto a única possibilidade de afastar-se da angústia, a fragilidade das relações humanas são algumas das imagens que possibilitam entrever nuanças advindas do sofrimento melancólico. Não somente imagens, mas *topois* que permitem visualizar a abertura de um discurso melancólico. A fim de elucidar esses *topois*, Francisco José Gomes Correia, em seu artigo "Melancolia: Sentido e Forma", capta algumas marcas constantes que permeiam o discurso melancólico. Dentre eles, Correia cita o "sentimento de perda", "o sentimento de estar exilado e a tendência de contemplação", "a angustiosa consciência da transitoriedade" e "o desencanto consequente à perda da crença" (2004, p. 48-49).

A melancolia está longe de ser, portanto, um simples afeto temporário ou uma doença que deve ser combatida. O seu caráter ambíguo reside, justamente, na constatação de sua complexidade: ao mesmo tempo em que prostra os sujeitos em

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

uma permanente escuridão, solidão e em um sentimento de desamparo, a melancolia também é propulsora da capacidade criativa e poética. No âmbito artístico-literário, a tristeza profunda que invade os sujeitos melancólicos deixou-se ecoar em inúmeras obras. O sentimento de solidão, de desconcerto diante do mundo, de desamparo e angústia, a perda total do sentido da vida, o desejo pela morte e os devaneios constantes são algumas das imagens que fazem construir um discurso eminentemente melancólico.

Do afeto ao impulso criativo

O homem, desde os primórdios de sua existência, buscou manifestar os seus sentimentos por meio de formas artísticas. Uma paleta repleta de cores que dá vida a um quadro, as palavras organizadas em versos e as notas musicais que ferem o silêncio e formam melodias são alguns dos meios que serviram aos homens para que pudessem eternizar as suas emoções, os seus pensamentos e as suas ideias. Das mais altivas até as mais vis, as paixões humanas são uma das principais fontes que impulsionaram as criações artísticas. A melancolia emergiu como um afeto que possuía um forte vínculo com as artes em geral. Para Aristóteles, os homens de exceção, dentre eles os poetas, eram essencialmente melancólicos. Não foram raras as vezes que um elo entre a melancolia e as artes se tornou notório. Além disso, a melancolia percorreu os pensamentos de filósofos e artistas ao longo dos séculos. Ficino, Keats, Kierkegaard, Baudelaire, Benjamin, entre outros escritores, eram homens que se autoconsideravam melancólicos e fizeram de sua afecção tema recorrente nas suas obras.

No cenário renascentista, surgiria uma das obras mais importantes sobre a melancolia: a gravura *Melancolia I*, de Albrecht Dürer, datada de 1514. A melancolia é representada como uma mulher que, embora alada e, portanto, capaz de alçar voos longínquos, está sentada com a postura clássica dos melancólicos: a cabeça apoiada sobre uma das mãos e os olhos imóveis dirigidos para um ponto distante. É importante salientar que essa postura, tão típica dos sujeitos saturninos, seria

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

retomada em diversas obras posteriores à gravura düreniana, como no *Retrato Dr. Gachet* (1890), de Van Gogh; em a *Melancolia* (1894), de Edward Munch; nos versos baudelairianos: "a melancolia, ao meio-dia, quando tudo dorme / o queixo na mão" (apud SCLIAR, 2003, p.82); e, até mesmo, nas fotografias do filósofo alemão Walter Benjamin, que se autoconsiderava um melancólico por excelência. Espalhados aos pés da Melancolia de Dürer, jazem diversos objetos, como, por exemplo, um martelo, uma esfera, um sextante, uma escada, uma serra, um mó, um compasso e um poliedro. Se por um lado, tratam-se de objetos úteis para as ciências e para o progresso das sociedades, para o sujeito melancólico, os mesmos tornam-se inócuos, símbolos de uma perda irremediável e de uma forma de se relacionar com o mundo despida do furor pelo progresso.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 2 – Melancolia I. Albert Dürer
Gravura em buril, 1514. 239 x 168 mm. Paris, Bibliothèque Nationale

No capítulo "Drama Barraco e Tragédia", de *Origem do Drama Barroco Alemão*, Walter Benjamin (1984, p. 175) atenta para dois elementos dessa figura que colaboram para ressaltar aspectos importantes do próprio estado melancólico: o cachorro e a pedra. Acreditava-se, na época, que o cão era governado pelo baço, o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

organismo responsável pela produção da bile negra. Cachorros amistosos e com uma face alegre não eram confiáveis, pois, diante de invasores, poderiam sair da guarda da casa e recebê-los com euforia. Nesse sentido, cachorros com uma feição melancólica seriam os melhores e, diante dessa perspectiva, a melancolia não era concebida como um aspecto negativo, mas positivo. Além disso, conforme Benjamin, se a bile negra do cachorro se corrompesse, eles se tornariam raivosos. Assim como o melancólico, o cachorro também seria governado pela variação da bile negra, e o seu aspecto perquiridor, representado por meio do seu faro, como aponta Benjamin, seria uma das metáforas essenciais para se entender o caráter contemplativo do sujeito saturnino. Já em relação à pedra, ressalte-se que, em muitos momentos da história, o melancólico foi caracterizado como um sujeito frio. Por ser dura e fria, a pedra faz alusão, como propõe Benjamin, à acedia que governava os homens medievos e, por conseguinte, ao olhar rígido que se fecha aos deleites mundanos e se volta para si mesmo e para a solidão.

Repleta de alegorias, a gravura Melancolia I apresenta não somente a figuração do sujeito governado pela bile negra da época, mas, também, a disposição do sujeito moderno que se veria em meio ao mundo caótico, desolado metafisicamente e envolto em fragmentos petrificados, isto é, um mundo no qual nenhum objeto, nenhuma descoberta estaria imune ao questionamento do melancólico, o qual a tudo impõe uma morbidez premente. Diante da transitoriedade da vida, percepção tão cara ao sujeito melancólico, o que lhe resta é naufragar nesse mundo onde o transcendente perde os seus liames e o que sobrevém é um permanente sentimento de luto pela constatação de que a vida é despida de sentidos absolutos

Além de Dürer, outros artistas plásticos criaram obras em que a melancolia se faria presente. No quadro, Velho Homem em Tristeza (1890), de Van Gogh, novamente a postura clássica dos melancólicos se manifesta: o homem com a cabeça prostrada em suas mãos, deixa-se envolver por um manto de tristeza instransponível.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3 - Velho Homem em Tristeza. Van Gogh
Óleo sobre tela, 1890, Saint-Rémy

É importante observar nessa pintura que, ao contrário da obra de Dürer, que representa uma mulher de aparência jovem, há a presença da imagem de um homem idoso. A velhice em si possui um aspecto sintomático da melancolia: aquele

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que se encontra no limiar de sua vida choca-se com a confirmação da efemeridade da vida. A melancolia, mais do que um afeto, trata-se de um conhecimento sobre a condição humana. A vida perde seus terrenos estáveis, os contornos de alegria sucumbem a primazia da tristeza. Diante da transitoriedade da vida e, principalmente diante da morte, a melancolia surge de forma lancinante. Para o melancólico, não há nada para se lutar; a morte torna-se assim mais do que uma oportunidade, mas uma forma de acalentar o seu tormento. Esse velho da pintura de Van Gogh representa, justamente, esse sujeito que, enclausurado em sua própria solidão e diante da constatação da brevidade da vida, lembra-se com profundo pesar do passado, de um tempo fugaz e de singelas alegrias que porventura teve outrora – imagens tão caras ao sujeito melancólico.

No âmbito da literatura, vários foram os personagens ou eu líricos que surgiram como porta-vozes de um discurso mergulhado na melancolia. Dentre eles, talvez um dos seus principais emblemas, Hamlet assoma como a figuração do sujeito moderno, que se despe de um ego marcado pela coesão e univocidade e mergulha na fragmentação de um indivíduo que se sente dividido por dúvidas existenciais e que sucumbe aos seus próprios embates internos. A célebre constatação hamletiana de "ser ou não ser, eis a questão", a propensão à contemplação e, por conseguinte, ao pensamento, carregam consigo as marcas essenciais de uma melancolia pungente: Hamlet é o homem melancólico na medida em que se prostra inerte diante dos apelos do mundo; o que lhe resta é um confronto íntimo consigo mesmo e com a vida que se lhe mostra como um amálgama de possibilidades e, portanto, desprovida de valores absolutos. Em outras palavras,

> Hamlet é um personagem melancólico, desiludido com o mundo; incapaz de vingar a morte do pai, como faria alguém 'sadio', ele é, ao mesmo tempo, dotado de uma superior imaginação. Para Hamlet, a melancolia é uma resposta ao mundo doente do qual ela própria se origina (SCLIAR, 2003, p.89).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No gênero lírico, muitos foram os poetas que cantaram a melancolia em seus versos. Jonh Keats, William Blake, apenas para citar alguns, elaboraram poemas com alto teor melancólico, deixando transparecer uma dor premente e a falta de sentido da vida. Charles Baudelaire também conceberia uma legião de poemas melancólicos, ressaltando a beleza nos momentos tristes que envolvem o homem. Em seu poema "Spleen", presente no livro *As Flores do Mal*, a melancolia se manifesta de forma implacável: o eu lírico, interligado ao poderio melancólico, mostra e, ademais, contempla a sua vida como um espaço repleto de dores, desespero, escuridão, desesperança e tédio:

Spleen

Quando o céu plúmbeo e baixo pesa como tampa
Sobre o espírito exposto aos tédios e aos açoites,
E, ungindo toda a curva do horizonte, estampa
Um dia mais escuro e triste do que as noites;

Quando a terra se torna em calabouço horrendo,
Onde a Esperança, qual morcego espavorido,
Sua asa tímida nos muros vai batendo
E a cabeça roçando o teto apodrecido;

Os sinos dobram, de repente, furibundos
E lançam contra o céu um uivo horripilante,
Como os espíritos sem pátria e vagabundos
Que se põem a gemer com vez recalcitrante.

- Sem música ou tambor, desfila lentamente
Em minha alma uma esguia e fúnebre carreta;
Chora a Esperança, e a Angústia, atroz e prepotente,
Enterra-me no crânio uma bandeira preta. (BAUDELAIRE, 2015, p. 259)

O *spleen*, presente no título, foi um sentimento bastante difundido na lírica da época romântica e pode ser definido como o tédio diante de uma vida que se despe de qualquer sentido sustentável. Esse tédio interliga-se justamente à

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

melancolia, pois os versos baudelairianos apresentam-no como essa tristeza premente diante da vida: a solidão, o sentimento de desânimo, o tédio e uma espécie de luto por estar vivo assomam como marcas de um sujeito entregue ao sentimento melancólico.

Se na pintura os quadros detentores de marcas melancólicas são detentores de cores frias e sombrias e de imagens obscuras em que a tristeza paira por meio de imagens de sujeitos atormentados, na literatura a melancolia se cristaliza por meios de imagens criadas pelas palavras. O poema de Baudelaire é construído com palavras de valoração negativa que denotam uma atmosfera angustiante e sombria. As palavras "tédio", "açoite", "escuro", "horrendo", "apodrecido", "lúgubre", "furibundos", "fúnebre" e "Angústia", que aparecem no decorrer do poema, além de construir uma imagem atormentada desse eu lírico colabora para enfatizar a tristeza e a dor que o envolvem. As três primeiras estrofes são iniciadas pela conjunção "quando", o que remente, portanto, a uma circunstância de tempo. Nessas estrofes, o tempo demarcado é o tempo da dor, da tristeza que recai sobre o sujeito como um sentimento impossível de ser superado. É o tempo em que a melancolia recai sobre esse eu e que, por conseguinte, sufoca-o ("quando o céu plúmbeo e baixo pesa como tampa / Sobre o espírito exposto aos tédios e aos açoites" (v. 1-2)); é o tempo que o enclausura na dor e o impede de ver qualquer nuança de esperança ("quando a terra se torna um calabouço horrendo, / Onde a Esperança, qual morcego espavorido" (v. 5-)). Nessas horas de horror, quando o sujeito naufraga no seu próprio desespero, é que ele sente a dor da existência, e a falta de sentido da vida, por sua vez, faz com que a angústia se instale em seu íntimo: "- sem música ou tambor, desfila lentamente / em minha alma esguia e fúnebre carreta" (v. 17-18).

É importante observar, no poema de Baudelaire, que o sujeito não sente apenas a melancolia como uma dor espiritual ou como um sentimento que habita a sua consciência; as suas consequências são tão atrozes, que geram espécies de dores físicas: os sinos se dobram e os ruídos o afligem, os expatriados gemem, e a bandeira da angústia e da melancolia se enterram na cabeça desse sujeito, prostrando-o de forma torturante.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Em "Spleen", há, de fato, um luto pela morte da esperança, pela morte daquilo que poderia fazer o eu lírico recobrar a sua força. No entanto, o que existe é a melancolia que hasteia a "bandeira preta" e decreta a sua vitória sobre qualquer impulso vital. Mais do que um afeto, portanto, a melancolia gera uma forma de conhecimento sobre a vida e perfaz, dessa maneira, um modo peculiar de ver e sentir o mundo. Nesse sentido, o melancólico encontra na lírica um meio que lhe possibilita expressar a sua dor, tornar presente esses fantasmas que lhe rodeiam e, ademais, mostrar sua própria sabedoria, ao mesmo tempo, lúcida e cruel. Ao alçar voos longínquos, ao subir os cumes de seu próprio tormento, ao entregar-se a uma visão desditosa da existência humana e experimentar de forma atroz a ausência de sentido da vida, a literatura abre-se como um porta-voz do seu grito, da sua tristeza e do seu pesar.

Ao aparecer nas obras artístico-literário ao longo dos séculos, a melancolia delineou, paulatinamente, determinadas nuanças que fizeram erigir um discurso e imagens que podem ser nomeadas como essencialmente melancólicas. Conforme pôde se observar no decurso do presente artigo, a melancolia, muitas vezes, manifesta-se como decorrência da percepção de um elo perdido cujos contornos são imprecisos e incertos. A brevidade da vida, a nostalgia da infância perdida, a unidade rompida entre sujeito e natureza e um amor destroçado no passado são algumas das sombras que podem atormentar continuamente o sujeito melancólico e que afloram, dessa maneira, como temáticas possíveis de um discurso eminentemente melancólico. Seus domínios abrangem frequentemente consequências e ideias trágicas, e um desejo pela aniquilação do ser exerce um fascínio aterrorizador sobre o sujeito melancólico, o qual passa a cantar versos em que a primazia da morte reluz sobre qualquer afã de permanecer vivo. A melancolia surge, assim, como um mote potencial para ser transposto em versos ou imagens, as quais passam a esboçar uma cosmologia embebida em uma escuridão permanente e intransponível.

Referências

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ARISTÓTELES. O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, 1. Tradução do grego, apresentação e notas Jackie Pigeaud; Tradução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CIORAN, Emil. Nos cumes do desespero. Tradução do romeno de Fernando Klabin. São Paulo: Hedra, 2012.

CORREIA, Francisco José Gomes. Melancolia: sentido e forma. In: _____. (org.). O Rosto Escuro de Narciso: Ensaios sobre literatura e melancolia. João Pessoa: Ideia, 2004.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. Tradução de Claudia Dornbusch [et al.]. In: _____. Escritos sobre a psicologia do inconsciente: Volume II: 1915-1920. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 99-122.

GUERREIRO, Ricardina. De Luto por Existir: A melancolia de Bernardo Soares à luz de Walter Benjamin. Odivelas: Assírio & Alvim, 2004.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art. Nendeln / Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979.

MATOS, Olgária Chain Feres. O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant. São Paulo, Brasiliense,1993.

SCLIAR, Moacyr. Saturno nos trópicos: A melancolia europeia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O infográfico artístico: organização e funcionamento discursivo

Loredana LIMOLI
(UEL)[1]
Ana Paula Ferreira de MENDONÇA
(UNESPAR)[2]

Resumo: Normalmente associada aos veículos de imprensa, revistas e sites de vocação científica, a infografia nada mais é que uma apresentação gráfica ligada a um conhecimento específico, clarificado pela exposição visual de um certo número de dados e/ou conceitos. Por sua própria definição, o objetivo da infografia é comunicar uma informação por via gráfica ou digital. Ao lado desse tipo de infografia que podemos qualificar de tradicional, existe uma outra tendência gráfica, aqui denominada "infográfico artístico", cujas características são dificilmente delimitadas, justamente por se tratar de um gênero em constante mutação. A partir de um *corpus* constituído por infográficos dessa natureza, analisamos alguns aspectos de sua estrutura e funcionamento, observando, prioritariamente, as modificações trazidas para a relação entre os participantes da comunicação visual, aos quais é imposto um novo contrato de leitura, em que o prazer de decifrar é tão ou mais importante que o conhecimento transmitido. O aporte teórico-metodológico provém da semiótica de linha francesa.

Palavras-chave: Infográfico artístico, texto sincrético, semiótica visual.

Frequentes nos jornais e revistas semanais de notícias, e principalmente nos veículos de vulgarização científica, os infográficos são um tipo de representação gráfica associada a um conhecimento, por sua vez obtido a partir da apresentação visual de um conjunto de dados reunidos em torno de uma ideia ou conceito. De modo muito simples, diremos que a infografia tem como principal objetivo

[1] Docente do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Estadual de Londrina
[2] Docente do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Paraná, Campus de Apucarana

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

comunicar uma informação por via gráfica ou digital. Em geral – mas não necessariamente – trata-se de uma representação gráfica de fundamentação estatística, o que a investe de credibilidade e potencial pedagógico, características que garantem sua eficácia comunicativa. É dessa forma que os textos de jornais e revistas são regularmente acompanhados de infográficos, a fim de ilustrar ou, muitas vezes, complementar as ideias veiculadas.

Os infográficos tornaram-se mais frequentes nos jornais a partir dos anos 80, provavelmente para enfrentar a concorrência com os informativos televisivos, que se tornavam cada vez mais atraentes, graças ao aporte imagético de que se beneficiavam. Textos ilustrados por infográficos poderiam, assim, ser assimilados de forma mais palatável por um leitor já moldado pela televisão para a percepção/interpretação de imagens visuais.

Observando-se hoje as produções gráficas disponíveis nos jornais, revistas e principalmente na rede, vemos que a infografia de imprensa sofreu grandes transformações, não apenas na qualidade técnica da imagem, mas, principalmente, em sua organização discursiva. Percebe-se, por exemplo, a tendência em atribuir maior importância ao estético e ao lúdico do que propriamente ao didático, o que, num passado recente, constituía o cerne da informação. Essa tendência, certamente imposta por razões de mercado, trouxe modificações importantes nas relações estabelecidas entre os participantes da comunicação, que são agora instados a aderir a um novo contrato de produção/recepção de leitura, no qual o prazer de decifrar o funcionamento do diagrama é tão importante quanto o saber transmitido. Dentro dessa evolução das formas de pensar o objeto visual como constituinte de uma nova práxis enunciativa, acreditamos ser necessária a discussão sobre a emergência do sentido dentro da experiência estética proporcionada pela leitura do infográfico. Com esse objetivo, selecionamos um pequeno corpus de infográficos, que mostram a evolução da infografia tradicional em direção à que denominamos aqui "infografia artística".

A primeira questão que se coloca atinge a própria definição de "infografia artística", principalmente por se tratar de um conceito ainda não estabelecido. Comparado ao infográfico tradicional, o que distinguiria um infográfico artístico?

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

De maneira geral, a infografia de cunho tradicional alinha-se ao grafismo de informação e é amplamente utilizada na mídia impressa e digital ; encontra seu verdadeiro habitat naquilo que se convenciona chamar de "jornalismo visual ". A infografia atende a uma demanda de brevidade e, ao mesmo tempo, de profundidade da comunicação dos fatos, principalmente quando não se dispõe de outro elemento visual (uma fotografia, por exemplo) para a clarificação ou complementaridade dos acontecimentos. É o que ocorre nos relatos de grandes acidentes aéreos, explosões e tantos outros fatos inesperados. A infografia é sempre bem-vinda quando se trata de estabelecer a cronologia dos acontecimentos. É aí que ela assume a importante função de temporalizar as sequências narrativas. Mesmo quando se dispõe de algumas fotos ou trechos de filmagem, fornecidos, por exemplo, por passantes munidos de aparelhos celulares, a infografia organiza as sequências e preenche os espaços vazios, garantindo a linearidade do sintagma.

Teoricamente, um diagrama de informação deve mostrar aquilo que, apresentado de outra maneira – em havendo a possibilidade – teria sempre um grau menor de lisibilidade ou uma eficácia de leitura mais baixa, ou seja, exigiria mais tempo e maior esforço do receptor para ser interpretado. A ideia é associar um texto verbal ao grafismo, porém este deve-se bastar para veicular as ideias, tendo o texto verbal apenas uma função de apoio. Isso significa que a função do texto verbal não é explicar o desenho, mas complementá-lo naquilo em que, sozinho, ele não seria capaz de mostrar. Isso parece simples, mas exige do produtor a competência de avaliar e circunscrever o campo de recepção do conjunto textual construído graças ao sincretismo de linguagens.

Um exemplo bem corriqueiro desse tipo de infográfico pode ser observado na imagem a seguir, onde o percentual de consumo de batatas fritas nos diferentes continentes é apresentado por meio de recipientes normalmente utilizados para esse fim, em grandes redes de lanchonetes. O tamanho dos saquinhos é proporcional ao volume de consumo, o que aumenta a lisibilidade do gráfico:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1 – Consumo mundial de batatas fritas

Fonte: http://zenavi.canalblog.com/archives/2011/05/23/21205484.html

Já o segundo gráfico que será apresentado é praticamente um contra-exemplo, pois a associação texto/imagem não traz complementaridade, e sim redundância de significado.

Figura 2 - Receita de cuscuz

Fonte: própria

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A simplicidade do gráfico que aparece na embalagem explica-se pela função que desempenha no ambiente de sua difusão, o contexto de uma preparação culinária sem qualquer sofisticação.

Os dois primeiros exemplos, por sua facilidade de leitura, levam-nos a um recuo temporal da própria história da infografia, pois se aproximam, em muitos aspectos, dos primeiros grafismos de informação. Nos primórdios dessa modalidade gráfica, destaca-se Otto Neurath, que contribuiu de forma contundente para a evolução desse ramo do design.

Considerado o pai da infografia, Neurath, em sua obra International picture language (1936) propôs algumas regras para constituir uma linguagem visual universal, a que ele chamou de ISOTYPE (International System of Typographic Picture Education). Relações simples entre elementos da imagem e elementos cognitivos foram traçadas pelo cientista, com o intuito de criar uma linguagem pictórica adicional (CUNHA LIMA, 2017), com alcance internacional.

Nessa nova linguagem, por exemplo, se um símbolo equivale a certo número de objetos, um número maior de símbolos significará, forçosamente, um número maior de objetos. Operações matemáticas como a adição, ou relações do tipo contém/está contido eram também frequentes na linguagem elaborada por Neurath:

Figura 3 - Diagrama adaptado do International picture language /Internationale Bildersprache (1936). Esse diagrama descreve as regras para a criação de pictogramas do ISOTYPE
Fonte: TWYMAN, 1975, apud CUNHA LIMA, 2017

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Não é difícil perceber como essa linguagem influenciou o design na constituição dos infográficos mais simples, tais como os apresentados nas figuras 1 e 2. Observa-se, no entanto, que a linguagem criada por Neurath pretendia ser exclusivamente visual, ou acompanhada de um mínimo de elementos verbais. Na construção dos infográficos, há o sincretismo de linguagens e, certamente, o apelo visual por meio do policromatismo, o que não acontece no ISOTYPE.

Ao lado desses grafismos que nos parecem tão simples de compreender e que estão ali apenas para confirmar algo já dito pelo texto, distinguimos dois tipos diferentes de infografia. De um lado, estão os infográficos encontrados nos jornais impressos e em rede, que aparecem atrelados a uma reportagem:

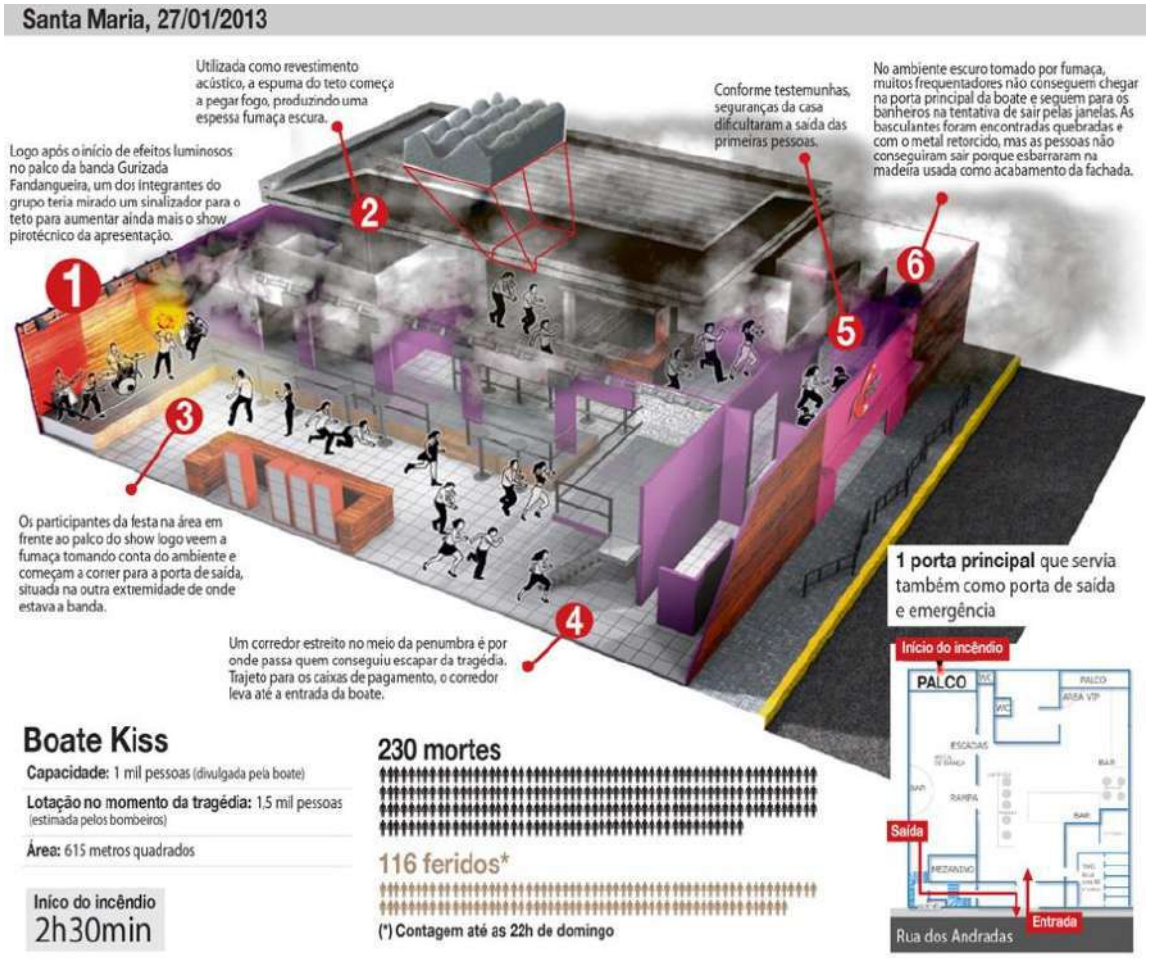


Figura 4 - Incêndio na boate Kiss

Fonte: http://pelotasdeportasabertas.blogspot.com.br/2013/01/santa-maria-infografico-do-incendio.html

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O gráfico da figura 4 mostra como teria acontecido o acidente na boate Kiss, na cidade de Santa Maria, em 2013, e é exemplo da função clássica da infografia, que é a reconstituição de eventos sobre os quais não pode haver outro tipo de registro visual.

Um segundo tipo é o infográfico a vocação científica, encontrado em periódicos acadêmicos e também revistas voltadas para o público adolescente, pré-universitário. Trata-se de um objeto de sentido bastante aberto, já que torna possível a obtenção de conhecimentos amplos sobre uma dada questão, podendo ou não ser lido em sua totalidade:

Figura 5: A mesa medieval

Fonte: http://super.abril.com.br/blog/superlistas/destaques-de-2011-da-super-os-10-melhores-infograficos-da-super/

Este outro exemplo pode ser considerado uma hibridização dos dois tipos anteriores:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

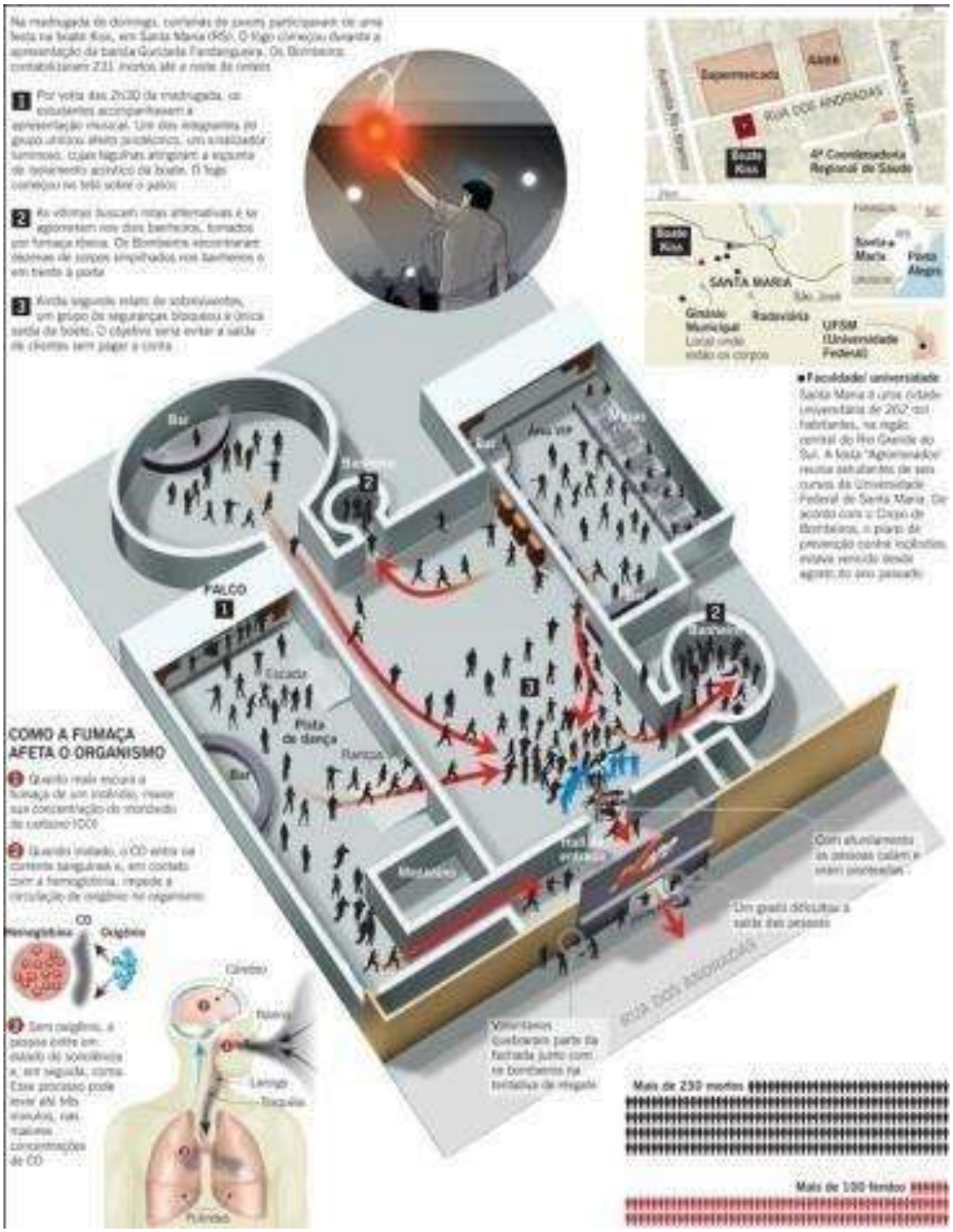


Figura 6 - Incêndio na Boate Kiss - O Globo

Fonte: http://infograficos.oglobo.globo.com/brasil/tragedia-em-santa-maria.html

Há uma informação dos fatos – a tragédia na boate – e também uma preocupação didática com tópicos da ciência médica, como, por exemplo, a questão da presença de monóxido de carbono dentro de um ambiente afetado por incêndio.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A informação deixa de incidir apenas sobre o evento, para recobrir tópicos relacionados a ele, cuja ocorrência é virtual.

Observemos, agora, um terceiro tipo de infografia, que constitui nosso principal objeto de estudo. Trata-se de um grafismo específico, em alguns aspectos aparentado à infografia de cunho didático/científico, já que não tem um compromisso imediato com a atualidade das mídias, mas é também próximo dos primeiros grafismos jornalísticos. A infografia artística, tal como a definimos aqui, é resultado de um processo evolutivo ainda em plena efervescência, o que justifica seu caráter oscilatório entre várias vertentes do design.

O que se pode dizer com alguma dose de certeza é que a infografia artística privilegia o estético em detrimento da informação. Pensamos poder distinguir nessa tendência um precursor de renome internacional, o designer espanhol Jaime Serra, cujos diagramas, bastante premiados, são facilmente encontrados na rede.

Figura 7 - Renda familiar - Jaime Serra
Fonte: http://www.infolide.com/2012/09/como-jaime-serra-revolucionou-infografia.html

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Observa-se que o diagrama utiliza-se de um recurso bastante tradicional, que é a representação das informações por meio de uma circunferência fracionada, tal como nos chamados "gráficos-pizza". Utilizado para apresentar dados qualitativos nominais, esse tipo de gráfico é frequente na representação de porcentagens. Entretanto, o autor não escolheu aqui uma circunferência perfeita, mas um formante visual próximo, embora geometricamente infiel: o pão de tipo italiano. Uma das parcelas da pseudo-circunferência aparece fragmentada, construindo uma metáfora pela associação entre as migalhas do pão e a renda das famílias mais pobres.A construção metafórica está ancorada em duas escolhas : primeiro, a partir da isotopia alimentar, selecionou-se a oposição totalidade/parcialidade ; em seguida, dentro da parcialidade, a integralidade/fragmentalidade.

Como se vê, o apelo estético caminha neste gráfico lado a lado com o peso crítico da obra. Diferentemente do que acontece num infográfico de cunho tradicional, há uma boa dose de liberdade na escolha dos elementos visuais, o que transcende a tímida objetividade dos gráficos informativos.

A liberdade de escolha desse e de outros autores agora já consagrados nesse tipo de design tem constituído uma práxis enunciativa de ruptura dentro da continuidade. Assim, reforça-se o entendimento de que

> a práxis enunciativa pode ser definida como a instância de mediação entre as formas cristalizadas, ou até mesmo canônicas do discurso, por um lado, e, por outro, as significações inéditas que um enunciador pode produzir e que o constituem como um sujeito particular 3. (FLOCH, 1995, p. 41, tradução nossa).

É nessa enunciação particular que os atores, designers contemporâneos, ganham corpo e identidade.

[3] La praxis énonciative peut être définie comme l´instance de médiation entre les formes figées voire canoniques du discours d´une part et, d´autre part, les significations inédites que peut produire un énonciateur et qui le constituent en un sujet particulier. (Floch, 1995, p. 41).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O que definiria, então, essa práxis enunciativa ? Estamos longe de chegar a uma resposta definitiva, principalmente porque nos situamos ainda no meio do processo evolutivo das tendências. Entretanto, parece-nos possível perceber algumas diferenças entre os grafismos a que estamos habituados como leitores de jornal e revistas e as produções mais elaboradas que circulam frequentemente na internet e em revistas especializadas de arquitetura e design, por exemplo. Se dissemos "elaboradas" é porque constatamos que se trata de pôr no papel ou na tela desenhos de traçado minucioso, muitas vezes policromáticos, que privilegiam a estética e às vezes também a crítica, fazen apelo a figuras de linguagem como a metáfora e se distanciam da responsabilidade informativa. Podemos também acrescentar a presença de ingredientes de surpresa, que sinalizam uma tentativa de divertir o leitor-intérprete.

A função de um infográfico é prioritariamente veicular uma informação com eficácia, dentro de um mínimo tempo de leitura. A infografia deve poder ser lida rapidamente, já que ela é por definição um gênero de informação breve e sucinta, capaz de fornecer uma visão completa e rápida de determinado assunto. Normalmente, não faz sentido usar um infográfico que demande mais tempo de leitura que um texto verbal.

A infografia artística, ao contrário, não tem compromisso com a rapidez de leitura : ela exige um tempo maior e principalmente uma atenção maior do leitor. Essas características confundem um pouco o analista, quando se trata de um gráfico como este que apresentamos a seguir:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 8 – Mate
http://zavekainfografica.blogspot.com.br/

Nesse infográfico há uma indubitável qualidade estética e uma quantidade relevante de informações. No entanto, o essencial da informação é produzido pelo texto verbal e o excesso de "links" está ali justamente para ser triado. Embora possa ser avaliado como artístico, no sentido lato da palavra, trata-se apenas de "informação ilustrada" e não se enquadra na categoria que constitui nosso objeto de estudo.

Na infografia artística os elementos da expressão visual são muito elaborados e negam os princípios de simplicidade e combinatória postulados por Neurath. Trata-se de uma linguagem individualizada, que, portanto, nega a universalidade da linguagem visual: há grande liberdade de escolha e o autor não se deixa aprisionar por um conjunto de símbolos fechados. Por esse motivo, muitas das produções da infografia artística trazem no desenho sua própria gênese, como explicação de um ato pessoal de ruptura de expectativa.

O infográfico reproduzido a seguir apresenta características bem pontuais da infografia artística:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

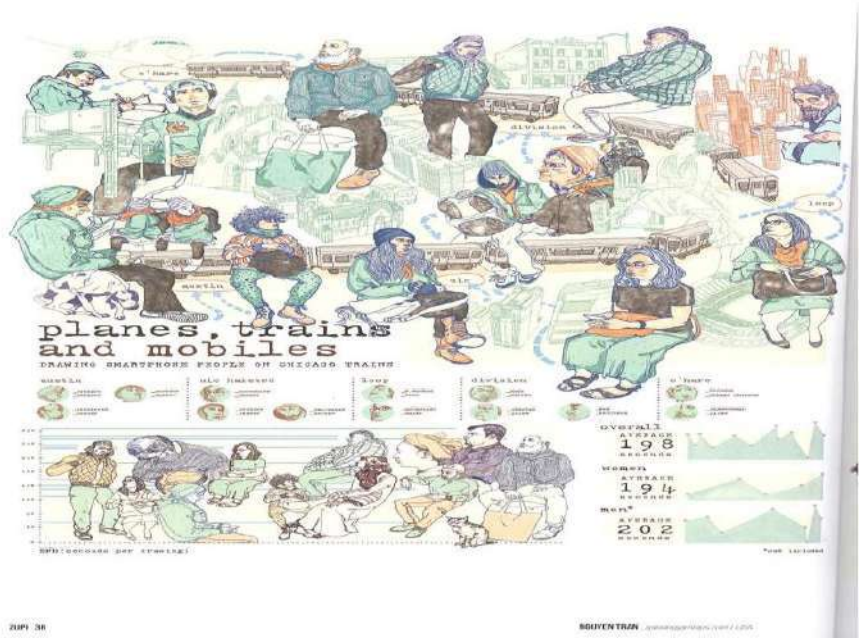


Figura 9 - Estações do metrô de Chicago

Fonte: Zupi n. 47 , p. 36

O desenho pode ser dividido em três partes relativamente autônomas, que se relacionam metonimicamente: há um plano geral (figura 9), que contém os personagens dispostos em cada uma das estações de metro; e dois planos secundários, um para fornecer o perfil desses personagens (figura 10) e outro para informar sobre a execução do próprio desenho (figura 11).

Figura 10 - Tempo usado para desenhar

Fonte: Zupi n. 47 , p. 36

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 11 - Perfil dos personagens do metrô
Fonte: Zupi n. 47 , p. 36

Em muitas ocorrências, em que o apelo estético é flagrante – caso do último infográfico mostrado – os desenhos são centrados sobre si mesmos, como se eles se opusessem voluntariamente à ideia de que é preciso comunicar alguma coisa. Saber, por exemplo, quanto tempo o autor do infográfico levou para finalizar seu trabalho não é pertinente para informar o que quer que seja sobre a linha de metrô de Chicago. No entanto, isso pode informar o próprio designer sobre sua performance profissional. É seu diário de bordo, que nos revela os dados da gênese do desenho produzido.

Observa-se que esse desenho não respeita as leis clássicas de composição. Há três escalas de percepção: o trem, as pessoas e a cidade. Como em muitos outros infográficos artísticos, o gráfico encerra uma clave de leitura, que não serve a nenhum outro desenho, ou, na melhor das hipóteses, servirá para ampliar a competência de leitura de outros desenhos similares.

Não há compromisso com a rapidez da informação: o desenho exige de nós, leitores, um tempo maior de leitura, atenção e concentração; exige uma leitura analítica, não apenas de compreensão. Cores e perspectiva são relevantes para a interpretação, ao contrário do que apregoava Neurath. Estamos no domínio do particular, e não da universalidade. Entretanto, há uma informação precisa sendo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

veiculada (justeza de cálculos, dados estatísticos) e os parâmetros de leitura devem ser decodificados e apreendidos pelo observador, inserido no texto primeiramente como um leitor não-competente, que é preciso manipular por sedução, tentação e, em alguns casos, por provocação.

Vejam-se, por exemplo, os gráficos a seguir (figuras 12, 13 e 14), que requerem uma competência de leitura bastante específica:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

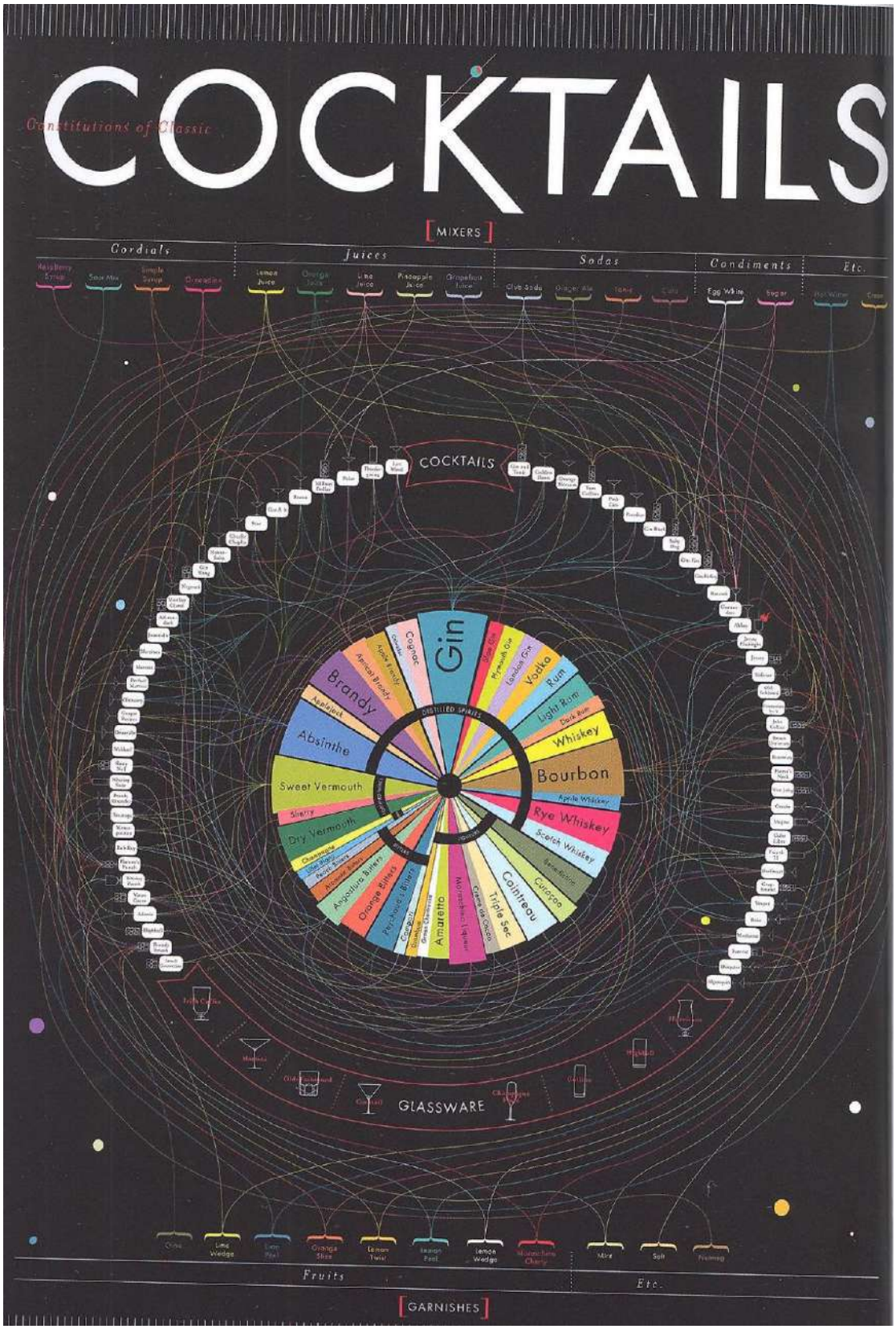


Figura 12 - Preparo de coquetéis

Fonte: Zupi n. 36 , p.30

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

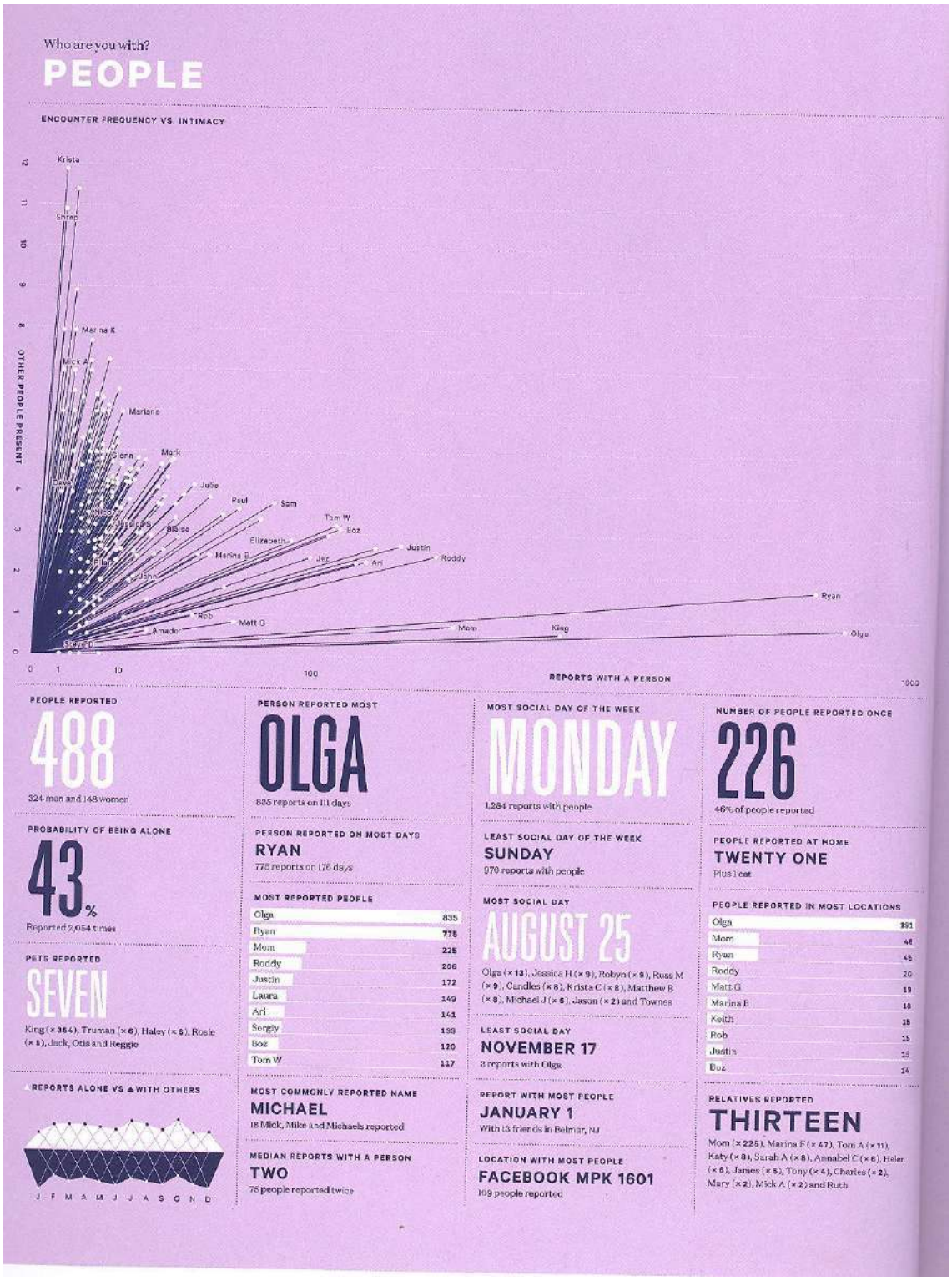


Figura 13 - Contatos com pessoas

Fonte: Zupi n. 36 , p.18

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

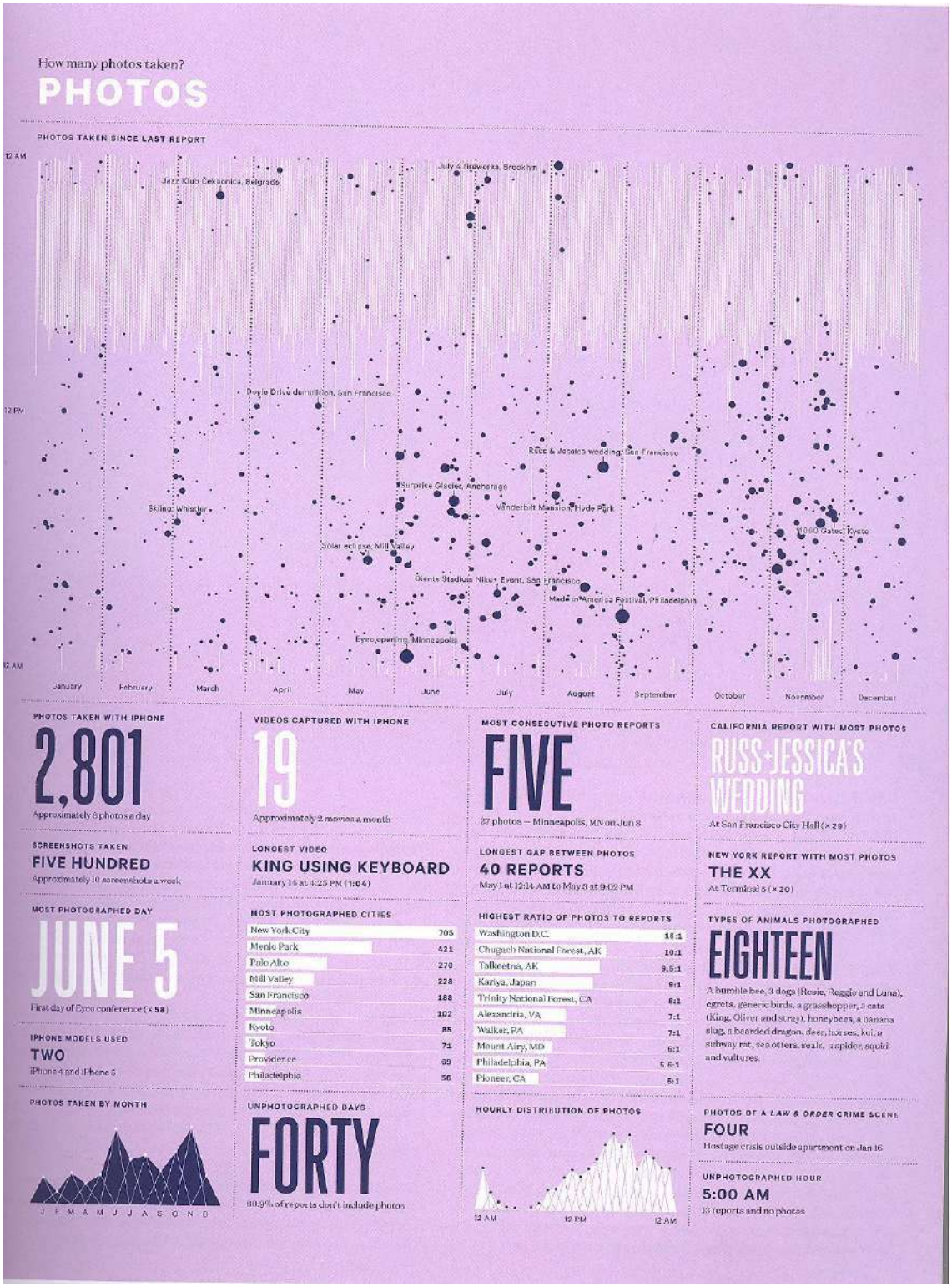


Figura 14 - Fotos tiradas

Fonte: Zupi n. 36 , p. 19

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A competência requerida para o entendimento desse tipo de infográfico é adquirida no processo de intelecção, com o auxílio das ferramentas dispostas no próprio texto.

Pode-se dizer, para concluir, que a infografia artística contém frequentemente a história de sua produção e a experiência de sua recepção pelo público, se pensarmos que os desenhos encerram, também, as claves de sua decodificação. Dentro da semiótica greimasiana – teoria que elegemos como apoio à análise – essas características são creditadas ao conteúdo do texto, ou seja, não são dados externos que nos levarão a sua compreensão. No trabalho analítico aqui apresentado, procuramos descrever o objeto como uma relação entre o que é percebido e os conceitos que sustentam a análise.

REFERÊNCIAS

FLOCH, Jean-Marie. Identités visuelles. Paris: PUF, 1995.

LIMA, Ricardo Cunha. Otto Neurath e o legado do ISOTYPE. In: Revista Brasileira de Design da Informação. São Paulo, V. 5, n. 2, 2008. Disponível em: <https://www.infodesign.org.br/infodesign/article/view/54>. Acesso em: 12 set. 2016.

ZUPI. São Paulo. Ano 8, ed. 36. 2013.

_____. São Paulo. Ano 10, ed. 47. 2015.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Para aqueles que ainda vão nascer: o corpo, a nudez e a crítica

Ana Luiza BASSANI[1]
Jienefer Daiane MAREK[2]
Larissa D. LORENA OLIVEIRA [3]
Vanessa S. DEISTER DE SOUSA[4]
(UNICENTRO)

Resumo: A partir de uma análise sucinta da presença do corpo nu na História da Arte, seguido da descrição da performance executada pelo professor Dr. Aguinaldo Moreira de Souza, no ano de 2016, na Universidade Estadual de Londrina e a repercussão desta ação artística na mídia, o artigo em questão busca problematizar o papel dos meios de comunicação para a propagação do espaço do corpo despido. Entende-se que este espaço, na maioria das vezes é apenas ocupado pela erotização. Dessa forma, através da análise de outras performances que envolvem nudez, a exemplo da executada pela já consagrada artista Marina Abramovic, discute-se o espaço ocupado pelo corpo nu no cenário artístico e também a importância de leituras críticas no campo midiático.

Palavras-Chave: Nudez. Corpo. Performance. Arte. Mídia.

Antes de abordar a questão do nu enquanto temática da arte da performance, talvez seja necessário observar a maneira como este corpo recebeu múltiplas interpretações ao longo dos séculos. Desde a Grécia antiga, a representação do corpo masculino, por exemplo, era relacionada com a personificação da força e da virilidade. Vislumbram-se resquícios dessas

1 Acadêmica do 3º ano do curso de Arte pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). aluizabassani@gmail.com
2 Acadêmica do 3º ano do curso de Arte pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). jienefer97marek@gmail.com.br
3 Acadêmica do 3º ano do curso de Arte pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). larissaalorenaoliveira@gmail.com
4 Orientadora. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina. Especialista em Metodologia do Ensino Superior pela UNOPAR. Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV-UNICAMP. Professora colaboradora do departamento de Arte da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). vanessadeister@hotmail.com.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

associações simbólicas desde este momento clássico até o final do século XIX, estendendo-se ainda, de diversas formas, à atualidade.

Por outro lado, o corpo feminino comumente foi associado ao desejo e a fecundidade. Sobre o assunto, Flávia Regina Marquetti comenta:

> O corpo feminino despido jamais foi apenas um corpo nu, sobretudo a partir do fenômeno social e cultural da erotização do olhar pela difusão das imagens artísticas. Nas representações do corpo feminino, um dos pontos que nos chama a atenção é a variação nos graus de erotização ao qual ele é submetido, fazendo-o passar de natural/sagrado a proibido/profano (MARQUETTI, 2014, p.245).

Percebe-se que ao longo da história da humanidade, tanto o corpo vestido quanto o corpo nu, foi constantemente objeto de desejo, estudo ou culto dependendo de variáveis advindas de influências econômicas e sócio-culturais distintas. Este corpo antes visto como um meio de reprodução, ou invólucro de uma alma sagrada, nos dias atuais, se torna um corpo mercantilizado. Sendo assim, é possível afirmar que a concepção geral do corpo de ambos os gêneros sempre permeou entre o profano e o sagrado, entre o místico e o grotesco e, agora, entre o rentável e/ou abjeto (QUERINO e PASCOAL, 2014, p. 2).

A partir do século XX, a publicidade mostrou-se uma grande potência no que diz respeito à representação do corpo. Ela teve notória importância desde a época da Revolução Industrial, uma vez que, acentuada no imaginário da sociedade influenciou profundamente qualquer interpretação acerca da nudez. Nesse contexto, o corpo que antes era regido por leis divinas5, transformou-se simbolicamente a partir dos impactos da industrialização:

5 Na Idade Média, por exemplo, enquanto a Igreja pregava a valorização da espiritualidade, impunha para a sociedade a importância do desapego do corpo. Tanto a nudez, como diversos elementos ligados ao gênero feminino eram relacionados com atividades vistas como "diabólicas" e "indignas", pois feriam a moral que exista entre os indivíduos da época. Este tipo de relação passará por uma grande inversão nas sociedades industriais e pós-industriais.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> O crescimento da propaganda e da publicidade culminou com a explosão demográfica do século XIX, a revolução industrial e toda a mudança no modo de vida das pessoas que antes, regidas pela natureza e por leis divinas, passaram a se orientar pelo apito das grandes fábricas e a seguir as leis da ciência (QUERINO e PASCOAL, 2014, p. 3).

É possível perceber que adentrando ao século XX, o corpo, principalmente o corpo feminino, foi cada vez mais sexualizado. As relações sociais e culturais presentes na história sempre determinavam as diferentes formas da sexualização do corpo da mulher, contrariando e contrapondo o que o mesmo processo histórico construiu no imaginário social sobre o corpo masculino:

> No final do século XIX e início de XX, vê-se manifestar uma busca de um corpo "real", não mais idealizado e perfeito como os dos deuses e heróis, mas o corpo marcado pela ação do tempo, pelos trabalhos braçais e pesados, ou pela posição sociocultural ocupada (MARQUETTI, idem).

No campo da arte, o movimento "realista" trouxe a preocupação em retratar o cotidiano, ao invés de criar a partir de padrões neoclássicos ou retomar temas românticos, como comumente ocorria no eixo acadêmico tradicional da pintura europeia. O corpo despido foi apresentado não mais como um corpo divinizado e idealizado, e sim como um corpo que exaltava o desejo e o prazer advindos da carne, do suor, da doença e do trabalho. O ordinário, a vida comum tornou-se arte.

Um exemplo deste tipo de retrato do corpo que contrapõe a questão da nudez, do ordinário e da carne é a pintura Olympia (1865 – imagem 01) de Édouard Manet. Inspirando-se em uma obra clássica renascentista, a *Vênus de Urbino* (1538) pintad por Ticiano, Manet criou polêmica ao retratar a nudez frontal de uma conhecida cortesã no lugar que deveria ser ocupado por uma nudez "quase sagrada" de uma "vênus". Dessa forma, o pintor subverteu a tradição temática esperada no salão de Paris de 1865 fazendo emergir aos olhos do espectador um corpo ao mesmo tempo ordinário e avesso à ordem:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Na Vênus de Urbino a mão pousa elegantemente, como quem não quer, entre as pernas para dissimular o púbis; aqui, a atitude é decidida, de modo algum se disfarça: a mão espalmada - profissionalmente, poder-se-ia dizer - claramente tapa aquilo o que, num dado instante, não deve ser visto. Olímpia é uma *demi-mondaine,* uma cortesã, prostituta de luxo dos tempos modernos, uma profissional, senhora de boa clientela. (...) ela se dirige para algo que está fora da tela, isto é, para o observador que se transforma, diante do quadro, em cliente (COLI, 2010, p.184)

Essa "transformação" da vênus em uma mulher comum, mostra que o erotismo presente nesta obra não se encontra, "na apresentação do nu por formas idealizadas, mas sim na própria transação (o sexo em troca do dinheiro) estabelecida, pela prostituição". Essas mudanças ocorridas na pintura a partir da modernidade são primeiramente decorrentes das mudanças vividas na economia e na política. Ressalta-se que este novo olhar sobre o corpo nu influenciará outros artistas, bem como, servirá de estímulo para novos meios de representação e observação deste corpo despido (idem).

Imagem 01. Édouard Manet. *Olympia*. 1865. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Olympia_(Manet)#/media/File:Manet,_Edouard_-_Olympia,_1863.jpg>. Acesso em: 20 mar 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Como brevemente descrito, desde os períodos mais antigos até a modernidade, mudanças significativas ocorreram na forma de representação do corpo nu. No campo expandido da arte contemporânea, as conhecidas categorias definidas como pintura ou escultura, foram deixadas de lado para dar espaço a uma arte híbrida e repleta de diversas possibilidades poéticas:

> A consequência do afrouxamento das categorias e o desmantelamento das fronteiras interdisciplinares foi uma década, da metade dos anos 60 e meados dos anos 70, em que arte assumiu muitas formas e nomes diferentes: Conceitual, Arte Povera, Processo, Anti-forma, Land, Ambiental, Body, Performance e Política. Estes e outros tem suas raízes no Minimalismo e nas várias ramificações do Pop e do novo realismo (ARCHER, 2001, p.61).

Da mesma forma, as fronteiras entre as linguagens tradicionais das artes como "visuais", "dança" e "teatro" ruíram e geraram outras possibilidades de representação do corpo. Dentro deste complexo contexto, surgiram os happenings e as performances como linguagens totalmente inovadoras e de difícil classificação, misturando e fundindo a música, a dança, as artes visuais e o teatro no corpo do próprio artista que concebe a ação perante o público, sem intermediários.

Segundo Renato Cohen (2002) numa performance, diferentemente de uma cena teatral ou de uma pintura, não há a ideia de representação, pois "o artista é sujeito e objeto de sua arte". Sendo assim, pode-se afirmar que existe uma grande mudança de paradigma em relação ao significado que o corpo e, principalmente o corpo despido, assume diante do espectador na contemporaneidade:

> Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la (COHEN, idem).

A obra deixa de ser algo estático para se tornar um organismo ativo e dinâmico, um corpo pulsante. Ainda segundo o autor, a performance como live art "é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural."

Uma vez estabelecidas algumas conexões históricas entre corpo, nudez, performance, representação e suas possíveis reverberações no campo da arte e da mídia, destaca-se uma apresentação artística performática que causou muita polêmica nas redes sociais e na mídia em geral, no ano de 2016. A performance artística em questão, ocorreu na Universidade Estadual de Londrina (UEL), no Paraná, durante a apresentação do trabalho de conclusão de curso do aluno Aguinaldo Moreira de Souza, já atuante na universidade em questão, como professor adjunto de Interpretação Teatral no curso de Artes Cênicas que, na ocasião, graduava-se em Filosofia.

Sua monografia (TCC) intitulada: Compreender e imaginar: texto e cena mediados por um estudo estético-político aborda a questão da compreensão do corpo a partir do pensamento da filósofa política alemã Hannah Arendt, que pesquisou e também vivenciou o tratamento do povo judeu mediado por Adolf Hitler durante a Segunda Guerra Mundial.

Em seu trabalho, o professor possuía como objetivo estabelecer algum tipo de diálogo entre a temática em questão com meio artístico, com a finalidade de fundir as duas áreas que estuda e pesquisa: a Arte e a Filosofia. Aguinaldo trouxe a linguagem da performance como uma intervenção crítica, com o objetivo de provocar transformações, dialogando profundamente com a literatura da área, como explica na declaração a seguir:

> No meu trabalho eu tento fazer a relação entre compreender e imaginar, como duas potências que precisam ser acionadas para que eu dialogue [...] com a vida de modo a chegar onde eu quero, que é discutir a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> intervenção artística e o pensamento político, mas tudo isso depende de uma capacidade de olhar pra si, de entender-se, de olhar pro outro e de olhar pro mundo e a partir daí tentar [...] possíveis diálogos (SOUZA, 2016).

A performance *Para aqueles que ainda vão nascer*, apresentada na Universidade Estadual de Londrina, foi fruto de seu trabalho de pesquisa que teve duração de quatro anos. Além desta performance final, que segundo ele não está descrita em sua monografia, há mais outros três trabalhos que Agnaldo realizou durante o processo, em busca de uma linguagem que unificasse seus dois campos de pesquisa.

No entanto, a performance apresentada na UEL curiosamente repercutiu de maneira negativa, gerando comentários grosseiros nas redes sociais. Segundo Agnaldo (2016) "as pessoas viram apenas os fragmentos e construíram uma narrativa própria sem saber a que *todo* eles pertenciam"

A performance proposta pelo professor Agnaldo possuía como referência temática e visual dois grandes acontecimentos históricos: o Holocausto e a Segunda Guerra Mundial. A partir do primeiro tema, o foco imagético foram as imagens do episódio brasileiro que ficou conhecido como "Massacre do Carandiru", ocorrido em 1992, onde 111 presos foram mortos durante uma rebelião dentro do presídio. Dentro do segundo tema, a inspiração foi proveniente dos campos de concentração, em especial o campo de Auschwitz, visitado por Agnaldo no decorrer da pesquisa.

O autor relata que a intervenção performática contou com aproximadamente 40 pessoas, entre alunos, atores, egressos da universidade, professores e pessoas da comunidade que desejaram participar espontaneamente da proposta. A duração da performance foi de 25 minutos. Dentro deste tempo os participantes despiram suas roupas em referência aos prisioneiros dos campos de concentração e executaram cenas referentes aos episódios históricos pesquisados. A última encenação era um jogo de futebol que também fazia alusão ao tema:

> [...] Na passagem do campo de concentração para o campo de extermínio, de uma situação para a outra, onde eles ficavam confinados parados, eles

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> jogavam bola. (...) Eles eram zumbis, aí via aquela bolinha rolando e chutava, aí o outro chutava, aí eles corriam um 'pouquinho', parecia um sopro de espontaneidade, um sopro de vida que ainda existia dentro daquele corpo que começava a jogar abstratamente com o grupo. Quase construía algo de (...) "re- humanização" (idem, 2016).

Na medida em que os participantes da performance ficavam cansados do jogo de futebol, eles se jogavam no gramado (imagem 02). Os que restavam em pé, aos poucos, "organizavam" os corpos dos demais em posições que faziam analogia à cena do massacre do Carandiru:

> A gente cruzou as imagens de corpos mortos e mutilados no holocausto com imagens da tragédia no Carandiru, evento brasileiro que mais representa a banalidade do mal. Ambos foram praticados com autorização do Estado. Representamos isto com nossos corpos como o de prisioneiros cobertos com cal (idem, 2016).

Imagem 02. Agnaldo Souza. Registro da performance: *Para aqueles que ainda vão Nascer*. Fotografia de Edward Fao. Disponível em: <http://www.rubrosom.com.br/entrevista-aguinaldo-de-souza/>. Acesso em: 20 mar 2017.

Todavia, neste momento em que ocorreu o "jogo de futebol", muitos espectadores fizeram registros e divulgaram amplamente as imagens nas redes

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sociais gerando comentários e discursos que interpretavam erroneamente a proposta da performance.

Sobre o episódio, em entrevistas, Aguinaldo surpreendeu-se com a falta de percepção e/ou preparo do público que acessava apenas um recorte imagético da performance artística e decidia emitir opiniões sobre o assunto sem sequer sentir necessidade de fazer uma breve pesquisa acerca do contexto envolvido no registro.

Outro ponto criticado pelo professor Aguinaldo foi a falta de oportunidade/acesso do público de maneira geral em vivenciar o exercício da percepção do corpo nu, elemento que provavelmente evitaria este tipo de situação. Segundo ele, o público necessita amplamente desse exercício de percepção para despertar os sentidos, ampliar a percepção, a racionalidade, o inconsciente, as sensações, a sensibilidade e assim gerar interpretações mais críticas sobre a cena artística contemporânea.

Dentro de uma performance desse gênero, o professor destaca que existem algumas "portas de entrada interpretativas" que o espectador pode seguir. Comumente duas delas se destacam: "a porta" da pornografia, na qual o foco está no genital, ou seja, na projeção de fantasias, muitas vezes gerando termos como "peladões" (a piada sobre o corpo nu fora de qualquer contexto, beirando a ideia de *nonsense*). A outra "porta de entrada" seria a própria nudez ordinária (no sentido de tomar banho, ir à praia, amamentar), o corpo natural; e por fim o nu artístico, que é a incorporação do corpo despido dentro de uma obra de arte. Entretanto, se o espectador olha para uma performance que envolve nudez e pega a "porta errada", sem ao menos considerar as outras opções, surgirá uma compreensão um tanto distorcida, como o que aconteceu nas redes sociais com a performance realizada na UEL.

Muitos podem ser os fatores que influenciam o espectador contemporâneo a perceber o corpo nu apenas como um objeto de erotização. Essa percepção pode ser explicada a partir do momento em que a nudez é comumente utilizada pela mídia exclusivamente para vender uma mercadoria. Em outras palavras, o nu recorrentemente acessado pelo público leigo é objeto a ser admirado/desejado e "comprado" (ou encontra-se na indústria pornográfica). Neste sentido, o corpo é

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

visto a partir de padrões impostos que devem simplesmente servir aos prazeres da vida:

> De facto, cada vez mais pessoas investem no seu corpo, com o intuito de obter dele mais prazer sensual e de lhe aumentar o poder de estimulação social, assistindo-se a um mercado crescente de produtos, serviços. Os media veiculam maioritariamente corpos que se encaixam num padrão estético inacessível para grande parte das pessoas, mediados pelos interesses da indústria de consumo. Modelos corporais são evidenciados como indicativo de beleza, num jogo de sedução e imagens (BARBOSA et al, 2011, p. 29)

Dessa forma, uma das primeiras coisas que são observadas pelo público leigo em um corpo nu dentro de uma performance artística ou em qualquer outro contexto é justamente aquilo que permanece velado pela mídia: são os órgãos genitais. É justamente nesse momento que pode ocorrer uma "projeção", termo definido na psicanálise como:

> uma operação na qual o sujeito expulsa de si e localiza no outro, pessoa ou coisa, as qualidades, os desejos, os afetos, os sentimentos e até mesmo os "objetos" que estão internalizados e ele desdenha e/ou recusa aceitar e/ou admitir que lhe são pertencentes (LAPLANCHE e PONTALIS apud FONSÊCA, 2008, p. 3).

Diante disso, pode-se analisar que os comentários referentes à performance em discussão, decorrem muito provavelmente de uma projeção dos desejos do espectador presentes no corpo do outro. Contudo, é importante ressaltar que na maioria das vezes essa "projeção" não é consciente. Ou seja, o sujeito não se dá conta de que a crítica (e as piadas) por ele realizadas são resultado de um não conhecimento de si, de seu corpo e de sua própria sexualidade. São preconceitos, traumas e fatores internos que necessitariam de um maior (re)conhecimento e que permanecem recalcados até o momento da projeção.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A partir do exposto é possível afirmar que a razão pela qual a performance *Para aqueles que ainda vão nascer* sofreu tantas críticas, assim como outras do mesmo gênero, é a falta de preparo conceitual e referencial teórico e imagético de um público leigo altamente exposto a meios de entretenimento que normalmente utilizam o corpo apenas para incitar um olhar de desejo sexualizado sobre os produtos (e sobre o corpo enquanto produto). Da mesma forma, a falta de espaço para a abordagem crítica deste tema no campo educacional e familiar, agrava a relação de estranhamento e distanciamento estabelecida entre performances desse gênero com o público.

Em contrapartida, nota-se que também há um esforço por parte da mídia em desclassificar os trabalhos artísticos que utilizem o corpo nu fora de uma mera funcionalidade erótica, como observado nas manchetes redigidas após a performance idealizada pelo professor Aguinaldo Moreira de Souza. Talvez a falta de conhecimento sobre o gênero performance e a ausência de preparo de quem escreve as matérias sobre arte nesses jornais, acabam induzindo o público à interpretações equivocadas.

Vale ressaltar que a propagação desta visão negativa sobre o nu em trabalhos artísticos acaba não só perpetuando o estereótipo do "peladão", como também descartando o olhar sensível e subjetivo que o espectador poderia ter sobre a produção artística. Logo, entende-se que o corpo nu só é "aceito" dentro dos limites impostos pelo código vigente:

> O problema é que este corpo construído segue um modelo que deve servir para todas as pessoas, já que expressa um erotismo massificado e objetivado, transformado em algo visível para que possa ser seguido. Como consequência desse fato, o sujeito vai apagar-se em detrimento do código que é externo a ele. Nesse caso, o sujeito é "falado" pelas estruturas da cultura – em vez de o sujeito "falar", deixando de exercitar sua subjetividade [e perdendo sua singularidade] (MENDES, 2012, p. 65).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Não obstante, apesar do hedonismo e do individualismo acentuados no século XX no sistema capitalista, as mudanças de mentalidade proporcionadas por movimentos como o hippie e o feminista contribuíram para novas discussões e questionamentos sobre o corpo e sua representação. Na arte, esses acontecimentos contribuíram para que o próprio ideal de beleza, assim como sua representação das fossem questionado.

Bem antes da performance executada no campus da Universidade Estadual de Londrina, Marina Abramovic utilizou a nudez para tratar de diferentes temas. Em 1977, a artista juntamente com o seu então namorado Ulay, se colocam nus na porta de entrada da Galleria Communale d'Arte Moderna, em Bolonha, na Itália (imagem 03). Cada pessoa que desejasse visitar a galeria era obrigado a atravessar entre o espaço que os dois performers ocupavam. Ficava ao público a escolha de como reagir, quem dos dois artistas eles iriam encarar, enfim qual seria a ação tomada nesta passagem de alguns segundos:

> [...] o público era confrontado com a posição, por vezes constrangedora, de contato físico e visual com os performers. [...] Um público que já não era mais público, mas co-criador da obra, precisava transitar e colocar-se do lado da mulher ou do homem, de forma rápida ou mais lenta, acariciando o corpo daquele que escolheu (CANEVACCI, 2014).

A performance de Marina e Ulay colocou em foco o desconforto da problemática da nudez que ainda gerava estranhamento por parte do público. Décadas mais tarde pode-se perceber que tal desconforto persiste. Talvez até mesmo de forma intensificada por conta da influência midiática que perpetua um discurso de ridicularização e "escandalização" perante o corpo artístico nu.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imagem 03. Marina Abramovic e Ulay. Registro da performance. *Imponderabilia*.1977. Disponível em: <http://oene.com.br/porque-tanta-gente-esta-postando-o-video-do-encontro-de-marina-abramovic-com-ulay-e-qual-e-a-verdade-por-tras-dele/>. Acesso em: 20 mar 2017.

Um dos principais objetivos da arte contemporânea tem sido o diálogo constante com a sociedade, mostrar os vícios, costumes, acertos e erros, questionar, conscientizar e sensibilizar o espectador. Transformar o olhar do através do conceito abordado levando-o a uma reflexão crítica sobre o assunto transmutado em imagem. Trabalhos como o de Marina Abramovic e do professor Dr. Aguinaldo Moreira de Souza, lançam um olhar sobre os comportamentos da sociedade vigente através da arte da performance e, dessa forma, enriquecem as discussões promovidas sobre assuntos diversos que permeiam a nossa sociedade e ainda permanecem como "tabus".

Conclusão

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A mídia se apropria da representação do corpo despido para transformá-lo em objeto de erotização e manipula a visão da população diante de representações que fogem deste ideal, classificando-as como "obscenas", "imorais" ou "feias". Diante de performances artísticas que utilizam a nudez para tratar de diferentes assuntos, a mídia (em sua grande parte) ainda se concentra em levantar questionamentos não aos assuntos tratados, mas a relevância dessas produções simplesmente pela presença do nu. Ou seja, aparentemente uma "moralidade às avessas" permeia os discursos midiáticos, permitindo a erotização do corpo em propagandas de bebidas, filmes ou novelas e, em contrapartida, condenando, as manifestações artísticas que tratam do corpo nu.

Este artigo não possui como pretensão esgotar o assunto em questão. Mas, a partir dos questionamentos e dados apresentados, incentivar novas pesquisas sobre o tema, bem como estimular as produções artísticas que envolvam o corpo despido. Somente a partir de estudos aprofundados no campo da crítica, a visão midiática imposta sobre o tema será aos poucos problematizada e, talvez, revista. Com pesquisa, estudo, questionamento e acesso à informação muito provavelmente consigamos promover um novo olhar do público sobre o corpo e a nudez artística e, num futuro próximo, sobre a nudez "natural".

Referências

ARCHER, Michael. O campo expandido. In: Idem, Arte Contemporânea uma História Concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 61-116.

BARBOSA, Maria Raquel; MATOS, Paula Mena; COSTA, Maria Emília. Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje. Psicologia & Sociedade, v. 23, n. 1, p. 24-34, 2011.

CASSIMIRO, Érica Silva; GALDINO, Francisco Flávio Sales. As concepções de corpo construídas ao longo da história ocidental: da grecia antiga à contemporaneidade. Metávoia, São João Del-Rei - MG, n. 14. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/portal2

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

repositorio/File/revistalable/4_GERALDO_CONFERIDO.pdf>. Acesso em: 30 out. 2016.

CGN. Estudantes tiram a roupa em apresentação de monografia. Disponível em: <http://cgn.uol.com.br/noticia/167218/estudantes-tiram-a-roupa-em-apresentacao-de-monografia.>. Acesso em: 22 out. 2016.

COHEN, Renato. Performance como linguagem: Criação de um tempo-espaço de experimentação. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLI, Jorge. O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

COMUNICAÇÃO E ARTES. Marina abramovic – a revelação da natureza humana. Disponível em: <https://comunicacaoeartes20122.wordpress.com/2013/02/19/marina-abramovic-a-revelacao-da-natureza-humana-5/>. Acesso em: 30 out. 2016.

CROMOS. Fotos de performance de marina abramovic. Disponível em: <http://www.cromos.com.co/galeria-fotos-de-performance-de-marina-abramovic>. Acesso em: 30 out. 2016.

EDIÇÃO DE NOTÍCIAS. Estudantes de londrina fazem performance pelados e geram polêmica. Disponível em: <http://ednoticias.com/arapongas/estudantes-de-londrina-fazem-performance-pelados-e-geram-polemica/>. Acesso em: 22 out. 2016.

EXTRA. Estudantes nus fazem performance sobre o holocausto e geram polêmica. Disponível em: <http://extra.globo.com/noticias/brasil/estudantes-nus-fazem-performance-sobre-holocausto-geram-polemica-18761907.html>. Acesso em: 22 out. 2016.

FONSÊCA, Ana Lucia Barreto da; MARIANO, Maria do Socorro Sales. Desvendando o Mecanismo da Projeção. Revista Psicologia &m Foco, Aracaju, n. 1, V. 1, 2008.

IEA. As múltiplas facetas da arte performativa de marina abramovic. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/noticias/marina-abramovic>. Acesso em: 30 out. 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MARQUETTI, Flávia Regina. Corpo a Corpo: representações antigas e modernas da figura humana/ Flávia Regina Marquetti, Pedro Paulo Abreu Funari, organizadores – São Paulo: Fap- Unifesp, 2014.

QUERINO, Geni Aparecida; PASCOAL, Luciano Schmeiske. A presença e a erotização do corpo feminino nas propagandas de cerveja no Brasil.

RUBROSOM. Nudez rotulada: entrevista com professor aguinaldo de souza. Disponível em: <http://www.rubrosom.com.br/entrevista-aguinaldo-de-souza/.>. Acesso em: 22 out. 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A mudança da linguagem fotográfica na Série Sólidos, de Daniel Duda

Cristhian LUCAS[1]

Resumo: O texto tem como objetivo realizar apontamentos sobre a mudança do contexto fotográfico na série Sólidos, do curitibano Daniel Duda. Na obra, o artista seleciona uma pedra de um determinado espaço e a recria em um polímero biodegradável na cor vermelha, que é recolocada no lugar do original e registrado através da fotografia. A exposição traz a pedra original e o registro fotográfico da cópia. Nesse processo, a linguagem fotográfica expõe um corpo que remete a ausência do mesmo. Através do ponto de vista de Roland Barthes em *A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia* (1984) será discutido o papel deste registro, tão bem quanto seu significado perante o que já foi dito sobre a fotografia pelo autor, trazendo também uma breve história desta linguagem e sua relação na série Sólidos com o objeto tridimensional.

Palavras-chaves: Fotografia, Arte, Contemporaneidade

Uma breve história da fotografia:

Quando Daguerre e Niepse alcançaram simultaneamente a conquista de fixar a imagem da câmera escura uma nova linguagem surgiu no contexto da revolução industrial. Seu consumo crescente e forte aceitação favoreceu para o aperfeiçoamento da técnica, que nascerá artesanalmente. A produção e pesquisa de materiais fotossensíveis, particularmente nos Estados Unidos e nos centros europeus, facilitaram o surgimento de verdadeiros impérios industriais trabalhando em cima desta linguagem principalmente a partir da década de 1860. (KOSSOY, 1989, pg.15)

Com esse sucesso, a fotografia e arte logo se encontraram como adversárias, ao se falar em retratos a pintura aos poucos foi deixada de lado como

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

principal referente. A "função" da fotografia na arte começava a ser debatida. "Havia uma tentativa de justificar a fotografia diante do tribunal que ela havia derrubado". (BENJAMIN, 1994, pg. 92).

Considerando a gigantesca importância que o advento fotográfico trouxe com a possibilidade de registro, foram poucos que viram o potencial artístico da fotografia na juventude dessa linguagem, mas gradualmente esta foi englobada, não como adversária, mas sim como uma nova possibilidade de se fazer arte. Após ser usada por várias vanguardas, o advento é hoje na contemporaneidade uma irrefutável e valorizada maneira de expressão.

A fotografia eterniza um momento, "o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente" (BARTHES, pg 13, 1980). Embora seja possível capturar duas imagens semelhantes, ou até mesmo idênticas aos olhos o referente de tempo que a segue é exclusivo, nem que seja por diferença de segundos. Esse potencial de registro e a ação de registrar foram pesquisados e explorados por diversos teóricos, entre eles Barthes, cujo usaremos para analisar o objeto proposto.

Visualidade e processo de criação – Série Sólidos

A Serie consta entre os trabalhos do artista curitibano Daniel Duda, exposta na mostra Sólidos, no Museu Metropolitano de Curitiba (MuMA) em 2015. No processo de produção o artista selecionou pedras que foram digitalizadas e impressas em 3D com um polímero termoplástico biodegradável. O objeto tridimensional resultante desse processo é uma cópia exata do solido que se diferencia apenas em sua coloração vermelha. (KRINSKI, 2015)

A pedra rubra então é posta na localização geográfica de seu referente de forma e fotografada, enquanto a original é exposta fisicamente no espaço do museu sob um pedestal. O objeto de fato produzido pelo artista é deixado na natureza, enquanto o que é fisicamente exposto, não conta com o trabalho manual do autor

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que realiza diálogos entre a linguagem fotográfica e elementos tridimensionais, entre o real e o artificial.

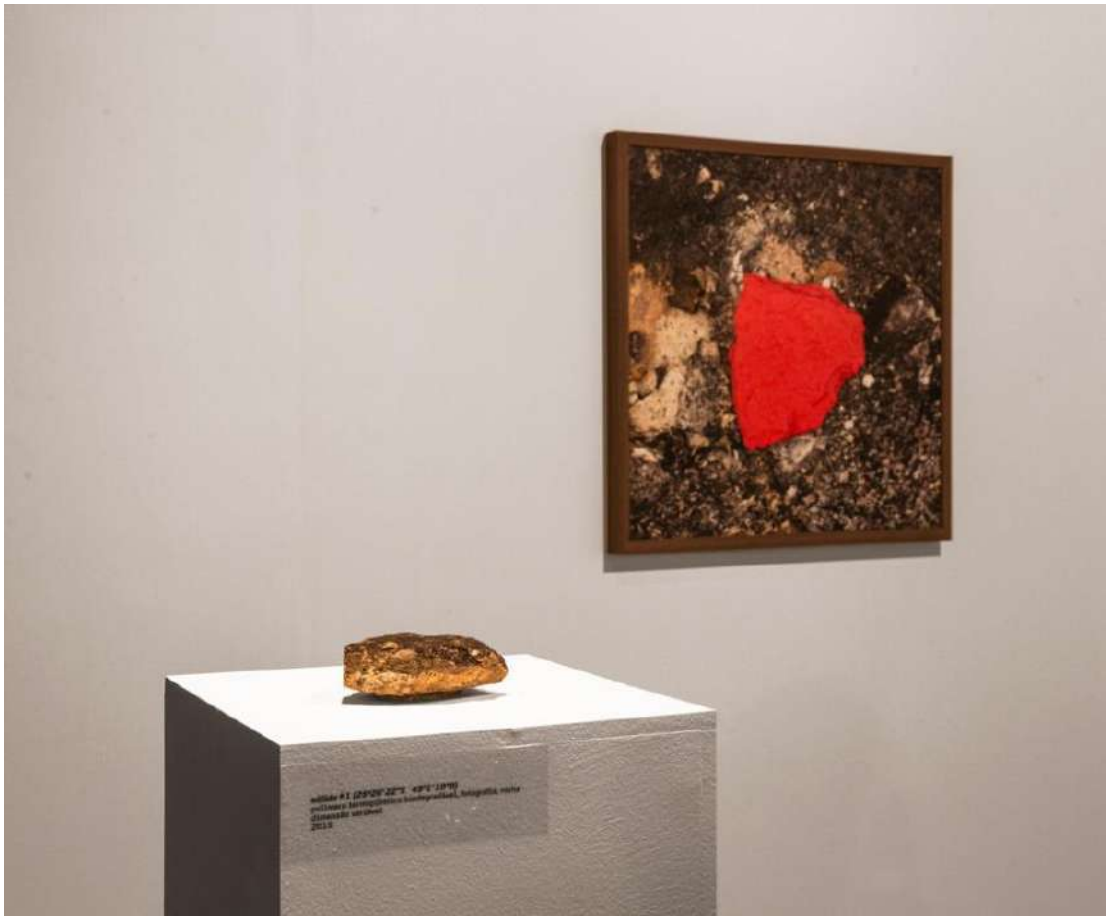


Figura l – Solido sólido #1 (25o26'22"S 49o1'10"O)
Fonte: https://goo.gl/lh1GZn

As fotografias não seguem um padrão de angulação ou planificação. As figuras vermelhas aparecem em seu espaço em diferentes enquadramentos, sempre revelando um referente geográfico, mesmo que seja apenas o solo rochoso que deu origem ao elemento na galeria.

Enquanto a pedra exposta se assemelha na cor do espaço fotografado, evidentemente por ser seu local de origem, a cor vermelha do objeto tridimensional faz um forte contraste na fotografia, formando uma espécie de recorte, como se a pedra de fato tivesse se soltado da imagem, deixando um vácuo vermelho.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A Serie e Roland Barthes

Embora em seu livro *A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia (1984)*, Barthes não aborde a fotografia dialogando com outras linguagens, com exceção de poucas citações sobre o cinema, é nesse desejo do autor de entender a fotografia "em si" que se cria conexões e contraposições com o papel da fotografia de registro na série Sólidos de Daniel Duda.

> Observei que uma foto pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): Fazer, suportar, olhar. O *Operator* é o Fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *eídolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o "espetáculo" e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto. (BARTHES, Pg. 20, 1980)

Se direcionarmos o olhar apenas a fotografia da série sólidos, a pedra rubra registrada é o *Spectrum*. O registro traz um atestado de presença: O objeto esteve ali na localização geográfica revelada pelas coordenadas do título, ocupando o espaço da pedra original em um determinado momento e lugar. A imagem fotográfica, assim como as demais linguagens da imagem geradas através de apetrechos tecnológicos (Cinema, televisão...) são classificados pela Semiótica Peirciana como signos híbridos, que são hipoícones (imagem) e indicies (SANTAELLA, 1983, pg.69) ou seja, ao mesmo tempo que representa o objeto do signo por semelhança o registram por conexão física. Entretendo a exposição não se limita a fotografia, há uma conciliação entre a linguagem e o elemento tridimensional, que embora se assemelhe ao da imagem, carrega um outro referente de origem. Enquanto o *Spectrum* fotografado remete a presença inegável da cópia no espaço registrado, a pedra original exposta conjuntamente, muda o contexto fotográfico para uma declaração de ausência. O *Spectrum* se relaciona

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

com o elemento externo à fotografia, retirando nesse processo e simulacro de presença que essa linguagem carrega.

Barthes aponta o papel da fotografia como o de mostrar *o que foi,* sendo a essência dessa linguagem ratificar o que ela representa (Pg. 128), de maneira que, a aparição de alguém em uma foto comprova uma indagável presença: O *ser* esteve lá, mesmo que este não se lembre do acontecido. A fotografia possui uma força constativa sobre o tempo, esse poder de autenticação, segundo a fenomenologia, sobrepõe o poder de representação (BARTHES,1980, pg.132).

Na atualidade, com a invenção de programas e métodos de edição, esse poder de autenticação virá a ser comprometido: facilmente objetos e pessoas são retirados, ampliados, acrescentados. O *Spectrum* de uma fotografia digital pode nem se quer estar lá no momento da captura. Na Série Sólidos não há essa edição, tão pouco mostra um elemento que não estava presente: a maneira como foto e o elemento exposto se relacionam altera a bagagem do próprio *Spectrum.*

A fotografia do elemento vermelho, emoldurada logo atrás de seu referente de forma exposto, direciona o olhar do observador. Barthes realiza diálogos sobre essa característica especifica de certos elementos da fotografia pungir o expectador, de chamar atenção, de despertar interesse.

> "(...) Não sou eu que vou busca-lo, é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim, existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, como esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. A esse segundo elemento que vem contrariar o *Studium* chamarei então *punctum*; pois *Punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *Punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)." (BARTHES, pg.46)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Esse elemento que punge vem descodificado na fotografia, quer esteja delimitado ou não, atua como um suplemento: é o que se acrescenta na foto que nela já se faz presente (BARTHES, 1980, Pg. 85)

Barthes, ao escrever a Câmera Clara, dedicava o escrito diretamente e exclusivamente à linguagem fotográfica, nessa a "flecha" parte diretamente do elemento de ausência evidenciado em rubro na fotografia. O *Punctum* apresenta-se como signo direto do elemento presente no espaço de exposição, ele está indiretamente tanto no espaço real como na fotografia, um se relaciona ao outro como sustentáculo de sentido, realizando mais uma vez uma relação direta entre a linguagem fotográfica e o objeto tridimensional.

A fotografia é literalmente uma emanação de seu referente, "de um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir" (BARTHES, 1980, pg. 121). Na série Sólidos entretanto, o *Spectrum* fotografado já possui um referente de forma, é particularmente uma cópia por si só, ao trazer esse referente de forma para o museu não há como não conectar fotografia e objeto tridimensional, um alterando reciprocamente ao outro. O *spectrum* da fotografia já está no papel de signo, ele remete diretamente ao objeto pedra, não só na sua forma ou seu referente de origem, mas também no seu espaço geográfico. Na Série Sólidos, o signo substitui seu objeto literalmente e a fotografia registra e contextualiza esse processo. "Um ser que aparece, mas permanece ausente. Não aparência, mas realidade a que falta realidade." (KRINSKI, pg.2, apud LEVINAS, 2013, p.175).

Referências Bibliográficas

KOSSOY, Boris - Fotografia e História. São Paulo: Atica, 1989

BENJAMIN, Walter – Magia e técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e historia da cultura. 7.ed São Paulo: Brasiliense, 1994

BARTHES, Roland – A Câmera Clara, Notas sobre a Fotografia. 9ª impressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 1980

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SANTAELLA, Lucia – O que é semiótica. São Paulo: Brasiliense, 1990.

KRINSKI, Lailana – Sobre o cálculo das superfícies, 2015 Disponível em: http://www.danielduda.com.br/BIO-TEXTOS

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Madrasa al-Mustansiriya: Arte e Significado

Gabriela Carvalho da LUZ[1]
(UFRGS)

Resumo: Este artigo é resultado da pesquisa *Memória Cultural na Gênese e Desenvolvimento da Arte Islâmica*, realizada no Laboratório do Mundo Antigo e Medieval (LAMAM/UFRGS/CNPq) que tem como principal metodologia estudos comparativos. No presente texto se analisa a estrutura arquitetônica, a ornamentação e a função de um dos sítios presentes no recorte de pesquisa, a madrasa *al- Munstansiriya*, fundada em 1227 d.C., no Iraque. Realizou-se uma reflexão ensaística sobre sua função e estrutura, dando destaque aos padrões geométricos, vegetais e caligráficos do prédio, tentando por meio deles expressar a dimensão e complexidade da arte islâmica, que é fonte inesgotável para se pensar a imagem.

Palavras-chave: Arquitetura; Arte Islâmica; Ornamentação;

Um panorama da pesquisa

Ao longo de três anos da pesquisa *Memória cultural na gênese e desenvolvimento da Arte Islâmica,* o LAMAM (Laboratório do Mundo Antigo e Medieval/UFRGS) voltou-se ao estudo e catalogação de três importantes tipos de edificações da arquitetura Islâmica, são eles: a mesquita, local de culto religioso; o palácio, construção secular geralmente utilizada por Califas; e a madrasa, que eram escolas, geralmente ligadas ao alcorão, são vistas como as primeiras universidades livres do Islã. O trabalho desenvolvido a partir dessas construções foi a catalogação,

[1] Graduanda em História da Arte UFRGS e bolsista (BIC/UFRGS) na pesquisa *Memória cultural na gênese e desenvolvimento da Arte Islâmica* desenvolvida no LAMAM/CNPq.
Orientadora da pesquisa: Profª dra. Katia Maria Paim Pozzer - Professora do curso de História da Arte (Departamento de Artes Visuais) e do Programa de Pós-Graduação em História (UFRGS), Coordenadora do Laboratório do Mundo Antigo e Medieval (LAMAM/CNPq).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

em fichas, das mesmas. Nessas fichas foram indicados o local em que se encontra, data de construção, tipo de construção, dimensões, histórico do sítio e referências para pesquisa. Também foram catalogadas imagens disponíveis na web e realizada a produção de fotografias de elementos arquitetônicos, dos períodos estudados, presentes em grandes museus, como *Metropolitan Museum of art* (Nova York), *Louvre* (Paris) e *Instituto do Mundo Árabe* (Paris). Estes elementos vão de azulejos até portas e painéis inteiros.

A catalogação tanto dos sítios, como de elementos arquitetônicos é importante para a pesquisa, pois um dos principais objetivos é a realização de estudos comparativos a partir do detalhe, daqueles elementos que integram a construção. A hipótese inicial do projeto de pesquisa era que a Arte islâmica possui uma forte ligação com a Arte Antiga Oriental, dos povos babilônico e Assírio. Sim, esta ligação existe, principalmente por conta das questões territoriais. Porém, na busca por entender essa ligação, muitas outras se evidenciaram, como com os Impérios Sassânida e Bizantino. Notou-se que a Arte Islâmica se apropriou de diversos ícones e elementos de outras culturas, tanto por ter tido contato com essas, como por, possivelmente, uma estratégia de acolhimento dos convertidos durante a expansão territorial.

Realizar o mapeamento dos contatos que se estabeleceram entre os povos por meio de conflitos, conquistas territoriais e trocas comerciais é uma tarefa substancialmente delegada à história. Porém, de um ponto de vista da história da arte, buscamos evidenciar estes contatos por meio da análise de imagens, ícones e estruturas arquitetônicas, comparando-as entre si e legitimando essas comparações tanto pela própria História da Arte, como também por meio da História e da arqueologia, que muito auxiliam no estudo dos sítios escolhidos para a pesquisa.

Esta interdisciplinaridade, além de ser bastante estimulante, levando os alunos da História da Arte a pisar em outros territórios[2], é também válida e

[2] Durante todo o período da pesquisa os bolsistas, todos estudantes de História da Arte, participaram de eventos, alguns deles promovidos pela História .

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

necessária por conta de ainda possuirmos no Brasil uma escassez de historiografia sobre Arte Islâmica.

Apoiados pelas publicações da História, já traduzidas e pela historiografia tanto da História como da História da arte internacional, na maior parte do tempo, buscamos divulgar os estudos do grupo de pesquisa por meio de artigos e eventos para tornar o assunto mais acessível em língua portuguesa.

Este artigo trata sobre *al-Mustansiriya*, um dos exemplares de madrasa mais bem preservados da época do surgimento desta instituição. Pretende-se discorrer sobre suas funções educativas, sua estrutura arquitetônica e principalmente sobre sua ornamentação que é baseada em motivos geométricos e vegetais, típicos da Arte Islâmica.

O surgimento da madrasa

Aproximadamente no século X começou-se a educar jovens estudantes nos *maktabs*, uma espécie de escola primária que ensinava leitura básica e escrita árabe, as leis islâmicas e recitação do Alcorão. Essas escolas originaram-se de encontros de estudos informais nas mesquitas, dos quais todos poderiam participar, começando-se assim os estudos do Alcorão, o livro sagrado do islamismo. O Alcorão é a peça fundamental do islã, pois é a partir dele que se conhece a forma de vida que um Mulçumano deve levar e todos os dogmas do islamismo, além disso, a escritura corânica tem uma grande importância estética, ela vai influenciar no desenvolvimento do estilo decorativo caligráfico.

E, também, por volta do século X o surgimento da madrasa, instituição voltada para a formação de adultos que já haviam iniciado estudos em *maktabs* ou mesquitas, ou seja, era o ensino superior. As madrasas poderiam oferecer estudos de gramática, literatura, poesia, aritmética e estavam muito ligadas a jurisprudência. A primeira madrasa de Bagdá foi *al-nizamiya* fundada por *Nizam al-mulk* (1018-1092), grão vizir dos abássidas. Segundo Duílio Battistoni Filho:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> *Al-Nizamiya* representava na verdade muito mais do que a primeira universidade pública. Desde a sua inauguração oficial, em 1065 sob o patrocínio do próprio califa, *Nizamiya* seria durante dois séculos, o modelo de todas as madrasas do mundo muçulmano. (BATTISTONI, 2002)

Alguns aspectos principais foram retomados na organização de outras madrasas, como em relação ao suporte que os alunos recebiam: durante o período de estudo, que girava em torno de quatro a seis anos, como a universidade atual, alunos recebiam uma bolsa para custear alimentação e moradia, haviam também alojamentos para alunos e professores na própria madrasa, e as bibliotecas eram formadas geralmente a partir de doações e heranças.

A madrasa *Al-Mustansiriya* (Fig.1), objeto deste estudo, foi fundada em 1227 d.C. às margens do rio Tigre em Bagdá, por *Al-Mustansir*, o penúltimo califa Abássida. *Al-Mustansiriya* é apontada como um dos maiores feitos do califa *Al-Mustansir*, o que pode ser justificado pela grandiosa estrutura e importância cultural dessa madrasa na sociedade islâmica, visto que uma grande universidade leva até o hoje o nome de Universidade *Mustansiriya*.

A escola se propunha a se tornar um centro intelectual e a reviver a pujança cultural das épocas dos califas *al-Mamum* e *Harum-al - Rachid*. Na madrasa *Al-Mustansiriya* se estudava, além das áreas já mencionadas no currículo de *Nizamya*, matemática, geometria, farmácia e medicina. Outra diferença importante é que *al-Mustansiriya* não se dedicava ao ensino de somente uma escola jurídica, mas das quatro que existiam no islã. Segundo Firas Alkhateeb (2012), as madrasas tinham faculdades separadas para diferentes matérias, com estudiosos residentes que eram peritos em seus campos. O aluno elegeria um campo de estudo e passaria vários anos estudando com inúmeros professores, um sistema muito parecido com o que vivenciamos ainda hoje na universidade.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

(Fig.1) Vista geral da madrasa al-Mustansisiya.

Arquitetura e ornamentação em *al-Mustansiriya*

Al-Mustansiriya é um belíssimo exemplo de arquitetura islâmica, com pouco mais de 5.000m², possui a estrutura clássica de uma madrasa, com pátio central cercado de uma arcada. O formato lembra uma fortaleza. Conta com uma estrutura que surge no Império Sassânida e é adotada na arquitetura do Islã, o *Iwan* (Fig.2). Essa estrutura é construída em tijolos, tem formato abobadado, que possui uma abertura. Segundo Janson (2010,p.296), um dos primeiro *Iwans* (Fig.3) foi construído pelo governante Sassânida Shapur I, com função de sala de audiências no seu palácio real em Ctesifonte, na Mesopotâmia.

(Fig.2) Iwan na madrasa al-Muztansiriya

(Fig.3) Ruínas do Iwan no palácio em Ctesifonte

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

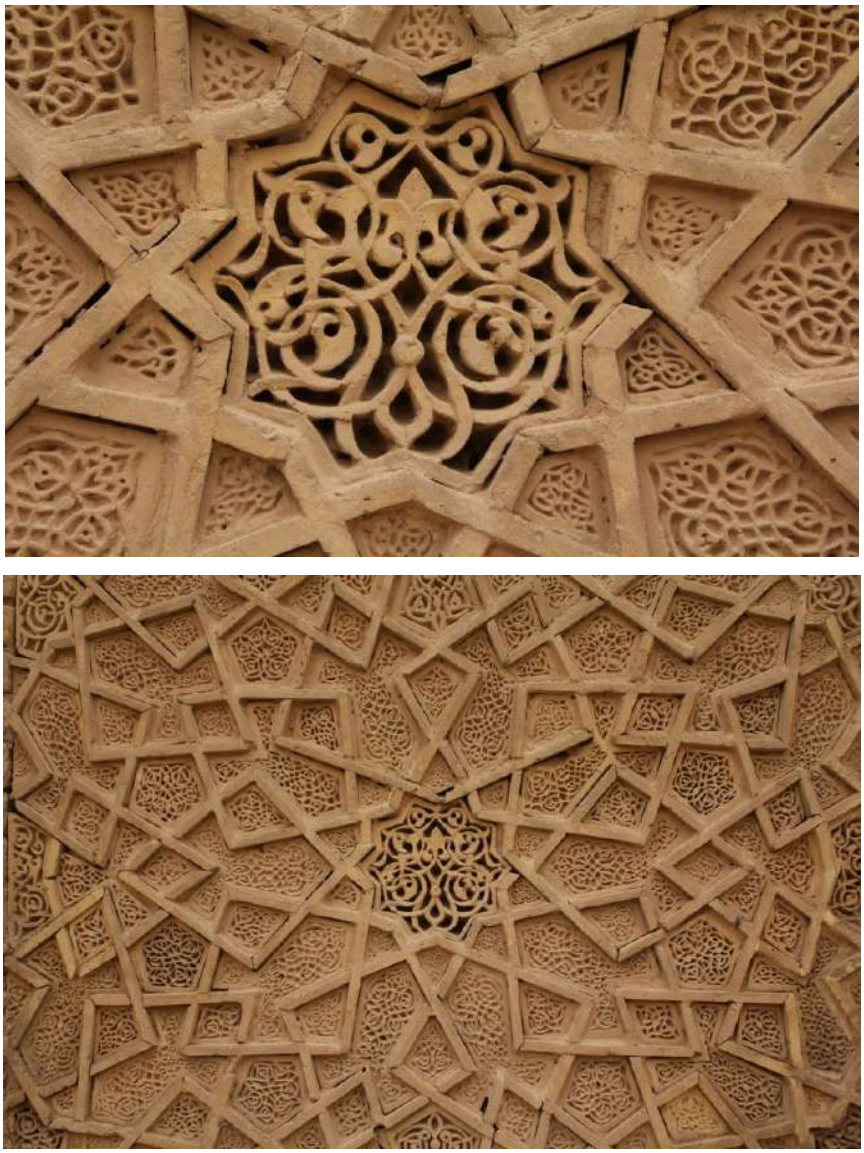
No Islã, essa estrutura foi adotada com um sentido diferente, foi empregada como estrutura devocional, sendo aplicada principalmente nas mesquitas. Geralmente os prédios religiosos contam com quatro *Iwans*, um para cada lado da estrutura retangular do prédio, isso pode ser observado, também, em algumas madrasas, como é o caso de *Al-Mustansiriya*.

O principal material utilizado na construção é o tijolo, que era usado na região já pelos Sumérios. As condições climáticas e o ambiente da mesopotâmia ofertam o material utilizado nas construções. Nota-se que *Al-Mustansiriya* não possui colunas que sustentam a estrutura, e sim pilares de tijolos, que, por vezes, podem ser arredondados. A madrasa *al-Mustansiriya* é repleta de arcos ogivais, que são: janelas, portas ou simplesmente sobrepostos como decoração.

Al-Mustansiriya é extremamente ornamentada. Esses ornamentos são em maior parte feitos de estuque, e cobrem as paredes do pátio interno. Nas paredes dos cômodos da edificação observa-se poucos ornamentos. Os ornamentos externos são em profusão, há a presença de motivos geométricos chamados de *tasfīr*, e de motivos vegetais chamados de *tawrīq*. Estrelas com variedade no número de pontas, círculos e triângulos. Formas que se enlaçam e nos levam a enxergar outras formas.

A tulipa e seus intermináveis ramos (Figs.4 e 5) dão vida pela textura, pelo movimento, não há cores sintéticas, apenas a pureza do material. A complexidade das formas dá subsídio para horas de observação, na tentativa de compreender sua lógica.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017



Figs.4 e 5) Detalhes de ornamentação em al-Mustansiriya. Motivos vegetais preenchendo motivos geométricos, com tulipa ao centro. *Tawrīq* e *tasfīr* unidos.

filosóficos e religiosos, como símbolo do que se encontra perfeitamente no plano das ideias e dificilmente pode ser traduzido em um simulacro das formas do real. O sufismo e toda a mística islâmica são influências diretas nesses motivos, até a repetição das formas pode estar ligada à indução de um estado meditativo. O *livro O Simbolismo dos Padrões Geométricos da Arte Islâmica*, de Sylvia Leite, em que é estudado em profundidade o *tasfīr* a partir dos ornamentos da Alhambra, localizada em Granada, na Espanha, traz a seguinte colocação:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> A falta de um contato mais direto com os aspectos místicos dessa linguagem talvez seja a razão pela qual alguns historiadores tenham reduzido a iconoclastia do Islã a uma simples proibição religiosa que teria empobrecido sua arte e levado seus artistas a adotar a geometria como única solução estética possível. O simbolismo nos mostra, como iremos constatar, que tanto a iconoclastia como o uso das figuras geométricas resultam não de uma simples negação da imagem, mas da afirmação de princípios filosóficos e iniciáticos. (LEITE, 2007,p.33-34)

Abrir-se para o entendimento desse tipo de arte quando se está impregnado pelo pensamento acima descrito é bastante complicado. Porém, desde a publicação de *Orientalismo: uma invenção do Oriente pelo Ocidente*, de Edward Said (1935–2003), em 1978, muito tem sido produzido e discutido na historiografia com o intuito de desmistificar tanto a história como a arte oriental. Essas ideias estão presentes neste texto para afirmar uma posição. Acredito que já está mais do que na hora de pararmos de enxergar as Artes Islâmicas[3] como algo exótico. É preciso olhar para essa arte com neutralidade, em relação aos preceitos estéticos que conhecemos, os ocidentais, e nos abrir para o entendimento de uma estética diferenciada. Essa é uma tarefa difícil que exige do espectador/pesquisador admitir que não conhece aquilo para que está olhando, e que precisa deixar que o objeto/imagem se mostre antes de categorizá-lo dentro de ideias pré-estabelecidas.

A busca por uma significação exata de cada um dos ícones, é um árduo e admirável trabalho. Foi publicado pela primeira vez em 1995 o *Dictionnaire des Symboles Musulmans* escrito por Malek Chebel, que traz verbetes sobre cada um dos símbolos, olhando-os, não só pelo viés artístico, mas também histórico e cultural.

Acredito que não seria absolutamente correto analisar aqui cada um desses símbolos, pois muitas dessas formas podem possuir diferentes significados. Poderiam ser levantadas hipóteses sobre seus significados a partir desse dicionário,

[3] O termo é posto no plural para sinalizar as muitas variáveis que existem dessa Arte Islâmica. Cada país ou tradição nos apresenta uma expressão artística diferenciada. O termo que utilizamos hoje "Arte Islâmica" generaliza a complexidade e amplitude da produção artística em países com essa tradição.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

por exemplo, mas não haveria uma comprovação. Por exemplo, é possível olhar para essas imagens e ver apenas o lado matemático de como são geradas, observar sua forma, complexidade, e o quanto é perfeitamente pensado, ou então olhar apenas para o significado espiritual. Pode-se pensar nessas duas opções justapostas e assim tornar ainda mais interessante a observação desses ícones. Por isso o olhar aqui construído sobre al-Mustansiriya não pretende pinçar cada um desses ícones e estudá-los isoladamente.

O estudo de Sylvia Leite usa uma construção de tradição Omíada, que se encontra na Europa, como objeto de observação. O estudo aqui descrito se foca em uma construção de tradição Abássida, localizada no oriente médio. Embora possuam um distanciamento, o começo da construção dessas edificações encontra-se próximo temporalmente, e os conceitos descritos parecem se encaixar bem neste estudo, por isso são aplicados, dando subsídio para um pensamento mais generalizado sobre a ornamentação da madrasa.

Ainda segundo Sylvia Leite, sobre os conceitos de tastīr e tawrīq:

> O *tawrīq* no seu traçado ao mesmo tempo exuberante e inconstante, pode ser visto como um símbolo da expansão e do descenso, como desenvolvimento do mundo criado e visível, que está submetido à mudança e à morte. O *tasfīr,* baseado na permanência e estabilidade das formas geométricas, estaria relacionado ao mundo invisível, à estrutura eterna ou Unidade subjacente à criação, que nada mais é do que a contração ou retorno. A principal qualidade do mundo criado, simbolizado pelo *tawrīq*, é a finitude, enquanto o mundo divino, que se presentifica por meio do *tasfīr,* tem como característica fundamental a eternidade. (LEITE, 2007, p.43)

Ao observar os padrões decorativos de *al-Mustansiriya*, foi visto que ambos os tipos de motivos aparecem, e não somente de forma isolada, muitas formas geométricas são preenchidas por motivos vegetais. De acordo com os conceitos descritos acima, *tasfīr* e *tawrīq* são uma antítese. Mas, nesse caso eles aparecem mesclados. Ao olhar esses dois tipos de decoração convivendo e sabendo destes

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

possíveis significados, pensa-se na relação em que esses dois universos estabelecem. Seriam os ornamentos da madrasa uma representação do convívio entre o mundo material e o mundo das ideias? Do homem e da divindade? Do efêmero e do eterno? Ou então, por ser uma escola, seria a relação entre o conhecimento sobre as coisas físicas e o conhecimento religioso ou espiritual? Esses dois mundos seriam interdependentes? O convívio entre a ciência e a filosofia e o estudo da palavra sagrada, que possivelmente acontecia nessas escolas, dão um tom na significação desses ornamentos que esses dois universos conviveriam ali e seriam fundamentais um ao outro. Essa é apenas uma visão possível.

Muitas edificações islâmicas são decoradas com azulejos que, em alguns casos, são de uma cor sólida recortada nos formatos geométricos. Pode-se observar nesse tipo de decoração um trabalho com cores e formas planificadas, encontramos ele na Alhambra. Também há a possibilidade de haver azulejos decorados com motivos vegetais que também seriam uma espécie de junção das dimensões descritas, *tasfīr* e *tawrīq*. Essa característica é muito presente em azulejos provenientes do Irã. Em *al-Mustansiryia*, assim como em outros casos, essa mescla é feita a partir do relevo. Esse relevo pode ser na cerâmica,no próprio azulejo, mas em *al-Mustansiriya* ele se dá a partir do estuque. Qualquer um dos materiais citados propiciam à ornamentação uma enorme delicadeza, não sendo diferente na madrasa em questão (Fig.6).

Existem, também, os motivos caligráficos que, segundo Janson (2010, p.287), "vai englobar o alfabeto cúfico, de formas angulares horizontais, do início do Islã até complexos estilos cursivos desenvolvidos em períodos posteriores". Para o autor a arte islâmica secular e religiosa manifesta um notável parentesco com a palavra escrita, seja a palavra das escrituras ou da narrativa poética secular.

A caligrafia é um tema unificador dentro da Arte Islâmica, que possui uma variedade de estilos individuais resultantes da expansão do Islã por diferentes lugares. A caligrafia na decoração de edificações islâmicas não tem somente a função de comunicar algo, que geralmente são versos do alcorão ou feitos de alguma figura importante, ela tem uma função visual. O tratamento da caligrafia por si só torna-a comunicante e interessante ao olhos. Os tipos caligráficos, por vezes,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

são tão rebuscados que acabam se tornando difíceis de serem lidos. Pode ser que você não saiba ler o que está escrito ali, mas você sabe pelo tratamento que é algo especial.

Em al-Mustansiriya, externamente, há uma faixa caligráfica (Fig.7) que fala sobre a restauração realizada pelo sultão otomano 'Abd al-'Aziz em 1865. O patrimônio passou por outra restauração em 1945, a partir de uma campanha que a Direção das Antiguidades do Iraque realizou (Fig.8). É difícil não comparar esse ato de registrar nos muros da edificação um grande feito e seu responsável com os registros realizados nas entradas das cidades antigas, como em Babilônia, no portal de Išťar, datado de 575 a.C., em que o rei e as divindades protetoras do local eram exaltadas (Fig.9).

(Fig.6) Parede com três passagens recoberta por ornamentos geométricos e vegetais.Em al-Mustansiriya.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

(Fig.7) Detalhe da faixa caligráfica exterior de al-Mustansiriya

(Fig.8) Madrasa al-Mustansiriya na época da restauração de 1945.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

(Fig.9) O Portal de *Ištar,* mandado construir por Nabucodonosor II, hoje faz parte do acervo do Museu do Pérgamo em Berlim, Alemanha.

Considerações finais

O tempo dedicado à pesquisa da arte e da arquitetura islâmica foi muito importante para a compreensão da complexidade desse campo. A Arte Islâmica é extremamente plural, e estudá-la exige que o pesquisador compreenda que cada país, cada povo englobado por esse mesmo termo vai apresentar suas particularidades na produção artística. Talvez essa pluralidade seja o que tanto fascina, pois temos a impressão de que o tema é inesgotável, e talvez seja. São muitos os recortes possíveis. A arquitetura, a cerâmica, as iluminuras (popularmente conhecidas como pinturas persas), a tapeçaria e a ourivesaria são algumas das técnicas muito utilizadas nas Artes Islâmicas e cada uma dessas técnicas é um universo, e cada um desses universos são compostos por milhares de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

objetos artísticos provenientes de diversos países e períodos. A pesquisa que o LAMAM realiza é apenas uma pequena parte daquilo que está por ser visto. Olhamos para um fragmento desse universo com vontade de vê-lo por completo. Há um limite físico, nossos olhos não dão conta de todas as imagens, o corpo não suporta analisar todos os documentos. E há a distância, e às vezes não há documentos. Há limites que precisam ser atravessados, mas há limites que não estão ao nosso alcance. Mas, podemos olhar, mesmo com a distância, e refletir.

Olhar para *al-Mustansiriya* me faz refletir sobre como a arte islâmica está imbricada ao desenvolvimento científico e educacional do Islã, seus ornamentos refletem estudos matemáticos, estudos de gramática, refletem a fé, o trabalho minucioso e paciente. As soluções arquitetônicas me levam a pensar nos entrecruzamentos de culturas, como a arte e a cultura têm um tendência de conectar as pessoas. Olho para *al-Mustansiriya* como museu que recebe turistas, que hoje também não são muitos, não há mais uma cozinha, nem as camas dos alunos, muito menos os manuscritos que eram estudados. Mas é tudo uma questão de ponto de vista, eu escolho ver *al-Mustansiriya* com significado, com carga histórica, com uso. Escolho olhar para *al-Mustansiriya* como algo que reflete silenciosamente a trajetória de um povo, da ciência e do ensino. Penso que, apesar de toda essa distância temporal e geográfica, o conhecimento que circulava pelas madrasas, ainda é importante hoje e faz com que tudo isso esteja vivo, não só como patrimônio material.

Referências

ALKHATEEB, Firas. Education in Islamic History.8 December, 2012. Disponível em: <http://lostislamichistory.com/education/> acesso em: 8 de outubro de 2015.

BATTISTONI, Duílio. A madrassa uma universidade milenar. São Paulo: Jornal da APM, 2002. Disponível em:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

<http://www.psiquiatriageral.com.br/saudecultura/madrassa.htm> acesso em: 25/11/2016.

CHEBEL, Malek. Dictionnaire des symboles Musulmans. Paris: Éditions Albin Michel, 2013.

GRABAR,Oleg. La formacióndel arte islámico. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008

JANSON, H.W. A nova história da arte de Janson: a tradição ocidental. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

LEITE, Sylvia. O Simbolismo dos Padrões Geométricos da Arte Islâmica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

LYONS, Jonathan. A Casa da Sabedoria – Como a valorização do conhecimento pelos árabes transformou a civilização ocidental. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

RINGGENBERG, Patrick .L'universsymbolique des arts islamiques, Paris,L'Harmattan, 2009, p. 363-370. Disponível em: http://patrickringgenberg.com/?q=node/30

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Sobre paisagens

Débora Fernandes MEDEIROS[1]
Elke Pereira Coelho SANTANA[2]
(Universidade Estadual de Londrina)

Resumo: *Sobre Paisagens* pretende compartilhar percepções e entendimentos acerca do conceito de paisagem. Por se tratar de uma pesquisa em poéticas visuais, no campo da arte contemporânea, o texto apresenta e aborda um conjunto de fotografias e videoarte produzidos pela própria autora do texto, amparado por uma bibliografia relativa ao tema – Anne Cauquelin e Javier Maderuelo – e em diálogo com parte da produção dos seguintes artistas contemporâneos: Pipilotti Rist, Brígida Baltar e Cao Guimarães. Estes, por meio de suas produções poéticas, trazem visualidades reflexivas sobre o conceito de paisagem e explicitam modos estéticos, poéticos, sensíveis e políticos de experiência entre os sujeitos e as paisagens – físicas, subjetivas e simbólicas.

Palavras-chave: Pesquisa em poéticas visuais, Arte contemporânea, Paisagem.

Paisagem é um assunto recorrente na história da arte; no passado, sua abordagem foi marcante em pinturas e, mais recentemente, no campo da arte contemporânea é comumente referida e entrecruzada nas linguagens de desenho, gravura, fotografia, vídeo e expressão tridimensional. A caracterização e a maneira como o sujeito articula com a paisagem, reinventando esse espaço, apresenta-se de várias formas, por meio das linguagens citadas anteriormente e de outras, como a escrita e o cinema. Nesse sentido, os artistas citados no decorrer deste texto

[1] Graduanda no Curso de Artes Visuais, Departamento de Arte Visual do Centro de Educação, Comunicação e Artes. Participante do projeto de pesquisa "Arte Contemporânea e cotidiano: o devir do objeto", com produção orientada pela Profa. Dra. Elke Pereira Coelho Santana.
[2] Professora Adjunta no Departamento de Artes Visuais do Centro de Educação, Comunicação e Artes. Coordenadora do projeto de pesquisa "Arte Contemporânea e cotidiano: o devir do objeto". A coautora é a orientadora do trabalho.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

revelam uma tentativa de contrapor um ambiente ordenado comum a partir de sobreposições com ações corpóreas/objetuais que sinalizam outro olhar à paisagem, sendo esta registrada na fotografia ou no vídeo. Assim, aproximar minhas investigações em poéticas visuais desses artistas, configura-se, no âmbito desta pesquisa, como uma proposta de ressignificação da paisagem.

Meu interesse pela paisagem surgiu a partir de observações ainda na infância. Quando criança, cresci em um meio natural formado por sítios (extensões rurais), onde mantive contato abundante com árvores, plantas e animais. Comecei a fotografar na adolescência – ato que se estende até os dias atuais – continuamente interessada na perspectiva e no deslumbre proporcionados pelos espaços geográficos. Meu processo de investigação na fotografia e no vídeo traz ensaios e experimentos de sensações e percepções fornecidas pelo espaço da paisagem. Em geral, atento-me aos movimentos, sobreposições e temporalidades sutis da natureza; essas motivações, ligadas a desejos e afetos, são o que chamo de *paisagem interior*.

Manoel de Barros, em seu livro *Compêndio para uso dos pássaros* (1999), expressou de maneira afável – poética e íntima – alguns espantos, digo, algumas admirações causadas a partir da observação e do contato com a paisagem; percepções essas despertas a partir da experiência com dados insólitos presentes nos corpos que habitam o mundo. Alguns poemas de Manoel de Barros constroem visualidades literárias das paisagens naturais e culturais – uma geopoética, ou seja, uma poética do espaço cercada de sensações, as quais sugerem uma fusão entre sujeito, paisagem e subjetividade. Nesse sentido, apresento um trecho do poema *Na Fazenda* como uma possível exemplificação daquilo que nomeei como *paisagem interior*:

Abriu-se
uma pedra
certa vez:
os musgos
eram frescos...

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As plantas
me ensinavam de chão.
Fui aprendendo com o corpo.
Hoje sofro de gorjeios
nos lugares puídos de mim.
Sofro de árvores (BARROS, 1999, p. 50).

Acerca da noção e invenção da paisagem

Para apresentar alguns entendimentos a respeito do conceito de paisagem, utilizo as palavras *acerca*, *noção* e *invenção* como ponto de partida. Entendo que a palavra *acerca*[3] sugere proximidade – instância que se encontra ou está próxima a algo. Assim, há nesse texto uma exposição de ideias que cercam o território da paisagem, não para delimitar, mas com o intuito de apresentar as ideias próximas aos fatos. No senso mais comum, ou seja, a *noção*[4] mais usual que temos sobre paisagem verossímil é aquela que fala da extensão territorial que a vista alcança; do panorama; da reunião de componentes e elementos naturais, ou não, observados a partir de um determinado lugar: edificações ou obras arquitetônicas; da natureza, do tipo ou da característica de um espaço geográfico.

Outra palavra importante no âmbito de discussão que tento tecer aqui é *invenção*[5], entendida como algo que inspira a imaginação criadora. Assim, este termo pode evidenciar as mais variadas possibilidades de um sujeito idealizar e criar a sua percepção *acerca* da paisagem; perspectiva esta que, por sua vez, aponta para a paisagem como uma extensão territorial não apenas visível, mas subjetiva e filosófica – uma expressão do sujeito que idealiza, por exemplo, a pintura de paisagem, o desenho de paisagem, a gravura de paisagem etc. Estas são linguagens nas quais as *noções acerca* da paisagem podem estar embutidas,

[3] *Acerca*: 1. A pouca distância; perto, próximo, vizinho; 2. Quase; 3. A respeito de, quanto a; sobre. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 51.
[4] *Noção*: 1. Conhecimento imediato, intuitivo, de algo; ideia, consciência. 2. Conhecimento elementar ou superficial de ou acerca de algo. 3. Construção do espírito; ideia, conhecimento, concepção. 4. Ponto de vista, concepção, ideia. 5. Ideia geral e abstrata que abarca os traços essenciais de um objeto; conceito. 6. *Noções*: conhecimentos iniciais, rudimentares, de (algo). In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 2022.
[5] *Invenção:* 1. Ato, faculdade, processo ou efeito de inventar. 2. Imaginação produtiva ou criadora, capacidade criativa; inventividade, inventiva. 3. Descoberta ou criação (decorrente de estudo ou experimento) de alguma coisa (concreta ou abstrata), ger. de utilidade social. HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 1642.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

porém, em movimentos artísticos como o Impressionismo, como o próprio nome sugere, houve maior atenção às impressões de uma paisagem; para os artistas imersos neste movimento, a luz cria sobreposições de tons que fazem nascer uma paisagem. Assim, podemos pensar que a *noção* de paisagem está assentada em um pleno entendimento de lugar; no entanto, este não é necessariamente físico, panorâmico e com perspectiva[6] – como definido no Renascimento; a paisagem, assim como nos ensinaram as pinturas impressionistas, pode falar de impressões, de expressões, de silêncios, entre tantas outras possibilidades que habitam o território da interioridade subjetiva do sujeito que a inventa.

A palavra *paisagem* é uma palavra do português, derivada do vocábulo *país*, também do português, que, por sua vez, deriva do latim vulgar, da palavra *pago*. Tanto *pago* quanto *país* expressam a noção de lugar, território ou região. Porém, essas noções parecem não dar conta da imagem criada pelas mentes humanas acerca da constituição de uma paisagem. O senso comum aponta a paisagem como o panorama que a visão alcança, no entanto, cada indivíduo compreende, visualiza e narra uma mesma paisagem de forma diferente, a compreensão pode estar definida como uma estrutura de paisagem natural, paisagem rural, paisagem agrícola, paisagem urbana, paisagem industrial, paisagem virtual, paisagem interior, entre tantas outras. Então, frente a esta diversidade de significados e abordagens, como elucidar a palavra e a ideia de paisagem? O autor Javier Maderuelo, em seu livro *El paisaje: génesis de un concepto* (2007), coloca:

> A paisagem não é [...] o que está aí, diante de nós, é um conceito inventado ou, melhor, uma construção cultural. A paisagem não é um mero lugar físico, e sim o conjunto de uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constituintes. A palavra paisagem [...] reclama também algo mais: reclama uma interpretação, a busca de um caráter e a presença de uma sensibilidade. [...] A ideia de paisagem não se encontra tanto no objeto

[6] "Técnica de representação, numa superfície plana, do espaço tridimensional, baseado no uso de certos fenômenos ópticos, como a diminuição aparente no tamanho dos objetos e a convergência das linhas paralelas à medida que se distanciam do observador". In: CHILVERS, Ian (Ed.). *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 405.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> que se contempla como na mirada de quem contempla. Não é o que está a sua frente e sim o que se vê (2005, p. 38; tradução livre do autor)[7].

Neste sentido, a paisagem pode ser, entre outras, a impressão visual e sensitiva daquilo que cerca um indivíduo, sendo que esta impressão, por sua vez, pode estar amparada nas concepções profundas que determinam sua cultura, seu processo de estar no mundo, sua infância e memória, seus afetos e desejos, suas crenças e narrativas.

Anne Cauquelin, filósofa e artista francesa, investiga esse assunto em seu livro *A invenção da paisagem* (2007), que traz uma análise dos principais aspectos que envolvem a invenção do conceito de paisagem. A autora realiza uma reflexão a respeito do lugar das construções culturais da paisagem nas experiências formadoras dos sujeitos e no aprendizado da realidade. Em um movimento de compreender os sujeitos, suas referências culturais de organização de uma imagem da paisagem e assim questionar a "veracidade" desta em relação às suas vivências visuais, Cauquelin potencializa os aprendizados que nascem das nossas relações com o espaço que organizamos, hierarquizamos e denominamos paisagem.

Cauquelin refere-se à natureza como "uma ideia que só aparece vestida, isto é, em perfis perspectivistas, cambiantes" (2007, p. 29), ela nos provoca a pensar que a noção de natureza é muito ampla, promove mudanças, alterações e transformações. Está embutida na noção de natureza, pelo senso comum, a compreensão do que venha ser paisagem; nesse sentido, esta também compartilha de uma caracterização variável, cambiante a cada cultura, impermanente a cada indivíduo. Ao longo da história, a paisagem remonta variada ideias: nas antigas culturas grega e romana, por exemplo, não existia a noção de paisagem como existe hoje. Cauquelin argumenta que não existe paisagem na Grécia Antiga, Roma, Bizâncio e Idade Média; define-se, erroneamente o conceito de paisagem para esses

[7] "El paisaje no es [...] lo que está ahí delante de nosotros, es un concepto inventado o más bien una construcción cultural. El paisaje no es sólo un lugar físico, sino el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que hemos desarrollado desde el lugar y sus elementos constitutivos. La palabra paisaje [...] también exige algo más: las llamadas para la interpretación, la búsqueda de un personaje y la presencia de una sensibilidad. [...] La idea de paisaje no es tanto el objeto que se contempla como la mirada del espectador. No es lo que está delante de usted, pero lo que se ve". In: MADERUELO, Javier. *El paisaje: génesis de un concepto.* México: Abada, 2007. p. 38.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

períodos, chamando de paisagem manifestações que não são. O conceito de paisagem, nas concepções de Cauquelin, aparece pela primeira vez na China no século VIII, ampliando-se por todo o oriente. Na Europa, com as invenções do Renascimento a partir do século XV, o conceito começa a ser cunhado e está ligado, intrinsecamente, ao surgimento da subjetividade moderna, a qual trata das manifestações filosóficas e artísticas do período.

Na contemporaneidade, a noção de paisagem, na retaguarda da Idade Moderna, talvez nos reporte mais imediatamente à uma preocupação sistemática do espaço que habitamos. Com a crise da modernidade, os sujeitos operam na busca de uma nova configuração de espaço, algo que efetive os novos desejos. O espaço cotidiano, vulgar, carece de inovação. É percebido, com efeitos da arte contemporânea, que o espaço ordinário que habitamos conserva pormenores, miudezas sutis, às vezes efêmeras, que podem transferir para o sujeito que o percebe estados de assimilação, reconhecimento, encantamento e gratulação. Afetados por esses estados, os sujeitos passam a formular novas concepções de paisagem, mais ligadas à subjetividade. A partir dessas possibilidades, de transferência de sensações da paisagem para o sujeito, buscando diferentes formas de pensar o espaço que aqui chamamos de paisagem, começo a articular os trabalhos de artistas contemporâneos – sujeitos em processos de *devires* – com o meu próprio processo de pesquisa em poéticas visuais.

Processos poéticos: devires na paisagem

Pipilotti Rist, artista visual, atua com vídeo-arte. No trabalho Ever is over all (1997), apresentado como videoinstalação, Rist apresenta duas situações: uma das câmeras, itinerante, concentra-se em flores vermelhas que estão em um campo com vegetação exuberante; às vezes, a câmera se afasta das plantas com lentidão, em outros momentos, aproxima-se com rapidez, mostrando a composição saturada das flores, quase exibindo o interior da planta. Há momentos em que a cena circula, a câmera oscila, cria uma espécie de vertigem; estes são os pontos ápices que se

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

comunicam conceitualmente com a projeção à esquerda, que apresenta uma mulher com sapatos vermelhos e vestido azul caminhando lentamente por uma calçada estreita, seu passo manifesta um grande contentamento; enquanto caminha, sorri, ora revelando uma força abrupta ao fazer com que a flor, longa e delicada, despedace superfícies de vidro, ora elevando o riso prazeroso e leve, quase em desequilíbrio com o corpo. A fluidez das duas cenas é interrompida quando a mulher bate com a flor de haste longa nos para-brisas dos carros estacionados na rua; com essa ação, ela causa um desarranjo que parece provocar um desequilíbrio em seu corpo e no campo de flores. Como sugestão de impulso e destruição, a cada ataque, há um sorriso de puro deleite. Quando uma oficial de polícia se aproxima e sorri em aprovação, introduz tensão cômica e contradição à cena.

Nesse trabalho de Rist, um vídeo apresenta uma paisagem urbana – uma rua horizontal com edificações arquitetônicas e vários carros, sendo que o logradouro é percorrido pela protagonista que caminha. Ao lado, em estranha sincronia, o outro vídeo exibe uma paisagem natural que se movimenta – a câmera direcionada ao céu, às linhas horizontais da paisagem, ao chão e às plantas do campo extenso.

O terceiro elemento que compõe a videoinstalação Ever is over all (1997) é o som, uma melodia que torna as paisagens visuais próximas, que confere certa unidade entre a paisagem urbana e o campo de flores; som e imagens assumem movimentos sincronizados, traduzindo uma espécie de desarranjo sublime, um efeito de contradição: o ímpeto de estilhar o vidro torna-se ameno com a delicadeza da flor; o movimento do corpo e o ritmo pacífico da melodia, expressa, com ruídos insólitos, uma suavidade; sendo que a sonância se alinha com a lentidão dos passos, a leveza do vestido e ainda com o terno e desmedido sorriso de satisfação da mulher.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fig. 01 e 02. Pipilotti Rist. Frame do vídeo arte *Ever is over all*, 1997.

A artista Brígida Baltar, no trabalho *Em uma tarde, em uma árvore* (2001), realiza um vídeo e uma sequência de três fotografias. Em cima de uma árvore, Brígida lê um livro, alheia ao intenso movimento da rua que, em contrapartida, parece também ignorar sua presença. O tráfego de carros, ônibus e caminhões assume a função de panorama em segundo plano; a cena, insólita para uma cidade como o Rio de Janeiro, é filmada sem som. O contraste entre estas duas 'realidades' – o caos do tráfego urbano e a serenidade da cena silenciosa – é integrado pelas relações cromáticas do vídeo. As flores da árvore, de um cor-de-rosa vívido, estabelecem um diálogo com o vermelho do vestido de Brígida, replicado na bolsa vermelha pendurada na árvore e em um ônibus vermelho fortuitamente estacionado do outro lado da rua. A placidez dos gestos da artista, oposta à velocidade dos veículos, oferece-lhe resistência, intrigando o espectador, que foca a atenção em sua figura e fica esperando suas reações, algum grande acontecimento.

Na cena explicitada, o corpo de Brígida Baltar apresenta-se *sem órgãos*[8], desvinculado de qualquer papel mecânico diário; ao contrário, ele está interligado/justaposto à paisagem – instâncias fundidas em uma coisa só, instauração de uma outra coisa, uma micropolítica[9], um rompimento, um devir.

[8] *Corpo sem órgãos* é um conceito cunhado por Antonin Artaud no livro *O teatro e o seu duplo* (1993), o qual sugere uma libertação dos automatismos do corpo e a própria devolução de uma verdadeira liberdade a esse corpo. Segundo Artaud, os órgãos existem, mas em função de suas tarefas momentâneas, adquiridas durante seus diferentes papéis; o mais importante a ele é que os órgãos sirvam ao sujeito e não o contrário, é necessário confiar ao *corpo sem órgãos* o prazer de viver.
[9] *Micropolítica* é um conceito tratado por Katia Canton no livro *Da política às micropolíticas* (2010), no qual a escritora expõe que artistas e pensadores contemporâneos passaram a substituir a noção de *política* pelas *micropolíticas*; nestas o foco das pesquisas passa a ser as questões do cotidiano, como o afeto – subjetividades do sujeito – a impunidade, a ecologia e outros assuntos ligados à sociedade, à contemporaneidade e ao fazer artístico.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fig. 03 a 06. Brígida Baltar. *Sem título*, 2001. Frame do vídeo *Em uma tarde, em uma árvore*.

Cao Guimarães, na série de quatro fotografias intitulada Úmido (2015), sugere uma percepção sensivelmente atenta de um homem que caminha e, nesse

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ato, realiza trabalhos poéticos como uma espécie de reconfiguração de uma simples caminhada. As flores e folhas caídas no chão mostram ao seu redor um halo de umidade deixado pela chuva ou orvalho. O trabalho faz observar o chão, trazendo marcas da presença humana que já não estão mais em encontro com uma beleza imprevista e, também, não vislumbra apenas o horizonte, afinal, paisagem não é meramente a constituição do alcance da visão panorâmica, paisagem está na percepção total do sujeito, pode ser o céu ou o chão, paisagem também integra verticalidade e, no caso de Cao Guimarães, transmutação.

Fig. 07 e 08. Cao Guimarães. *Sem título* (Série *Úmido*), 2013.
Impressão digital sobre papel algodão.

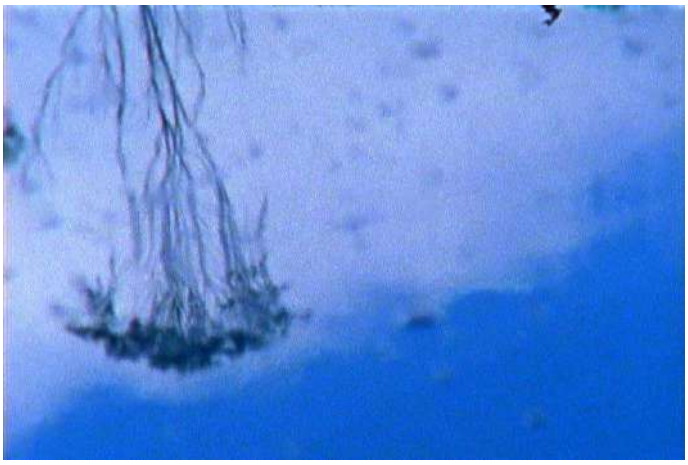


Fig. 09. Cao Guimarães. Frame do curta-metragem *Concerto para Clorofila*, 2004.

> Paisagem. Desde o início de sua trajetória, o registro da paisagem é dos interesses maiores de Cao Guimarães [...] em *Concerto para clorofila* [...] bosque de flora exuberante, as imagens examinam, com evidente cuidado e afeição, detalhes que a uma visada mais ligeira passariam

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> despercebidos. [...] O que sua câmara amorosa busca é desvelar, em cada tomada, sentidos possíveis para o que é objeto do filme. Misturando natureza e cultura, transforma galhos e teias de aranha em traços; céus e lagos em superfícies cromáticas; flores e folhas em manchas vívidas ou sombreadas. [...] Uma outra paisagem, dessa vez sonora, que se emaranha na primeira, acariciando-a. Um concerto para a substância que permite que quase tudo o que é filmado se reproduza. Não como imagem ou som precisos, mas de modo imperfeito e precário, como é a própria vida (ANJOS, 2015, p. 263).

No curta metragem Concerto para clorofila (2004), Cao Guimarães realiza uma junção de luz, sombra, formas, cores e texturas que denunciam a inter-relação de tudo que é vivo e vibra. Sugere, com o recorte, com o detalhe, com o reflexo e/ou com o fragmento de um corpo – seja uma planta, árvore, animal, rio etc. – a criação de uma paisagem, sendo esta ordenada e reajustada a uma melodia dramática que aumenta, palpita e ecoa a partir das imagens. O artista estabelece, com essa sincronia – entre imagem e melodia, luz e pulsão – uma simbiose orgânica, como se a paisagem produzisse música em seu processo de constituição e de desenvolvimento.

Devires culminam em um processo de *paisagens interiores*

Os artistas citados anteriormente articulam com minúcias que expandem o conceito de paisagem ao conceber um espaço de atenção ao que é ordinário; demandam da percepção, por meio de suas produções, estados de suspensão, interrupção e encantamento. Fazem com que o tênue e o transitório apareçam nos pormenores das cidades aceleradas, que são cada vez mais levadas a uma verticalização árida, compostas por concreto e asfalto, com pistas duplicadas, sem árvores e flores – esses artistas nos fazem acreditar que a cidade não precisa ser assim. Por meio de inserções do corpo e/ou objetos dentro da paisagem, que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

almejam se transformar em punctuns[10] para o observador atento, os trabalhos citados permitem que o detalhe, o insignificante, possa surpreender; a partir de uma parte ínfima da paisagem oferecida pela obra de arte, podemos criar outras partes da paisagem, realizar sobreposições inventivas que expandem o contato primeiro com aquilo que nos cerca.

Partindo dos conceitos trabalhados por Michel de Certeau em A Invenção do Cotidiano (2008), entendo que esses artistas propõem a transformação do lugar – que possui uma ordem preestabelecida e estática –em espaço, que é móvel. Segundo o autor, o ambiente em que se pratica e experimenta vivências possui a potência de tornar-se um espaço móvel, cercado de novas percepções, estas, por sua vez, podem ser suscitadas por uma memória pessoal diante desse novo local ou por uma memória do próprio lugar que até então estava adormecida. É a possibilidade de o invisível tornar-se visível e significativo.

Inventário de paisagem interior (2016) é uma reunião de séries fotográficas e relatos textuais que foram constituídos a partir de paisagens interioranas – que transitam entre a natural, rural, agrícola e urbana. Nessas paisagens, observo, durante alguns dias, lugares queimados pelo fogo, ambientes pós-incêndios, comuns no inverno, época do ano em que o fenômeno da queimada é recorrente, devido à secura da vegetação. Nos excertos contidos nessa reunião, há relatos de crenças, convicções e percepções singelas de comunidades interioranas acerca da paisagem. O nome do trabalho foi empregado a partir dos espaços, pequenos municípios, entendidos como interiores por estarem distantes dos grandes centros urbanos.

A palavra *interior* e suas significações são relevantes para o raciocínio poético que permeia esta série: noção relativa à parte de dentro; espaço situado dentro dos limites de algo; a parte interna de um país, região, estado, cidade em oposição à costa ou às fronteiras. Outro sentido de *interior* é aplicado ao fato das invenções paisagísticas fazerem parte do arsenal de narrativas subjetivas dos sujeitos que ali habitam, as quais, justapostas, constroem historietas e retratos de

[10] *Punctum e Studium* são conceitos elaborados por Roland Barthes no livro *A Câmara Clara*, (1989). O *punctum* forma, juntamente ao *studium*, a dualidade que norteia o interesse pela foto, o *studium* é o referente visual que atinge humanamente, culturalmente e moralmente, mas permanece em um plano impessoal, por outro lado, o *punctum*, na concepção de Barthes, seria um elemento, um detalhe inadvertido que salta da fotografia e transpassa como uma flecha que fere o espectador.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

indivíduos. Portanto, o sentido de *interior* é investido às fotografias como características que configuram retratos e autorretratos: imagens relativas à alma, ao espírito, ao íntimo de um indivíduo.

Desse apanhado de imagens e textos, há uma série intitulada *Coleção de imagens interior*; que é composta por dez fotografias de folhas modificadas pelo calor do fogo, folhas de plantas não identificadas, que durante o inverno passam pela queima a partir das geadas – orvalho congelado que paralisa a seiva e os tecidos das plantas. Também há aquelas folhas que foram queimadas pela obstinação do fogo, provido dos incêndios causados por intervenções humanas. Pelo excesso de frio e/ou de calor, as plantas tornam-se fragmentos ressequidos.

É comum, no interior do estado de São Paulo, locais com esse aspecto, terrenos que passam pela geada, que determina às plantas uma feição seca, suscetível a incêndios, pelo caráter inflamável. Nestes cenários, percebe-se uma paisagem silenciosa se transformando em um ciclo recôndito. É notório na natureza uma aclamação da vida pela vida, porém, esse processo de morte, seguido de desaparição, pouco exprime existência. Ao mesmo tempo, não deixa de ser comum, no cotidiano das plantas, operações que ocasionem decadência, "espécie de adiantamento continuado da morte iminente" (ANJOS, 2015, p. 258).

No trecho a seguir relato algumas percepções do momento em que fotografei essa série de folhas queimadas:

> Verifiquei, ao caminhar, alguns lugares onde o fogo se alastrou. Havia variadas folhas, algumas com desenho como picadas de passarinho, outras intactas – apenas com bolhas de calor –, outras com manchas em degradês de cor de queima; ao pegar nas mãos viravam farelos, cinza escura da natureza. Paus mostravam linhas com a idade das árvores, ao serem tocadas, sumiam. O fogo traz uma fragilidade que a natureza não tem. Matérias poderosas e rígidas tornam-se insignificantes. Será o fogo um renascimento? Vi tanta folha queimada: secas, negras, rígidas, pontiagudas, borbulhantes em calor, desfalecidas, leves etc. Pareciam, elas, outros seres. Serão os seres que habitam nosso âmago? Serão os seres que habitam o calor de um vulcão ou o frio de uma geada? Serão os seres moribundos das árvores centenárias? Serão os seres,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> desconsolados, que habitam as gargantas dos que têm sede? (MEDEIROS, 2016).

A paisagem parece não cessar de instabilidades e contradições. O movimento que envolve esses fragmentos fotografados esmiúça com delicadeza uma condição instável de um corpo revelado às adversidades e intempéries; além do envergar-se, manifesta também texturas rústicas, pontiagudas, contraditórias, pois, ao tocar, esfacelam – uma fragilidade absurda.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fig. 10 a 14. Débora Fernandes Medeiros.
Sem título (Série *Coleção de Imagens Interior*), 2016. Fotografia 18-55mm.

Ao fotografar esses corpos no seu processo de fenecimento, ocorre-me uma semelhança destes com a matéria humana: ambas configuram uma 'coisa' em sua interioridade que não é possível visualizar no arsenal de imagens figurativas,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

muito menos expor em orações; assumem uma representação indefinida, algo que é desconhecido. Esse conjunto de imagens apetece por uma aproximação do corpo vegetal com o animal, configurando uma simbiose íntima, inventando um interior comum a essas duas paisagens.

As imagens apontam um observador que deseja potencializar as comuns transmutações que ocorrem no mundo; sobrepor as variações de paisagens; compreender a possibilidade de instaurar uma imagem avessa à noção de paisagem – aquilo que pode ser da ordem do subjetivo. Quando cito Pipilotti Rist, Brígida Baltar e Cao Guimarães e a reunião de trabalhos apresentada anteriormente, visualizo composições que dizem sobre interioridades: o conflito entre delicadeza e ímpeto, no vídeo *Ever is over all* (1997), é transfigurado em uma ação que o espaço recebe em forma de despedaço suave; a paralisação do tempo e lugar, nos quais a ordem é caótica, sugere um silêncio próprio da artista, Brígida Baltar; um halo sutil d'água é um detalhe expresso por um corpo vivo – as folhas e/ou o que é íntimo do artista Cao Guimarães; os fragmentos do *Concerto para clorofila* (2004) revelam o avesso da noção mais elementar de paisagem, fragmentos, os quais também desvelam subjetividades de um sujeito artista.

Nesse sentido, a noção de paisagem vem sendo construída pelas invenções dos sujeitos, inventos que não cessarão de existir se pensarmos na paisagem interior como uma gênese da subjetividade. Cabe destacar, ainda, que a paisagem interior possui complexidades desconhecidas e intrigantes, dado este plural nas manifestações da Arte Contemporânea.

Referências

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BALTAR, Brígida. *Passagem secreta*. Rio de Janeiro: Ed. Circuito, 2010.

BARROS, Manoel de. *Compêndio para uso dos pássaros*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1989.

CANTON, Kátia. Temas da arte contemporânea: Corpo, Identidade e Erotismo, Da Política às Micropolíticas, Do Moderno ao Contemporâneo, Espaço e Lugar, Narrativas Enviesadas, Tempo e Memória. São Paulo: WMF Martins, 2010.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Coleção todas as artes. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CERTEAU, Michael. *A invenção do cotidiano:* 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.

CHILVERS, Ian (Ed.). *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MADERUELO, Javier. *El paisaje: génesis de un concepto.* México: Abada, 2007.

MEDEIROS, Débora Fernandes. *Inventário de paisagem interior*. Disponível em < http://deborafernandesm.tumblr.com/ >. Acesso em: 13 de março de 2017.

GUIMARÃES, Cao. ANJOS, Moacir dos. *Cao.* São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ROESLER, Nara. *Brígida Baltar*: Galeria Nara Roesler. Disponível em <http://www.nararoesler.com.br/usr/library/documents/main/34/brigidabaltar-gnr-portfolio.pdf/>. Acesso em: 13 de março de 2017.

_____. *Cao Guimarães*: Galeria Nara Roesler. Disponível em <http://www.nararoesler.com.br/usr/library/documents/main/36/caoguimara-es-gnr-portfolio.pdf/>. Acesso em: 13 de março de 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imagens infernais da arte na *Divina Comédia* de Dante Alighieri

Thays Caroline Barroca Ribeiro MORETTINI[1]
(PPG-UEL)

Resumo: No presente trabalho, a análise de poemas do *Inferno* da obra *A Divina Comédia* será fragmentada em eixos temáticos: a) Os círculos do inferno; b) O inferno como expressão de arte: pintura e poesia; e c) Diálogos literários: o inferno sob duas perspectivas. O estudo parte da análise estrutural dos círculos do inferno de Dante, a fim de aprofundar-se na percepção de imagens poéticas. Pressupondo a criação destas imagens, tem-se por intuito compreender as imagens da poesia e suas relações com a pintura, enquanto expressão de arte. Partindo do efeito poético, o objetivo maior é identificar o estado de arte das imagens infernais criadas na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Propicia-se, assim, um paralelo intertextual e uma discussão sobre a poesia e sua relação com outras formas de expressão artística.

Palavras-chaves: Imagens infernais, *Divina Comédia*, Dante Alighieri.

Imagens infernais na arte

Compreender a poesia como ato de criação literária significa mensurar a intencionalidade estética do artista e a expressão como elemento fundamental da arte. O ato da criação poética recai sobre a abstração de um estado de arte, um estado de imaterialidade que se dimensiona pela palavra literária como estética da criação verbal.

Ultrapassando o contraponto de poema e poesia, sabe-se que a obra *A Divina Comédia* (1310-1321) de Dante Alighieri (1265-1321) é um clássico. Discutir a

[1] Doutoranda pelo Programa de pós-graduação em Letras/ Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina, bolsista CAPES, orientada pelo Prof. Dr. Luiz Carlos Migliozzi Ferreira de Mello.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

obra canônica é desvendar sua infinita natureza enigmática. Preencher a finitude do homem através destes enigmas é uma das funções da arte, pois esta revitaliza a existência humana. Segundo T.S Eliot (1992), em seu ensaio *O que Dante significa para mim*, Dante oferece lições essenciais para o poeta: promove a solidificação de uma língua e fornece a compreensão do que é incompreensível na arte pelo homem comum. Eliot considera que a poesia deve expressar a "amplitude do âmbito emocional", a sensibilidade humana para a arte nos faz enxergar as cores mais vivas e depreender as tonicidades musicais do poema.

Dante Alighieri nasceu na cidade de Florença em 1265 e viveu em uma época conturbada, na qual surgem duas facções políticas distintas: os Guelfos, partidários do papa; e os Gibelinos, partidários do imperador germânico. Os Brancos são obrigados a ir para Sarzona e os Negros para Pieve, com isso, Dante é mal visto pelos Negros, acusam-no de má fé e inicia uma fase repleta de complicações políticas, sendo que, em 1302 é condenado à morte.

Devido às divergências políticas e à desestabilidade social, posteriormente, foi exilado de sua cidade. Durante a segunda metade de seu exílio publicou *A Divina Comédia*. Utilizar a palavra como fonte de expressão artística na criação poética foi algo realizado por Dante, que excede sua função literária, ultrapassa o tempo, concretizando uma imagem poética que surge da sugestividade da palavra. Ilustra-se a própria concepção poética de Dante ao considerar que a poesia é a invenção que se dispõe em imagens e musicalidade.

O inferno de Dante é a imagem poética representada como espaço metafísico, onde se vislumbram os mais profundos tormentos e conflitos da humanidade. A esperança não mais existe, cede lugar para as inquietações da alma humana, revestida de pecados. Os cantos do paraíso são abafados pelos gritos de horror das almas pecadoras, pois no inferno, o único canto que se pode ouvir é o da dor.

A expressão "inferno da arte", deste artigo, consiste na imagem poética do inferno de Dante, como manifestação dos mais íntimos conflitos da humanidade, e no conceito de poesia como estado de arte, enquanto criação e expressão estética da palavra que põe em conflito a existência humana face a face com seu destino.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Palavra e dor não mais se dissociam, a arte não conforta o homem com seu lirismo, mas o desestabiliza e transforma em questionamento sua razão de ser.

Compreender o estado de arte da poesia de Dante implica no reconhecimento do efeito poético por ele empregado, que consiste na criação de imagens e sonoridade expressiva. Sobre esta produção artística de imagens, Mikhail Bakhtin (2003, p. 87) afirma que "O poeta cria a imagem, a forma espacial da personagem e de seu mundo com matéria verbal: por via estética assimila e justifica de dentro o vazio de sentido e de fora a riqueza factual cognitiva dessa imagem, dando-lhe significação artística."

Partiremos da abstração da imagem poética do inferno de Dante, a fim de contemplar o efeito poético e o estado de arte presente em sua poesia. Para tanto, a análise de poemas e cantos do inferno será fragmentada em eixos temáticos distintos: a) Os círculos do inferno; b) O inferno como expressão de arte: poesia e pintura; e c) Diálogos literários: o inferno sob duas perspectivas – Dante e Baudelaire (1821-1867).

A visão poética contemplada pela modernidade na poesia de Baudelaire revela traços de um sujeito poético que se caracteriza como sendo o homem do século XX, desestabilizado pelo mundo urbano. Pressupondo esta perspectiva temporal, pode-se analisar como a imagem poética do inferno e o discurso de Dante são confirmados pela poesia de Baudelaire.

A discussão em torno da legitimidade do discurso literário forneceu diretrizes que pressupõem a origem do primeiro discurso e sua adesão em uma perspectiva histórica. Michel Foucault (1971) discorre sobre a legitimidade do discurso surgido como "texto primeiro", o qual se convencionou denominar de "discurso reatualizável".

> Por um lado permite construir (e indefinidamente) novos discursos: o fato de o texto primeiro pairar acima, sua permanência, seu estatuto de discurso sempre reatualizável, o sentido múltiplo ou oculto de que passa por ser detentor, a reticência e a riqueza essenciais que lhe atribuímos, tudo isso funda uma possibilidade aberta de falar. (...) Deve, conforme um

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> paradoxo que ele desloca sempre, mas ao qual não escapa nunca, dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito. (FOUCAULT, 1996, p.25)

O texto primeiro é o discurso fundador, imbuído de originalidade e reatualizado em seu conteúdo por um texto segundo.

A partir deste texto primário, fundador de toda uma concepção ideológica para os textos subsequentes, observa-se na obra de Dante um discurso poético reatualizável para muitos outros escritores. A Divina Comédia poder ser vista como discurso fundador, discurso este que foi reatualizado por Baudelaire e sua poética da modernidade. A proposta do artigo é estabelecer diretrizes de estudo que viabilizem a compreensão do inferno de Dante como imagem poética. Para tanto, o presente estudo parte da análise estrutural dos nove círculos do inferno, traçando uma relação com a pintura como fonte de expressão de arte, sendo que vislumbrar essa imagem poética na pintura significa apreender o objeto literário sob o traço do artista.

Também se faz presente a análise do aspecto da musicalidade e das sensações do efeito poético contemplado na criação de imagens e sons. A fim de compreender-se o discurso poético de Dante, será realizado um paralelo intertextual com a poesia moderna de Baudelaire.

A imagem poética: os círculos do inferno

A estrutura literária do inferno de Dante se constitui a partir de 34 cantos que ilustram a unidade dos nove círculos, cada qual com seu grupo de pecadores e punições. Os pecadores no inferno são distribuídos de acordo com a gravidade de pecado cometido em vida. Conforme Dante e Virgílio percorrem os nove círculos infernais, a punição pelos pecados se agrava progressivamente.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No primeiro círculo, denominado Limbo, Dante vê os sábios da antiguidade, que foram pagãos e encontra as almas de crianças e adultos que não foram batizados. Estão os luxuriosos no segundo círculo, arrastados e atormentados por uma forte ventania. No terceiro círculo do inferno residem os gulosos, que são condenados a permanecer sob uma forte chuva de granizo, água e neve, sendo dilacerados pelas garras de Cérbero:

> Sou no terceiro círculo, onde escuras,
> Eternas chuvas, gélidas, caíam pesadas,
> Sempre as mesmas, sempre impuras. (ALIGHIERI, 1958, p.55)

No quarto círculo encontram-se os que cometeram o pecado da avareza, são condenados a rolar enormes pesos. No círculo de número cinco estão os irascíveis, dominados em vida pela ira, permanecem mergulhados no rio Estige.

Residem no sexto círculo os hereges, que sofrem dentro de sepulcros inflamados. O sétimo círculo é subdividido em três recintos. No primeiro recinto estão os que praticaram violência contra o próximo, estes se acham mergulhados em sangue fervente. No segundo recinto se encontram os violentos contra si próprios, os suicidas são transformados em árvores e perseguidos por cães ferozes que os destroçam violentamente. No terceiro recinto, os violentos contra Deus, contra a arte e contra a natureza são atingidos por uma chuva de fogo que nunca cessa.

Os fraudulentos são os que padecem no oitavo círculo do inferno, neste, recebem castigo os que cometeram fraude, sendo distribuídos em dez valas. Na primeira e segunda vala, os pecadores marcham nus sendo fustigados por demônios corníferos. Na terceira vala, as almas jazem enterradas de cabeça para baixo em covas abertas, apenas ficam de fora seus pés, em chamas, e parte das pernas.

Na quarta vala estão os mágicos, adivinhos e farsantes. Têm a cabeça plantada ao contrário no corpo, voltada para as costas. Na quinta vala se encontram

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

os beneficentes do tráfico de cargos, os corruptos e prevaricadores, mergulhados em betume fervente.

Encontram-se, na sexta vala, os hipócritas, que desfilam em prantos, revestidos de grossas capas feitas de chumbo. Ladrões, da sétima vala, correm em meio á serpentes gigantescas; quando são picados por elas, são reduzidos à cinza e, em seguida, renascem. As sombras dos falsos conselheiros se encontram dentro de longas chamas, na oitava vala. Na nona e penúltima vala estão os que desencadearam a discórdia, o ódio e cismas religiosos. Os pecadores são mutilados por um demônio, possuem membros decepados e suas entranhas ficam à mostra, com o corpo completamente aberto.

Por fim, na décima vala estão os falsários, estendidos no chão e recobertos de lepra. O último círculo do inferno de Dante, o nono círculo, subdivide-se em quatro recintos, onde permanecem os traidores. Dante percorre o primeiro recinto – a *Caína*, para os que traíram os do próprio sangue – e o segundo – a *Antenora*, para os traidores da pátria. Em ambos os recintos, os pecadores padecem congelados, duramente enrijecidos em pleno inverno extremo. De seus olhos correm lágrimas que congelam com o frio reinante.

Acham-se, no terceiro recinto, os que traíram os amigos. Os pecadores têm o rosto voltado para as costas, seu pranto não se alivia. Suas lágrimas congeladas refluem dos olhos para o peito, aumentando a dor e sofrimento. A lágrima, petrificada em gelo, forma uma venda de neve sobre o olho do pecador.

No quarto e último recinto são punidos os traidores de seus chefes e benfeitores. Os ventos intensos e gelados arrastam os pecadores cobertos pelo gelo:

> Nova pena convém dizer em versos
> E dar matéria ao meu vinteno canto,
> Do cântico, onde punem-se os perversos.
>
> O parecer humano tão mudado,
> Que o pranto, que dos olhos derivava
> Banhava o tergo a cada condenado. (ALIGHIERI, 1958, p.153)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Alguns se encontram deitados, outros eretos; e uma multidão com as pernas para o alto, vergados, formando com os pés e as faces, um arco. Dante se depara com Lúcifer.

O inferno como expressão de arte

A Divina Comédia transcende o universo literário, seja em pintura, na música, ou na filosofia. Na pintura, desenhistas e pintores como Sandro Botticelli (1445 – 1510), Michelangelo (1475 - 1564), William Blake (1757 – 1827), Eugène Delacroix (1798 – 1863), Gustave Doré (1832 – 1883) e Salvador Dalí (1904 – 1989), representaram e se inspiraram na imagem que Dante criou do Paraíso, Purgatório e do Inferno. Este último é a figura que atravessa o tempo e permanece como imagem simbólica da abstração poética.

Sandro Botticelli criou muitos desenhos em pergaminho que ilustram a sua interpretação da *Divina Comédia*. São desenhos sombrios, em preto e branco, com figuras esboçadas. O *Mapa do Inferno de Dante*, ilustração de Sandro Botticelli no século XV (1480-1495), a caneta e tinta sobre pergaminho retratam os nove círculos do inferno. O desenho é representado como um funil, com cores pastéis, do ápice da Terra até o seu centro, onde se encontram os estágios do sofrimento, da dor e dos condenados.

Michelangelo, devido ao pedido dos papas Clemente VII e Paulo III, pintou *Juízo Final,* ilustrado na parede oeste da capela Sistina - Vaticano. *Juízo Final* é um conjunto de cenas religiosas e mitológicas, divididas em quatro eixos horizontais. Os dois superiores pertencem à ordem celestial e os dois inferiores ao mundo terreno e ao inferno, inspirado na *Divina Comédia*.

Na parte inferior, *Juízo Final: Caronte Conduz os Condenados,* pintado em 1537 – 1541, cujo tamanho é 1370 x 1220 cm. Esboçado por figuras mitológicas, Caronte, leva em sua barca os condenados diante de Minos, divindade infernal, o corpo se representa na cena enrolado por serpentes.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Monstros, cadáveres, esqueletos e fogo transcriam a ardência e a repugnante natureza do inferno. Esta cena foi descrita pelo escritor francês Romain Rolland (1866-1944): "Está presente aqui tal volume de ira, de vingança e de ódio, que é sufocante. Se não estivesse purificado pela força colossal e quase elementar, não se poderia suportar... (FOLHA, 2007, p.88)."

Eugène Delacroix pintou *A Barca de Dante* ou também conhecida como *Dante e Virgílio nos Infernos*. A pintura ilustra as palavras de Dante na poesia, a imagem poética da literatura se concretiza como expressão da arte na pintura:

> Eis vejo a nós em barca se acercando,
> De cãs coberto um velho — "Ò condenados,
> Ai de vós!"— alta grita levantando. (ALIGHIERI, 1958. p.30)

Gustave Doré entre 1861 a 1868 ilustra *A Divina Comédia*, começou a desenvolver seu trabalho nas ilustrações do *Inferno.* Em 1868, Doré terminou suas obras revelando *O Purgatório* e *O Paraíso.* Ilustrada em um livro, cuja tradução foi feita por José Pedro Xavier Pinheiro, foram pintadas todas em preto branco, desenhos obscuros apresentando mais a cor preta do que a luminosidade do branco. Descreve e detalha todos os cantos da obra.

Salvador Dalí é conhecido por suas telas com alusões fantásticas ao mundo onírico do subconsciente. A coletânea de telas mais apreciadas é a série de figuras que produziu para ilustrar *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, representada no livro *A Divina Comédia de Salvador Dalí.* São 100 imagens que ilustram os cantos da obra, sua divisão se faz em três partes, cada uma contendo 33 gravuras.

Dalí ilustra as árvores personificadas, com faces, mãos, algumas expressões, e outras com a estrutura de um corpo humano. A obra, enquanto abstração do irreal, nos oferece a visão dos pecadores e seus tormentos, que representam a imagem poética da alma sob o signo do pecado no sétimo círculo do inferno, onde padecem os suicidas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Diálogos literários: o inferno sob duas perspectivas – Dante e Baudelaire

Realizar-se-á um paralelo intertextual do discurso poético de Dante reatualizado pelos discursos de Baudelaire e Arnaldo Antunes na modernidade e contemporaneidade, respectivamente. Serão aplicadas as considerações acerca do discurso fundador, de Foucault, observando como a estrutura dos poemas e seu conteúdo não se dissociam, mas edificam e confirmam a imagem poética do inferno de Dante, afirmando a magnitude de seu discurso fundador no cânone literário.

O canto III do inferno de Dante compõe-se por estrofes que contém três versos decassílabos. São estrofes que se agrupam no esquema de rimas A,B,A; B,C,B; C,D,C. As rimas emparelhadas fazem com que os tercetos antecipem o som que ecoa duas vezes no verso seguinte (terza rima), isto cria sonoridade no poema:

> Se usasse rimas ásperas, rouquenhas
> Próprias do poço lôbrego e tristonho,
> Que do inferno sustém as outras penhas. (ALIGHIERI, 1958. p.237)

O poema de Baudelaire (1821-1867), *Dom Juan nos Infernos,* cuja estrutura constitui-se por cinco estrofes compostas por quatro versos alexandrinos (doze sílabas poéticas), apresenta rimas no seguinte esquema: A,B,A,B; A,B,A,B; A,B,C,B. São rimas emparelhadas como o canto III de Dante, e fortes rimas agudas. Repleto de referências mitológicas e personagens literários, o poema de Baudelaire ressalta a imagem feminina como símbolo do pecado.

Baudelaire julga as mulheres sendo pecadoras, demarca a mulher como símbolo de traição. O mito de Dom Juan apresenta diversas leituras, mas foi escrita por Tirso de Molino (1571-1648), *El Burlador de Sevilla.* Molino afirma que o maior pecado de Dom Juan é o excesso de fé, este acredita ser o flagelo de Deus, imagina-se em uma missão: punir as mulheres pela facilidade com que entregam seu corpo. O grito no ato do sexo para Dom Juan não é do prazer, mas o grito de triunfo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

daquele que pode acrescentar à sua lista mais uma nova prova da leviandade das mulheres.

Observa-se no poema de Baudelaire a mesma sofreguidão das almas no inferno de Dante:

> Os seios flácidos e as vestes entreabertas,
> Mulheres se torciam sob um céu nevoento,
> E, qual rebanho vil de vítimas ofertas,
> Atrás dele rosnava em atroz lamento. (BAUDELAIRE, 2006. p.9)

A primeira estrofe mostra Dom Juan na barca de Caronte, estabelecendo um intertexto com a barca de Dante em *A Divina Comédia*:

> Quando dom Juan desceu ao subterrâneo rio
> E logo que a Caronte o óbolo pagou,
> Como Antístenes, um mendigo de olhar frio
> Com braço vingativo os remos agarrou. (BAUDELAIRE, 2006. p.9)

> Caronte, os ígneos olhos revolvendo,
> Lhes acenava e a todos recebia:
> Remo em punho, as tardias vai batendo. (ALIGHIERI, 1958. p.32)

Sganarello, criado de Dom Juan, ri das almas dos mortos; na penúltima estrofe, Elvira, símbolo da traição, está acompanhada de seu amante. Na quinta estrofe voltando à barca com Dom Juan faz-se um diálogo com a história de Narciso, ao afirmar: "Olhava a água passar e em torno nada via." (BAUDELAIRE, 2006. p.9). Refere-se à simbologia da morte interior, em que não se podem observar mais a beleza física e os valores da alma humana.

As sensações poéticas que o inferno provoca através das imagens e dos sons são persistentes nas três poesias analisadas, não como base somente para estas, mas para diversas obras aqui não mencionadas, que confirmam a poesia, em

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sua essência literária, como metáfora de uma travessia. A poesia de Dante atravessa o tempo da história literária e se eterniza enquanto discurso fundador.

Considerações finais

A poesia se expressa sob a imaterialidade da palavra, exprime sensações e projeta um imaginário artístico. Dante atravessa o tempo com sua poesia, impregnando a magnitude de um efeito poético centrado na sugestividade das imagens, nas junções lexicais, e principalmente na expressão poética como criação da arte literária. A maior lição que Dante nos proporciona é revelar que a arte é como a metáfora do inferno: desconforta-nos, desestabiliza nossas emoções, e nos põe frente a frente com nossa razão de ser. A poesia é a arte que, assim como o inferno, evoca sensações, sons, efeitos poéticos, e cria imagens que refletem a um só tempo o espelho de toda a condição humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. A Divina Comédia. Inferno: Vol 1. São Paulo: Edigraf, 1958.

BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. Martins Fontes: São Paulo, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BONNICI, T. (Org.); ZOLIN, L. (Org.). Teoria literária: abordagens históricas e contemporâneas. 3 ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009.

BOSI, Alfredo. O Ser e o Tempo da Poesia. 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRUNEL, Pierra. Dicionário de mitos literários. 3 ed. São Paulo: José Olympio, 1988.

CANDIDO, Antonio. O estudo analítico do poema. 2 ed. São Paulo: Ettore Battini, 1993.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ELIOT, T. S. O que Dante significa para mim. In: Ensaios Escolhidos. Lisboa: Cotovia, 1992.

FOUCAULT, Michel. A Ordem do Discurso. 13 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

PERRONE- MOISÉS, Leyla. Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POUND, Ezra. A arte da poesia: ensaios escolhidos. São Paulo: Cultrix, 1976.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A revolução mexicana sob o olhar muralista de Diego Rivera

Denis Carlos MOSER IENI (UEM-CRV)

Resumo: Este artigo pretende realizar uma análise interpretativa externa acerca da obra muralista: A Epopeia do Povo Mexicano, pintada por Diego Rivera no século XX. Nessa obra, o autor embasado em um posicionamento comunista, retrata, entre outras questões, a representação da História Mexicana do ano de 1521 a 1930 por meio de um trabalho tríptico. Buscaremos apresentar uma síntese do movimento muralista, alicerçado nas rupturas dos valores, e na emersão de um novo papel social para a arte ao decorrer do século XX. Para análise, lançaremos mão da teoria do autor E.H. Gombrich, que considera a arte como veiculadora de um discurso. A metodologia adotada se pautará na iconologia proposta por Erwin Panofsky. Como ver-se-á, Rivera considerou vários aspectos sociais, culturais e religiosos na retratação e exaltação da História, da identidade, e da Revolução Mexicana.

Palavras-chave: México, Muralismo, Diego Rivera.

Introdução

Atualmente, vivemos uma era visual. Todos os dias somos bombardeados por uma mar infinito de imagens. Imagens para deleitar, entreter, vender, que nos dizem o que vestir, comer, aparentar, pensar. Criamos imagens por meio de rabiscos, pinturas, congelamos momentos por meio de fotografias, ou ainda perpetuamos figuras através de tatuagens. As imagens tornaram-se parte "indissociável" de nosso cotidiano. Vislumbramo-las, (des) pretensiosamente em todos os ângulos possíveis da sociedade.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Desse modo, não surpreende que, o crescente interesse pelo visual atingiu e, paulatinamente afeta inúmeros campos das ciências sociais. A imagem conquista cada vez mais uma posição de destaque, principalmente nos estudos históricos culturais no Brasil. É perceptível, em Congressos, Revistas, ou até mesmo em dissertações acadêmicas no campo da História, como a imagem vêm sendo utilizada enquanto ângulo estratégico de observação da sociedade.

Entretanto, a imagem como fonte histórica demorou proclamar sua independência dos textos escritos. Tornou-se imprescindível que as antigas fronteiras e os limites tradicionais investigativos fossem superados, e foram. Com a ampliação do universo de fontes, novos temas passaram a fazer parte do elenco de objetos do historiador, dentre eles a música, o cinema, a arte, etc.

Diante disso, as novas fontes, ou mais precisamente, as imagens, permitiram atingir o conhecimento de inúmeras experiências/acontecimentos do passado; afinal as imagens foram instrumento de devoção, de informação e fontes de prazer. As imagens suscitam um grande potencial cognitivo. Elas, permitem ainda, impactar dimensões da representação visual de sociedades de outrora como a cultura, a política, a religiosidade, etc., que outras documentações não atingem.

Nesse âmbito, o objeto de análise desse artigo é uma obra de arte muralista pintada por Diego Rivera – A Epopéia do Povo Mexicano. O movimento muralista manifestou-se na Europa no final do século XIX, e posteriormente, acabou se expandindo, e criando raízes na América Latina nos primórdios no século XX, mais precisamente no México. O muralismo foi um dos vários exemplos das vanguardas artísticas que emergiram da ruptura dos valores daquele contexto histórico, tendo como algumas de suas principais propostas: à recusa da arte pela arte, a busca incessante de um papel social para a arte, e a necessidade de conectar a arte com aquela sociedade. Assim como afirmou Rita Eder, o muralismo mexicano é a história de uma redefinição da função da arte, de mostrar ao público mexicano o valor da identidade nacional e cultural daquela sociedade (EDER, 1990).

Essa nova arte, tinha propósitos edificantes, além de romper com a "velha arte", desacreditava nas hierarquias de um sistema culto, e propunha integrar e fazer avançar as massas através da educação e da arte, descobrindo outro conceito

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de beleza a partir de seus próprios elementos, e solucionando, os problemas da ausência de uma identidade cultural, valorizando não somente o popular e o cotidiano, mas também o seu passado indígena. Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, e José Clemente Orozco, são uns dos principais muralistas, que retrataram e apresentaram na arte mexicana essas diversas propostas discutidas acima (EDER, 1990).

Em virtude disso, este artigo tem como finalidade analisar uma das obras do muralista Diego Rivera: "A Epopeia do Povo Mexicano", pintada no ano de 1929-1935, nas paredes do segundo andar do Palácio Nacional na cidade do México. Nessa obra, o artista propôs uma síntese da história mexicana a partir da época pré-hispânica até o seu momento presente, tendo incluído também uma visão do México futuro. Entretanto, tendo em vista o recorte escolhido para o presente artigo, nos deteremos especialmente na pintura dedicada à Revolução Mexicana e o futuro do México idealizado por Rivera.

Para tal análise, lançaremos mão da metodologia iconográfica proposta por Erwin Panofsky. E no campo teórico, pautar-nos-emos na teoria do autor E.H. Gombrich, que considera a arte como veiculadora de uma mensagem, ou seja, a arte como um todo apresenta uma função comunicativa, de transmitir um discurso produzido por um determinado artista. Desse modo, alicerçados em Gombrich, entende-se que o objeto de estudo para além de uma função visual, apresenta uma finalidade de leitura. Buscaremos entender por meio dessa obra muralista, a releitura elaborada por Rivera acerca da Revolução Mexicana de 1910-1917, e do futuro mexicano proposto pelo artista.

Aporte teórico-metodológico: Erwin Panofsky e a iconografia

Segundo Carlos A. S. Barbosa a iconografia surgiu com a Escola de Warburg, escola essa que derivou seu nome de Aby Warburg. Warburg, além de proprietário dessa instituição, era um grande historiador da arte, que constituiu uma biblioteca com mais de 15 mil volumes de obras, e formou em torno de si um círculo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de intelectuais que ficou conhecido como "Círculo de Warburg", no qual congregou inúmeros pesquisadores, dentre eles Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Ernest Wind, entre outros (BARBOSA, 2006).

Embora tenha sido Aby Warburg o fundador de métodos de análises de imagens, coube a Erwin Panofsky ser o grande divulgador dos métodos do grupo de Warburg. Erwin Panofsky, fora um grande expoente iconográfico dedicado em descortinar o conteúdo implícito das obras de arte. Em seu ensaio publicado em 1939, distinguiu três diferentes níveis de interpretação correspondente à três níveis de significados acerca de análise das imagens: o pré-iconográfico - voltado ao significado primário ou natural, que consiste na identificação de formas puras, bem como de objetos e eventos presentes na imagem; O segundo nível - o iconográfico, voltado ao significado secundário ou convencional, que para além da descrição pura e simples dos objetos retratados, consiste também na ligação das composições da imagem com assuntos e conceitos. E por fim, a descrição iconológica – voltada ao significado intrínseco ou conteúdo. Tal descrição é definida pela descoberta e interpretação dos valores simbólicos presentes na imagem (UNFRIED, 2014).

Todavia, a palavra iconografia foi utilizada pela primeira vez no Renascimento em um manual de pintura escrito por Cesare Ripa em 1953. Entretanto:

> O termo voltou a ser usado no século XIX, Algumas características que mais nos interessam no método iconográfico proposto por Panofsky foram a crítica a certo tipo de História da Arte entendida como História dos Estilos; outro ponto importante foi a introdução nas análises da categoria de cosmovisão ou visão de mundo (BARBOSA, 2006, p.36).

Os estudiosos da iconografia, realizaram diversas críticas ao realismo fotográfico, pois enfatizaram um conteúdo intelectual da obra de arte, sua filosofia ou teologia implícita. Para os iconografos as imagens (pinturas) não foram criadas para serem vistas, mas sim para serem lidas (BARBOSA, 2006). Nesse sentido, as obras de arte, mais do que a imagem representada na tela (explícito ou visível –

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

iconografia), pode ocultar uma sequência de mensagens de cunho religioso ou moral por meio de simbolismos disfarçados nas cenas do cotidiano (implícito ou invisível – iconologia).

Em relação as dessemelhanças dos dois níveis discutido acima, Panofsky (2011), explica que o sufixo "grafia" deriva do verbo grego *graphein*, tendo como significado de escrever. Relata o que está escrito na imagem. Diz respeito, portando, de um método estritamente descritivo, ou seja, coleta e classifica a evidência, mas não se considera obrigada ou capacitada a investigar a gênese. No entanto o sufixo "logia" emana de *logos,* que significa pensamento (razão) (UNFRIED, 2014).

Nesse sentido, Iconologia, portanto, é um método:

> [...] de interpretação que advém da síntese mais do que da análise. Assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica (PANOFSKY, 2011, P. 54).

Panofsky, considerou, desse modo, que a partir da análise das formas identificáveis existente em uma imagem, tais como objetos, situações, e gestos, "seria possível resolver o problema do desvelamento do conteúdo que esta imagem carrega consigo, ou seja, por meio dos elementos oferecidos pela imagem, seria possível buscar a realidade a qual ela faz menção (CATALÀ DOMÈNECH, 2011, p. 243).

Dado o exposto, realizar-se-á, num primeiro momento uma análise iconográfica do mural: A Épopeia do povo mexicano, com base no método de Erwin Panofsky, conforme comentando por Carlo Gunzburg (1989) em *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*.

Tal método propõe uma análise externa da obra, fundamentando-se em seus elementos formais e estilísticos, a partir dos seguintes níveis:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Nível pré-iconográfico: fazer uma descrição mais objetiva possível da imagem;
> Nível iconográfico: remeter a imagem a elementos extra pictóricos, aos quais ela se relaciona;
> Nível do sentido ou da essência: identificar o "conteúdo último e essencial", que remete a "uma atitude de fundo", que pode ser inclusive "involuntária e inconsciente" e que é "característica, em igual medida, do criador enquanto indivíduo, de cada época, de cada povo, de cada comunidade cultural" (GINZBURG, 1989, p. 66).

Em seguida, passamos para uma análise iconológica dos murais. Nesse momento de análise, utilizamos como perspectivas teórico-metodológicas, a proposta de E. H. Gombrich (2012), de se pensar a arte a partir de seu poder comunicativo.

Grombrich (2012) parte do princípio de que a arte é fundamentalmente uma forma de comunicação, tendo a função de transmitir uma mensagem, um discurso. Toda obra de arte possui uma linguagem (visual) que pode ser lida, e isso vale para o cinema, a televisão ou as pinturas em murais, como as de Rivera. Dessa forma, ele entende a arte como um "veículo de uma mensagem", que participa de um contexto comunicativo específico. Pode-se dizer, então, que Gombrich pensa a arte em termos de sua funcionalidade, sua capacidade de veicular um determinado discurso.

Na mesma direção das considerações de Gombrich, o historiador brasileiro Ulpiano Bezerrade Meneses (2003, p. 28) propõe que "as imagens não têm sentido em si, [de forma] imanente", mas, ao contrário, "é na interação social que [elas] produz[em] sentidos". Assim, as imagens devem ser tomadas como "enunciados" que somente são apreendidos "em contextos situacionais". Tomando em conjunto essas duas propostas teórico-metodológicas, podemos pensar a produção do mural analisado por Rivera como uma forma de divulgar, através da expressão artística muralista, suas convicções sobre a sociedade, suas relações com a obra de arte e o papel do artista.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Muralismo e Diego Rivera

O muralismo mexicano é um dos movimentos artísticos de maior transcendência na América Latina, constituindo-se em um dos mais significativos desdobramentos culturais da Revolução Mexicana de 1910. O muralismo surge nos anos 20, no período da "reconstrução nacional" do México, após a guerra civil, durante o governo de Álvaro Obregón (1920-1924), como uma expressão do sentido popular da Revolução, em defesa de uma arte pública que representasse e fosse acessível às classes populares.

Sendo uma das expressões da arte moderna, o muralismo, para além de propor e definir a participação das massas nesse novo projeto de uma nova arte mexicana, pretendia ainda, fundir a alta cultura com a cultura popular e a arte do passado nacional. "É aí que reside tanto a especificidade das suas soluções, como o modo peculiar de inserção na vida cotidiana da sua sociedade. Esta é uma manifestação da identidade do mexicano, tal como pensaram os anos 20 em sua precisa conjuntura histórica" (EDER, 1990, p.119-120).

Diego Rivera, um dos principais muralista mexicanos dos anos 20, nasceu no dia 8 de dezembro de 1886, na cidade de Guanajuato, no México. De ascendência judaica, ele iniciou sua trajetória artística estudando na Academia de Bellas Artes de San Carlos, no seu país de origem. Ao completar os 21 anos de idade mudou-se para Europa, com auxílio de uma bolsa de estudos, onde permaneceu até 1921.

Durante sua passagem pela Europa, o artista aprimorou sua vocação pela arte, pois entrou em contato com grandiosos nomes renomados da Arte, como Pablo Picasso, Salvador Dalí, etc., que se tornaram fontes de inspiração para Rivera.

Ao retornar para seu país de origem, Rivera, em sua arte, expressou uma visão amorosa pelo povo, influenciado pelo movimento comunista, representou em alguns de seus murais, a História do México, retratada a partir de seu posicionamento político. Rivera, buscou se expressar como um enciclopedista revisando tudo o que existia no México. É possível afirmar, que o muralismo retratado por Rivera, é um instrumento didático, um alfabeto sem letras, uma

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

contribuição representativa de todo o conhecimento, sobre todo um orgulho de uma determinada identidade histórica, e de uma origem étnica. Seus murais podem ser considerados como um projeto de resgate nacional no México dos anos 20, e são produtos de um fenômeno complexo, ricos em contradições, em que se mesclam a história das ideias, distintos períodos históricos e diversas ações em relação à cultura (EDER, 1990). Vejamos:

> Diego Rivera sustentava que com a pintura mural a arte alcançaria todos os homens: - el verdadeiro arte crecerá en grandeza, en proporción directa al número de millones de hombres capaces de ser nutridos por su beleza [...] De tal modo, e em consonância com o manifesto dos muralistas, a arte deveria ser para o povo e também sobre o povo. O artista acreditava pintar nas paredes da Secretaria de educação Pública (SEP) a evolução do povo mexicano dentro da unidade da nação mexicana [...] (Jacob, 2014, p.97).

Contudo, por intermédio de suas pinturas, Rivera colaborou para forjar e reformular representações da cultura nacional. Essas, por sua vez, construíram sentidos que inspiraram e organizaram ações e concepções do pintor que almejava a expressão de uma identidade nacional através de uma arte mexicana verdadeira.

Resultados

O mural, intitulado de: A Epopeia do Povo Mexicano (Figura 1), foi pintado por Diego Rivera, no ano de 1929-1935 nas paredes do segundo andar do Palácio Nacional, na cidade do México. O mural é composto por três dimensões, porém cada uma das três partes são relativamente autônomas, no entanto, todas elas compunham a História mexicana como um todo. Sua dimensão abrange uma área de 276 m². Nessa obra o artista buscou descrever, retratar, a História do México entre os anos de 1521 a 1930.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A dimensão sul do mural retrata "o México de hoje e amanhã"; a dimensão central da obra resume, por meio de imagens, "a conquista espanhola e a Revolução mexicana"; e por fim, a dimensão norte apresenta o "esplendor da cultura asteca". Rivera propôs uma síntese da história mexicana a partir da época pré-hispânica até o seu momento presente, tendo incluído também uma visão do México futuro. Entretanto, tendo em vista o recorte escolhido para o presente artigo, nos deteremos especialmente na pintura dedicada à Revolução Mexicana e o futuro do México idealizado por Rivera.

Figura 1 - Vista panorâmica da Epopeia do Povo Mexicano
Fonte: Panoramio. Online. Disponível em: <http://www.panoramio.com/photo/20522853>.

Ao realizar a análise iconográfica, identificamos no primeiro nível, pré-iconográfico, que o mural em sua dimensão sul e central - apresenta as seguintes imagens: No plano central é possível observar um aglomerado de acontecimentos. Homens travestidos de roupas para batalhas lutando contra mestiços que possuem armas mais simples. Um águia ocupa o centro da pintura. Muitos camponeses armados lutando por algo. Uma faixa composta pela frase: terra e liberdade. São muitas as cores que predominam a cena, porém o amarelo e o vermelho ganham grande destaque.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Na dimensão sul do mural, observa-se pessoas trabalhando, pessoas se manifestando e sendo reprimidas por policiais, Dois homens vestidos de brancos enforcados em tronco de árvores. Um idoso segurando um cartaz apontando uma direção, é notório também indústrias, uma bandeira vermelha, e um sol nascendo. Novamente muitas cores predominam o cenário.

Deslocando-se ao nível iconográfico, no qual se deve relacionar a imagem a elementos extras pictóricos, aos quais ela se relaciona, observamos que todos os murais analisados retratam cenas que o pintor vincula ao período desde o período pré-colombiano, perpassando pela Revolução Mexicana, e por fim, idealizando um futuro para o México.

Na parede central, o maior do conjunto, é retratado desde a conquista do Império Asteca até a Revolução Mexicana. No plano inferior central da pintura (Figura 2), há uma "fusão" de elementos resgatando inicialmente a cultura indígena, uma história dramatizada, mística, etc., representando o México pré-hispânico, perpassando pela conquista espanhola, frisando a resistência indígena frente ao combate contra os espanhóis, etc. Deparamo-nos com a presença de um elemento central na obra. No plano superior do mural, a pintura vai avançando sobre a Revolução Mexicana (expressa o lema "terra e liberdade"), que ocupa lugar central na pintura, exatamente no centro do mural, localizada na parte mais alta da arte

Embora se perceba a presença de um elemento central na obra de Rivera, contemplamos, em várias cenas do mural, uma representação do mestiço, possivelmente, com intuito da busca de uma identidade nacional. Além disso, notamos também, a ação dos religiosos, que exerceram grande influência sob os indígenas no processo de colonização, agindo como elemento de conquista. No centro da imagem, observa-se uma águia devorando uma serpente, retratando o centro da História mexicana, a fundação da capital Asteca, e posteriormente, como é notório, esse símbolo torna-se brasão da bandeira mexicana.

Não obstante, a pintura central, é composta ainda por vários personagens da história mexicana, Jorcy Foerste Jacob, em sua dissertação de mestrado, ao analisar profundamente a obra de Rivera nos traz informações importantes acerca da pintura, vejamos:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Na parede central do tríptico, apresenta-se o período referente à época colonial até a presidência de Plutarco Elías Calles. Por isso contém o maior número de personagens e acontecimentos. Os cincos arcos superiores do mural narram episódios da história moderna. Os do extremo fazem alusão às intervenções estrangeiras. O da direita retrata a invasão norte-americana, enquanto o da esquerda, a francesa, com a imposição do Maximato. O segundo arco, da esquerda para direita descreve as guerras civis e da Reforma. O terceiro os heróis da independência e os forjadores do Estado pós-revolucionário: Álvaro Obregón e Plutarco Elias Calles (JACOB, 2014, p. 141-2).

Figura 2 – Mural México colonial até 1930
Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007)

No plano esquerdo da obra, "O México, Hoje e amanhã" (Figura 3), Rivera, representa momentos de opressões e repressões, a exploração camponesa, e logo acima, observamos a figura de Karl Marx, frente a um sol, segurando o *Manifesto Comunista*, e apontando e incutindo um caminho a se seguir, de esperanças revolucionárias e melhorias sociais, ou seja, remetendo a ideia de uma nova era ao povo mexicano, ou ainda de um novo futuro idealizado por Rivera.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3 - Mural O México, Hoje e amanhã
Fonte: LOZANO e CORONEL RIVERA (2007).

Jorcy Foerst Jacob, ao analisar o plano esquerdo do mural, teceu comentários significativos referentes à pintura. Observemos:

> Essa parte final da tríplice Epopeia do Povo Mexicano ocupa uma superfície total de cerca de 60 metros quadrados da parede sul. Tematicamente podemos dividi-la no presente capitalista e no futuro no qual se constrói a nação comunista. O sistema capitalista foi pintado de forma metáforica como uma estrutura metálica divida em várias cenas por tubos e vigas. Da direita para a esquerda, na parte inferior, Rivera desenhou na primeira cena, a exploração dos camponeses e a repressão no campo através de braços com armas (Figura 50). A próxima cena, mais

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> central, mostra pessoas, algumas de olhos fechados, alienadas em seu culto a Virgem Guadalupe. A arquitetura do teto da igreja alimenta, com o dinheiro do povo, as causas dos males sociais nas cenas acima: a burguesia, os políticos, a corrupção, a prostituição, a mídia capitalista (JACOB, 2014, p. 161-2).

Em suma, Rivera preocupou-se em retratar os nuances da História mexicana, apresentando-nos por meio de pincéis o processo histórico desde seu início, até um futuro a se seguir.

Quando observamos as pinturas em si, percebemos que não poderiam ser imediatamente relacionadas à história do México, já que não representam elementos ligados à nação mexicana mundialmente conhecidas, por exemplo.

No último nível da análise iconográfica, que têm por objetivo perceber seu sentido principal, sua essência, entendemos que o "conteúdo último e essencial" das cenas pintadas nos murais permite identificar uma "atitude de fundo" por parte do pintor que é a percepção da Revolução Mexicana como um movimento essencialmente popular. Ou seja, para representar a Revolução de 1910, Rivera não enfatizou a figura de nenhum grande líder, nenhum chefe militar da época, pois considerou todos como protagonistas do movimento revolucionário. Entretanto, enfatizou figuras de pessoas comuns, desse modo, leva-nos a entender que para ele a Revolução Mexicana se tratou de um movimento de massas, popular.

Referente à essa representação das massas, nota-se que Rivera constrói os personagens do mural analisado a partir de traços bastante genéricos, já que seus rostos e roupas não apresentam elementos mais marcantes de uma personalidade particular. Isso permite associá-los não a indivíduos específicos, mas a uma representação mais geral de grupos inteiros, como "camponeses" "trabalhadores", "mestiços, "indígenas" e "mulheres", com suas vestimentas e ferramentas típicas do campo mexicano na época. Mas, Rivera tinha também outras pretensões com sua arte:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Através de suas pinturas murais, Rivera colaborou para criar e reformular representações da cultura nacional. Essas, por outro lado, construíram sentidos que influenciaram e organizaram ações e concepções do pintor que almejava a expressão de uma identidade nacional através de uma arte mexicana verdadeira (JACOB, 2014, p. 64).

A nova arte mexicana deveria ser moderna, contudo possuir características consideradas de tradição nacional para ser original e distinta da europeia. Nas palavras de Rivera:

> Hoy sé que quien aspira a ser universal en su arte debe sembrar en su proprio suelo. El gran arte es como un árbol que crece en un lugar determinado, y tiene su tronco, sus hojas, sus retoños, sus ramas, sus frutas y sus raíces propios. Cuanto más nativo es el arte más pertenece al mundo entero, porque el arte está arraigado en la Naturaleza. Cuando el arte es verdad, es uno con la Naturaleza. Este es el secreto del arte primitivo [...]. El secreto de mi mejor trabajo es que es mexicano (RIVERA, 1963, p.50).

Na busca da construção da nação mexicana, conforme Rivera (1986, p.38), "se inicia un movimento por la Independencia espiritual de México". Desse modo, os intelectuais, artistas, etc., negavam, em parte, o que representava a cultura europeia, pois acreditavam em suas potencialidades de produzir uma arte essencialmente mexicana (JACOB, 2014).

De acordo com Jacob (2014), Rivera contou em sua autobiografia, que quando esteve no México, antes da eclosão da Revolução de 1910, envolveu-se, no mesmo ano, em um atentado contra Porfírio Diaz, além de integrar-se na luta contra os zapatistas. Portanto, acreditamos que sua vivência e experiência no movimento bélico, e principalmente suas lembranças, anos depois, se refletiram na forma como construiu as cenas da Revolução em seus murais, assim como assenta Michael Pollak (1989), as pessoas reinterpretam o passado incessantemente em função dos combates do presente e do futuro.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No plano da análise iconológica, conjugada com a metodologia da História Visual, tomamos o mural enquanto "veículo de mensagens" (Gombrich, 2012), por meio das quais podemos captar a expressão do artista, Rivera, retratando sua época e produzindo uma reinterpretação sobre ela. Mas, para entender essa mensagem divulgada através dos murais, seu "enunciado", precisamos também compreender o "contexto situacional" (Meneses, 2003) no qual ela foi produzida.

No contexto em que Rivera pintou os murais, em meados dos anos 20, ocorreram episódios importantes na política mexicana, que influenciaram na produção de sua obra. Primeiramente tem-se o patrocínio do início do movimento muralista, pelo secretário de Educação Pública, José Vasconcelos, durante o governo de Álvaro Obregón (1921-1924). O governo, tinha a finalidade de "forjar uma comunidade nacional, Obregón fomentou uma política educativa e cultural para legitimar seu governo" (JACOB, 2014, p. 62). Nesse sentido, o muralismo surgiu como elemento essencial para legitimação simbólica do Estado nacional.

Todavia, Obregón indicou para ser seu sucessor Plutarco Elias Calles. Ao assumir o poder, Calles, adota políticas personalistas e autoritárias. Nesse palco de mudanças políticas, no ano de 1923:

> [...] o movimento muralista declarou-se como — arte da Revolução quando publicou o Manifesto do Sindicato de Trabalhadores, Técnicos, Pintores e Escultores do México. Ele foi escrito no contexto da chamada rebelião —delahuerista. O manifesto se posicionou claramente favorável a Calles, — por considerar que sua personalidade, inquestionavelmente revolucionária, seria a garantia de um governo capaz de melhorar as condições das classes produtivas no México. Conforme o escrito, o país ainda estava em um Estado de transição, a velha ordem não havia sido totalmente derrotada. A luta e a revolução deviam continuar, já que existiam dois lados: o dos revolucionários e o da burguesia. A vitória desta última viria com o triunfo de La Huerta e, por conseguinte, a aceitação da arte burguesa através da pintura de cavalete. Os muralistas dirigem-se à — raça indígena, depois aos trabalhadores do campo, aos operários, aos soldados rasos e aos intelectuais revolucionários para que continuem a lutar (JACOB, 2014, p. 82).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Além disso, em 1922, Diego Rivera, Siqueiros e muitos outros muralistas filiaram-se ao Partido Comunista Mexicano. "A perspectiva marxista proporcionou, mais ainda do que a própria Revolução de 1910, a radicalização dos temais sociais nas pinturas murais" (JACOB, 2014, p. 82).

Dessa forma, Rivera, procurou justificar a importância das pinturas murais. Entretanto, mesmo antes do surgimento do manifesto, Rivera enfatizava em sua arte questões sociais e políticas. Passou acreditar que a arte deveria ter uma ação política, em vistas disso, construiu uma releitura sobre a Revolução Mexicana que tem a participação do povo comum como protagonista do movimento revolucionário.

É importante destacar que - mesmo o Estado patrocinando a arte muralista, e nesse sentido, procurando legitimar sua influência na Revolução mexicana por meio da arte - Rivera, não retratou líderes políticos ao pintar o contexto da Revolução mexicana. Entretanto, Rivera sofreu fortes influências políticas, tanto no que diz respeito ao Estado, quanto ao Manifesto do Sindicato de Trabalhadores, Técnicos, Pintores e Escultores do México, pois considerando o primeiro caso, o artista, pintou como os heróis da independência e os forjadores do Estado pós-revolucionário Álvaro Obregón e Plutarco Elias Calles.

Naquela conjuntura política mexicana, o governo vigente, considerava-se de cunho revolucionário, e cogitava-se a criação de um partido oficial conduzido por "grandes líderes" que auto se denominavam "heróis da Revolução". Portanto, em seu mural, iniciado e 1929, o pintor exprimiu um distanciamento da história oficial, ao enfatizar a atuação popular como a grande agente da Revolução de 1910 no México.

Considerações finais

O mural aqui analisado fornece um discurso visual do pintor, Rivera, sobre a Revolução Mexicana, discurso no qual ele transmite a centralidade e atuação

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

popular no movimento revolucionário iniciado em 1910 no México. Essa mensagem se manifesta na contramão da política proposta pelo governo Calles que considerava a Revolução mexicana um movimento dirigido por grandes líderes, como o próprio Calles.

Dentro dessa conjuntura política, o mural de Rivera que encontrava-se num espaço público, portanto acessado por muitos, carregava uma outra releitura da Revolução Mexicana confrontando o discurso oficial, ao veicular uma mensagem, uma ideia de que o povo mexicano eram os personagens principais da Revolução Mexicana. Além disso, o mural expressa uma mensagem de um futuro idealizado por Rivera, ou seja, em sua concepção um futuro promissor, livre de opressão dar-se-ia por meio do marxismo.

Ao lançarmos um olhar panorâmico para obra, percebemos logo de início, que Rivera faz uma releitura sobre o passado mexicano, mais especificamente sobre a Revolução Mexicana e seus desdobramentos. Através de suas pinturas murais, Rivera colaborou para criar e reformular representações da cultura nacional. Essas, por outro lado, construíram sentidos que influenciaram e organizaram ações e concepções do pintor que almejava a expressão de uma identidade nacional através de uma arte mexicana verdadeira.

Ele retrata o novo papel para a arte, acreditando que esta tenha aos olhos de todos, uma finalidade de beleza, de educação e espírito de luta, por meio de uma propaganda ideológica em benefício do povo.

Referências Bibliográficas

ACEVEDO, Esther; GARCÍA, Pilar. Procesos de quiebre em la política visual del México posrevolucionario. In: ACEVEDO, E. (coord). México y La invención del arte latino-americano. México: SER, 2010, p.33.

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. História, Historiadores e imagem: Algumas notas introdutórias. UNICENTRO, Guarapuava, 2006.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

CATALÀ DOMÈNECH, Josep M. A forma do real: introdução aos estudos visuais. São Paulo: Summus, 2011.

DE MICHELI, Mario. As Vanguardas Artísticas. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

EDER, Rita. Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina. São Paulo, UNESP, 1990.

GINZBURG, Carlos. Mitos Emblemas Sinais. Morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMBRICH, Ernst H. Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura. Porto Alegre: Bookman, 2012.

JACOB, Jorcy Foerste. Os filhos de Malinche: As representações sobre os indígenas na ótica de Diego Rivera (1920-1940). Vitória, 2014. Disponível em: http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_5859_jorcy%20disserta%E7%E3o.pdf. Acesso em: 20/mar/2017.

LOZANO, Luis - Martín e CORONEL RIVERA, Juan Rafael. Diego Rivera: Obra mural completa. Los Angeles: Taschen America Llc, 2007.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História. São Paulo, v.23, n°45, pp.11- 36-2003.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PIRES, Ariel José Et Alli (orgs.). História, Linguagens, Temas: escrita e ensino da História. Guarapuava: Unicentro, 2006.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989.

RIVERA, Diego e MARCH, Gladys. Mi arte, mi vida. Cidade do México: Editorial Herrero S.A., 1963.

RIVERA, Diego et al. Manifesto do Sindicato dos Trabalhadores e Técnicos, Pintores e Escultores do México In: ADES, Dawn. Arte na America Latina: a era moderna, 1820-1980. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. p. 325.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

UNFRIED, Rosana Aparecida Reinere. O uso da iconografia e da iconologia para análise de fotografias e recuperação da história de Londrina – ENCOI. Londrina, 2014.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Konstantin Christoff: registros e representações do corpo doente

Juçara de Souza NASSAU[1]
(UFG)

Resumo: Esse artigo procura verificar a possível relação entre os registros fotográficos produzidos pelo médico e artista plástico Konstantin Christoff Raeff (1923- 2011) e sua obra pictórica. Konstantin, artista plástico de renome nacional, fotografou seus pacientes, no período compreendido entre os anos de 1948 e 1951, na cidade de Montes Claros, norte de Minas Gerais. Pretendemos abordar o ato fotográfico no contexto médico, buscando outro tipo de entendimento e de visibilidade do corpo doente, além daquele para o qual, aparentemente, essas imagens foram produzidas, ou seja, verificar a evolução das doenças. As fotografias médicas que Konstantin produziu inspiraram-no e foram, décadas mais tarde, incorporadas a sua pintura. A partir da investigação de suas fotografias, buscamos compreender a fotografia médica, não apenas como sendo imagem científica com as suas especificidades, mas aproximá-la dos estudos da cultura visual.

Palavras-chaves: Fotografia médica, pintura, Konstantin Christoff.

Introdução

No âmbito das Artes Visuais, a fotografia caracteriza-se como um fenômeno complexo e peculiar de expressão cultural e artística da sociedade que, assim como as demais produções artísticas, possibilita ao homem compreender, conhecer e transformar a realidade, formando e ao mesmo tempo informando as experiências sociais e estético-culturais que realiza. Nesse sentido, tendo em vista suas particularidades e sua capacidade de revelar formas distintas de visibilidades, tanto

[1]Doutoranda no Programa de Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais- UFG. Instituição financiadora: FAPEG, orientadora Profª Dra Rosana Horio Monteiro – FAV- UFG.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

no contexto artístico, quanto científico, o presente artigo pretende compreender a fotografia médica, não apenas como sendo imagem científica com as suas especificidades, mas aproximá-la dos estudos da cultura visual.

Historicamente, podemos observar a representação do corpo pela medicina. Enfermidades raras foram ilustradas desde o Renascimento. Assim, acreditamos que desde o seus primórdios as representações do corpo doente pela medicina se pautou no fato de que sua visualização através da imagem poderia auxiliar na cura. No entanto, a visibilidade do corpo faz refletir sobre as maneiras de exposição da dor, que em muitos casos parece se tornar esquecida. Inúmeras vezes, o corpo é tratado, sobretudo, como objeto de estudo.

Tendo acesso "privilegiado" ao corpo do paciente e em nome do avanço na medicina, muitos médicos registravam o corpo doente. A maior parte dessa documentação se originava na clínica médica, particular ou pública, onde a aplicação e a pesquisa eram atividades indissociadas e o médico tinha ocasião para reproduzir fotograficamente os corpos doentes que passavam por sua observação (SILVA, 2003).

Fabris (2004) relata que em 1852, o doutor Guillaune Benjamin de Boulogne investigava os mecanismos da fisionomia humana. Para tanto, fotografava os pacientes submetidos a um estímulo eletro-fisionômico e fazia publicações dessas imagens. A autora cita também outra publicação do Hospital São Clemente em Veneza em 1873 e comenta que na França destacam-se dois empreendimentos similares: "a publicação do Novo Tratado Elementar e Prático das Doenças Mentais (1876) ilustrado com retratos dos doentes e Iconografia fotográfica em Saltêprière (1876-1880)" (FABRIS, 2004, p. 49).

Segundo Monteiro (2014), cada período histórico das imagens médicas é marcado pela forma de produção das imagens:

> A cultura visual da medicina, em particular, pode ser dividida em três grandes períodos, que se distinguem em função dos diferentes suportes materiais das imagens: primeiro, a representação anatômica renascentista; em seguida, a fotografia, radiografia e cinematografia, e,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> finalmente, as tecnologias contemporâneas de imageamento médico. Cada período articula-se, de um lado, com seus respectivos suportes tecnológicos — a imagem impressa sobre papel, os raios X e as películas fotográfica e cinematográfica, computador; e, de outro, com as formas de percepção e regimes de visualidades dominantes em cada período. (MONTEIRO, 2014, p. 5)

Enfermidades raras viraram arte nas mãos de ilustradores dos Séculos XVIII e XIX. Essas "formas de percepção" e "regimes de visualidades" fazem refletir a respeito da possibilidade da aproximação das pessoas com as imagens médicas restritas, até então, à medicina especializada.

Para Gonçalves (2010) é possível perceber que a fotografia médica respondeu de forma eficiente a diferentes expectativas no decorrer do século XIX no campo científico. Exemplar tanto na aplicação aos estudos fisionômicos e eugênicos, quanto na construção de tipos fisionômicos, auxiliando, assim, na solução de expectativas da ciência. Além da relação entre os estudos fisionômicos e seu reflexo como "estados de doença, caráter, perfil moral e de conduta" (p. 104), outro aspecto que intriga na fotografia médica é a ausência da subjetividade na produção dessas imagens que procuram sempre objetivamente evidenciar uma realidade que tinha como prova incontestável, a fotografia.

A fotografia, enquanto imagem médica, apesar de ser uma imagem pouco convencional, "tem fornecido ao público leigo um olhar que anteriormente era limitado ao olho especializado do médico" (MONTEIRO, 2007, p. 2) e possui um papel fundamental no avanço da informação e do conhecimento, influindo tanto nas pesquisas científicas, quanto nas expressões artísticas.

Talvez, por esses motivos, algumas imagens produzidas a partir do saber médico inquestionável, possuem o poder de nos fazer parar diante delas. De alguma forma nos impressiona. Aí, misturam-se dor e compaixão. Tornamo-nos espectadores perplexos diante do inusitado. A exemplo disso, podemos verificar no acervo fotográfico produzido em Montes Claros- MG, entre os anos de 1948 e 1951, pelo médico fotógrafo Konstantin Christoff Raeff (1923- 2011), de seus pacientes,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

algumas dessas inquietações e que nos fazem recordá-las, décadas depois, em sua pintura.

Entendemos, nesse ponto, que a cultura visual por se interessar pelas visualidades, representar e constituir valores e significações articulados às ações, expressões e reflexões do homem em relação a si e ao seu meio, são capazes de elaborar concepções específicas, constituindo-se como uma estrutura particular de agir e pensar no mundo, dando início a processos de saberes, do qual o homem se utiliza. Nesse sentido, o acervo fotográfico documental de Konstantin Crhistoff se constitui em um importante instrumento de reflexão sobre a imagem médica produzida e da possibilidade de sua relação com a imagem artística.

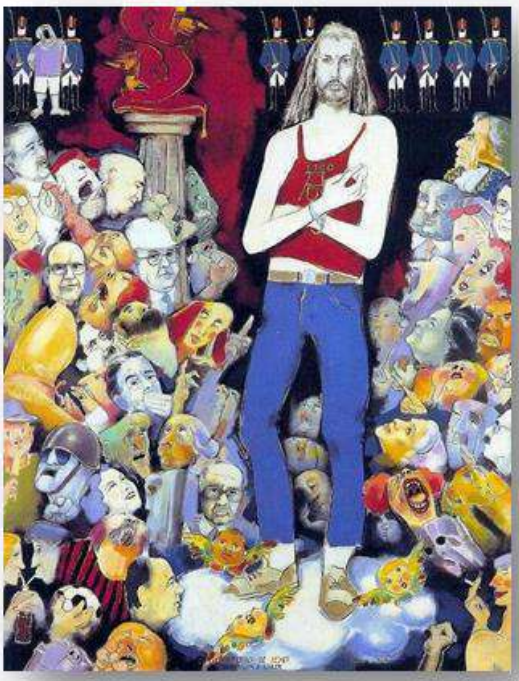
A pintura

Konstantin Christoff nasceu na Bulgária em 1923 e radicou-se no Brasil a partir de 1933, residindo em Minas Gerais, mais especificamente na cidade de Montes Claros. Formou-se em Medicina em 1948 pela UFMG, atuou como médico cirurgião geral e cirurgião plástico por mais de quarenta anos. Iniciou sua carreira artística, em 1943. Inicia a sua produção artística na década de 1950, que abrange pintura, escultura, fotografia, charges, cartoon e caricaturas. Ganha projeção nacional e até mesmo internacional, com a pintura na década de 1980 (CHRISTOFF, 2008). Konstantin dedicou-se à pintura até o ano de 2006, quando sofre um AVC (Acidente Vascular Cerebral) que o impossibilita de se movimentar e até mesmo falar. Falece em 2011, em Montes Claros-MG.

Durante a sua trajetória artística, Konstantin produziu obras pictóricas com temas variados. Em suas telas vemos tanto marinhas, paisagens e naturezas mortas, quanto obras de grande expressividade, como as séries: Via Sacra, Konstantin – Autorretratos, Estudos para Viúva do Grande Homem, Os Sete pecados capitais, Viagem à América e os Sete pecados capitais. Podemos verificar algumas obras que compõem essas séries nas Figuras 1, 2 e 3. Nesse caso, dizia ser uma

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

maneira de criticar "[...] usando a minha figura, críticas agressivas, fazendo uma análise dos meus sentimentos e da condição humana" (SANTOS,1998, p.13)



Figuras 1 : Konstantin Christoff, O julgamento - Homenagem a Dürer (Série Via-Sacra). A.s.t, 350 x 250 cm, 1989.

Fonte: SANTOS, 1990.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figuras 2 : Konstantin Christoff , Homenagem a Mosaccio. Auto-retrato com MM e meu cão fiel. A.s.t., 160 x 160 cm, 1985.
Fonte: SANTOS, 1990.

Figuras 3 : Konstantin Christoff , Konstantim Christoff, s/titulo, acrílica s/ tela e Madeira, 220x 160 cm, 1999. .
Fonte: CHRISTOFF, 2008.

Entendemos que a pintura de Konstantin pode ser entendida como uma produção artística de destaque. Para Christoff (2008) a arte pictórica de Kosntantin,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> [...] se particulariza pela sua técnica, expressão e relação contextual com temas atuais e atemporais. Seus trabalhos artísticos figuram situações e personagens diversos, tratando a realidade com humor e dramaticidade, atingindo sutilmente o melodrama da vida de cada um, mostrando, através de suas obras, a sociedade, seus problemas e suas relações interpessoais e interrelacionando-os com o meio ambiente. Em suas obras, percebemos a satisfação em espelhar o comportamento social, como uma relação crítica a situações pessoais, com humorismo e, mesmo, irreverência. Tudo isso sem o sentido ofensivo, mas quase sempre jocoso. (2008, p.1)

Em suas telas, Konstantin utilizava constantemente a caricatura para representar os conflitos internos de seus personagens e imagens do corpo, que quase sempre se mostram deformada pelo desenho. Assim, retrata o ser humano com seus problemas, aflições, defeitos, enfim, nas mais variadas situações e nos mais diversos temas.

As fotografias médicas de Konstantin Chistoff

Conhecido pela pintura, poucos sabem que Konstantin era também fotógrafo e que deixou um importante acervo fotográfico. Esse médico/ fotógrafo retratou tanto o sertão do norte de Minas Gerais; composto por reminiscências imagéticas do cotidiano, pessoas e lugares, presentes no imaginário sertanejo, como também, os retratos, tirados na enfermaria da Santa Casa de Misericórdia de Montes Claros e em sua clínica médica, de seus pacientes. Desta maneira, a sua fotografia se contrapõe entre a captura de retratos de sujeitos excluídos socialmente, dos doentes e do registro da doença.

Depois, que se tornou médico, Konstantin Christoff necessitou da fotografia para registrar os seus pacientes e a fotografia servia, nesse caso, para acompanhar a evolução da doença (CHRISTOFF, 2008). Assim também, deixa um importante

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

acervo fotográfico, em imagens negativas e algumas poucas imagens ampliadas, a maioria em preto e branco.

As fotografias médicas produzidas por Konstantin podem ser divididas em imagens que mostram partes do corpo e imagens do corpo inteiro, nesse caso, Quando o corpo doente se mostra fragmentado no recorte fotográfico, vemos protuberâncias, inchaços, enfim, deformações externas que se mostram expostas nas imagens (Figuras 4 e 5). Também, em algumas imagens, o corpo se mostra quase por completo e em outras o rosto se revela, apesar de não haver outros registros ou prontuário médico que nos permita ter acesso à identificação do paciente. Nesse caso, são pessoas que apresentavam alguma patologia e, quase setenta anos atrás, posaram frente à câmera do médico/fotógrafo e deixaram registrar as suas imagens.

Nessas imagens, quando enquadrado o rosto, podemos perceber os anseios e as aflições dos retratados. Enfim, emoções que geralmente nos cometem quando procuramos a cura para alguma enfermidade (Figura 6).

Figuras 4 e 5: Konstantin Christoff, s/título, 1949.
Fonte: Acervo particular Maria Elvira C. R. Christoff.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 6: Konstantin Christoff, s/título, 1949.
Fonte: Acervo particular Maria Elvira C. R. Christoff.

Para Fabris (2008) pensar a fotografia não implica refletir apenas sobre um tipo de imagem já que desde o início a fotografia demostrou ser uma agente de conformação da realidade no qual "o mundo se revela semelhante e diferente ao mesmo tempo" (s/p). Sontag (2004) ao relacionar o olhar do fotógrafo e o registro da imagem feito pela câmera fotográfica chega à conclusão que "nada existe que não deva ser visto e [...] nada existe que não deva ser registrado" (p. 193). Nesse sentido, a fotografia médica de Konstantin nos faz refletir sobre as imagens médicas produzidas e, ao mesmo tempo, nos dilemas que acompanham a vida humana.

Traços da fotografia médica na pintura

Sabemos que impregnamos as nossas práticas artísticas de nossas próprias vivências. Concordamos com Christoff (2010) quando comenta que ao comparamos a pintura com fotografia de Konstantin, temos de considerar que existe aí uma distância temporal entre a obra fotográfica e a pictórica, já que houve o intervalo de aproximadamente 32 anos, entre um e o outro. Assim, Konstantin teria resgatado as imagens fotográficas do passado, que "começaram a fazer parte do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

arsenal do seu imaginário. Trata-se do interior armazenado, aquilo que, antes imperceptível, uma lupa, ampliando recortes, pôde trazer para o exterior." (p. 40)

Provavelmente, o médico Konstantin sensível aos questionamentos sociais e o artista observador das personalidades humanas tenha vertido a visão artística e o seu olhar humanitário para as fotografias médicas e, retido essas imagens na lembrança e, mais tarde, incorporando-as a sua pintura.

Nesse sentido, é possível que, conscientemente ou não, as fotografias médicas que Konstantin produziu na década de 1940, inspiraram-no em sua arte pictórica. Alguns traços característicos desses registros fotográficos aparecem em sua pintura, podemos verificar as deformações dos corpos e/ou as expressões faciais nas Figuras 1, 2 e 3, por exemplo.

Figura 7: Estudo comparativo entre a pintura e a fotografia médica de Konstantin Chistoff.

Em outras imagens, podemos ampliar e/ou recortar partes da pintura e compará-las com os retratos e perceber visualmente traços da imagem fotográfica na pintura, como na Figura 7, por exemplo. Recortamos e ampliamos parte da pintura (Figura 3) e realizamos um estudo comparativo com a fotografia médica (Figura 6). Encontramos, em ambas as imagens as deformações nos seres representados. Nesse e em outros casos, é possível perceber semelhanças entre as imagens, mesmo que produzidas em contextos, funções e épocas diferentes.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Considerações Finais

As cores, geralmente, fortes e vibrantes nas telas de Konstantin se contrastam com o preto e branco das imagens médicas. Mas em muitos casos as posições e os ângulos de visão dos personagens representados na pintura se apresentam semelhantes àqueles sujeitos retratados nas pálidas imagens fotográficas acromáticas, décadas antes. Remete-nos, assim, a pintura de Konstantin as suas imagens médicas. Somos impulsionados a verter outros olhares para as imagens médicas, diferentes daqueles do contexto em que foram produzidas.

Referências

CHRISTOFF, Maria Elvira Curty Romero. As imagens da estética do grotesco na arte de Konstantin Christoff. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

_____. As esculturas de Konstantin Christoff: traços da plasticidade do grotesco.

In: *Cultura Visual*, n. 14, dezembro/2010, Salvador: EDUFBA, p. 53-64.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

FABRIS, Anateresa. Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte:Editora UFMG, 2004.

GONÇALVES, Tatiana Fecchio da Cunha. A representação do louco e da loucura nas imagens de quatro fotógrafos brasileiros do século XX: Alice Brill, Leonid Streliaev, Claúdio Edinger, Claúdia Martins. Tese (Doutorado em Artes) Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo, 2010.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MONTEIRO, Rosana Horio. Vidiografias do coração: um estudo etnográfico do cateterismo cardíaco. Tese (Doutorado em Política Científica e Tecnológica) Universidade Estadual de Campinas, Campinas (UNICAMP), SP, 2001.

____Imagens médicas entre a arte e a ciência: relações e trocas. Estéticas da Biopolítica- audiovisual, política e novas tecnologias, 2007. Disponível em http://www.revistacinetica.com.br/cep/rosana_monteiro.htm

____ Imagens médicas e a partilha do sensível. História cultua: escritas, circulação, leituras e recepção. 2014 Disponível em http://gthistoriacultural.com.br/VIIIsimposio/Anais/Rosana%20Horio%20Monteiro.pdf

SANTOS, Pierre. Nosso Século visita Gólgota Via-Sacra, Konstantin. IN: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, 1990.

_____. Konstantin: auto-retratos, São Paulo: Mediarte, 1990.

SILVA, James Roberto. Doença, Fotografia e representação. Revistas médicas em São Paulo e Paris, 1869-1925. Tese (Doutorado em História) Universidade de São Paulo (USP), São Paulo. S.P, 2003.

SONTAG, Suzan. Sobre fotografia. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Processos de criação e histórias de vida

Nayara Tiemi NAVES[1]
(Universidade Estadual de Londrina).

Resumo: O artigo visa à discussão dos processos de criação em artes visuais abordados em experiências nomeadas de Barafunda[2], em que histórias de vida são contadas a partir de objetos e produções pessoais. A aproximação com o campo da pedagogia é constante para que se formule um pensamento sobre educação, pedagogia e estética. Esta última enfocada pelas maneiras de sentir as ações artísticas nas aulas de desenho e pintura, pelos envolvimentos e atenção enquanto se dão as práticas e as teorias, sendo que os processos poéticos não se atêm a procedimentos técnicos. A reflexão sobre tais experiências teve início pela autobiografia, abordada como o elo entre os interesses de cada estudante antes de entrar na universidade, ou seja, a ligação entre a vida pessoal e a de pesquisador voltado para o coletivo. São apresentados os resultados parciais da pesquisa a partir dos registros em aula e da pesquisa autobiográfica os quais delineiam um raciocínio sequencial e que surge como aspectos intuitivos não velados. Alguns esboços conceituais foram encontrados, a saber, os processos de criação e as histórias de vida.

Palavras-chaves: processo de criação, autobiografia, educação em artes visuais

Introdução

[1] Graduanda em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina. Orientador: Cláudio Luiz Garcia Profº. Drº. do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina.
[2] Acontecimentos em laboratórios em sala de aula ao longo do ano, na exposição Passageira 16 do dia 13 de agosto de 2016 a 30 de setembro de 2016 e na Secretaria de Cultura.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A pesquisa em artes neste trabalho dirá respeito à pesquisa em criação artística, assim como proposto por Zamboni (1998) e será referida aqui como caminho para a formação de professores em processo de criação.

Cabe aqui um esboço do conceito de *poética* como o processo contínuo de procedimentos técnicos com base em experiências obtidas em aulas de desenho ou pintura quando e onde experiências individuais e coletivas foram vividas simultaneamente. Ou seja, as práticas no curso de licenciatura em Artes Visuais podem ser entendidas como o fazer, as ações, as atividades que têm como base as experiências pessoais ou coletivas em artes. Tais práticas são base para a pesquisa em educação.

Esta prática artística, poética, se diferencia da *prática como técnica*, que envolve os procedimentos, instrumentalização, ferramentas e materiais. Ao mesmo tempo uma não se sobrepõe ou descarta a outra.

As poéticas são relacionadas mais a estética – modos de sentir e pensar a arte – para a arte na escola e no campo da pedagogia, e menos ao discurso científico, pois, mesmo que as formas de pensamento que se relacionam com a atividade da arte e as formas de pensamento que se relacionam com a atividade da ciência busquem o entendimento acerca de uma problemática, na ciência se buscam leis generalizáveis enquanto na arte existe o caráter particular, que pode não permitir tais generalizações para outras realidades. Vale ressaltar que ambas as formas são complementares (Zamboni, 1998).

O processo de criação, então, é contínuo e, neste caso, discutido dentro do contexto de formação do(a) professor(a) de artes visuais e o início dessa discussão se deu por meio dos relatos autobiográficos.

O tema "autobiografia" pode ser apreendido e imaginado com consciência e ousadia. Assim, a autobiografia é feita a partir da experiência pessoal, mas não se deve descuidar do que é coletivo como os amigos e a família, até mesmo instituições e espaços culturais. Assim, faz-se necessário que haja o incentivo para que se vá além da individualidade, que o pertencimento a grupos, a história social também sejam expressos (HERNÁNDES, 2010).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Lapointe (2010) afirma que contar o relato a outra pessoa permite a compreensão, o reencontro e a descoberta de si mesmo. Coloca em evidência a necessidade do ouvinte, conhecedor da história, pois, contando o relato, a pessoa pode reanimar o que foi esquecido, são revividos afetos, memórias, decisões... Segundo o mesmo autor, a técnica de trabalho com as histórias de vida de um grupo caracteriza o relato coletivo. "Em um relato coletivo, reconhece-se na humanidade do outro" (LAPOINTE, 2010, p. 161).

Portanto, os relatos coletivos permitem, ao mesmo tempo, apresentar a singularidade e a percepção dos pontos em comum de uma comunidade, um coletivo (LAPOINTE, 2010).

Tais relatos autobiográficos tiveram início nos laboratórios intitulados Barafunda (descritos em seus pormenores adiante na metodologia). As experiências dos laboratórios e exposição Barafunda podem ser caracterizados como um acontecimento.

Cabe, então, uma breve definição e discussão do termo para melhor entendimento.

Entre as décadas de 40 e 60 houve diversas manifestações artísticas que deram início ao que se adequou ao termo *performance art*. A performance tem várias denominações e é usada como definição de diversos meios e circunstâncias diferentes. Santos (2008) refere que nas artes – literatura, música, visuais, cênicas – apareceu como forma de negação do mercado de arte, ou seja, opor-se à apologia da técnica, tradição e virtuosismo a fim de que a criatividade e liberdade fossem valorizadas.

Serão citados artistas como exemplos importantes para o estabelecimento da performance como categoria de arte, as descrições de cada obra e desdobramentos não serão discutidos neste trabalho.

O artista John Cage (1912-1992) propôs, nos anos 40, a música como "pulsação, fruição, temporalidade e especialidade" (MERLIM, 2008, p. 12), ou seja, uma nova forma de compreendê-la, diferente da harmonia, ritmo e notas. Ele valorizava o processo mais que a obra acabada e realizava suas composições a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

partir de sons do cotidiano, ruídos e até mesmo o silêncio (SANTOS, 2008). Tais experiências foram transformadas por Allan Kaprow (1927-2006) na década seguinte, trazendo a oportunidade de o público participar do acontecimento (*happening*) como em sua obra *Eat* (1964) em que pretendeu explorar a degustação e digestão oferecendo diversos alimentos aos participantes como metáfora para o espaço da apresentação que os digeria (SANTOS, 2008).

Jackson Pollock (1912-1956) iniciou a pintura em ação, que, na década de 50 foi apresentada em seu processo de criação no Museu de Arte Moderna de Nova York por meio de fotografias e vídeo, sendo assim, a pintura tornou-se um evento performático.

No Brasil, Flávio de Carvalho (1899-1973), na década de 30, apresentou suas experiências, que também eram práticas não vinculadas às categorias de arte tradicionais. Como exemplo, em 1931, andou contra o fluxo de uma procissão de Corpus Christi com um boné na cabeça, causando revolta e protestos dos participantes, o que provocou a intervenção da polícia. A ação foi nomeada de *Experiência nº2* (MERLIM, 2008).

Nas décadas de 60 e 70 houve uma reavaliação da presença do objeto na arte (MERLIM, 2008). A autora cita Mário Pedrosa que define o conjunto dessas ações como *experimentalidade livre.* Isto é,

> Adotando novas mídias e novos procedimentos, tal experimentalidade conduzida pelos artistas serviria também para designar uma experiência que, da ordem do sensível, passaria necessariamente pelo corpo. Saía-se da esfera da contemplação para o campo da participação mais efetiva, e isso significava, em nosso contexto, incluir o expectador na obra (MERLIM, 2008, p.23)

Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Clark (1920-1988) apresentaram objetos que faziam parte da obra como potencial, ou seja, adquiriam sentido somente quando manuseados. Segundo Hélio Oiticica os objetos transformavam-se em espaço poético-tátil (MERLIM, 2008).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Desse modo, entende-se que a performance nas artes visuais abarca diversos modos de apresentação e processos de criação, sendo uma delas o *happening,* aqui referido em sua tradução ao português, como *acontecimento.* O *acontecimento* é único naquele determinado espaço e tempo e a interação do público é essencial, ou seja, a reprodução da experiência da mesma forma não é possível. Todas as etapas dos procedimentos são consideradas como constitutivos da obra.

Metodologia

A teoria e a prática se relacionam constantemente, transitam entre si e o resultado encontrado pelo artista que atua nesses campos é o processo, pois cria significados novos por não se findar em uma estrutura prévia. A pesquisa acontece entre os procedimentos e deslocamentos do artista (Rey, 2002).

Desse modo, a metodologia de pesquisa em arte também é diferenciada, não é estabelecida antes da pesquisa, pois, "o pesquisador, neste caso, constrói o objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa" (REY, 2002, p. 132).

Falar sobre os processos de criação na experiência da performance Barafunda é falar da experiência pessoal e coletiva, que teve inícios em laboratórios em sala de aula.

Os laboratórios aconteceram na sala de gravura do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina (UEL) e na Secretaria de Cultura do município Londrina no decorrer do ano 2016. Foram acontecimentos em que cada participante levava objetos carregados de histórias, fossem elas verdadeiras ou não, que faziam com que novas histórias surgissem e fossem entrelaçadas.

Ocorreu também a organização e exposição da Barafunda que acontecera dois meses depois no Museu de Arte de Londrina (MAL) na exposição Passageira 16. A abertura foi no dia 13 de agosto e o fechamento no dia 30 de setembro de 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Esta exposição de arte teve como proposta ser *site specific* e ocupar os espaços do MAL para que o local fosse repensado em sua forma e história.

A proposta foi realizar o acontecimento no dia da abertura da exposição e no mês em que estaria vigente, outras pessoas como alunos de escolas, pudessem também vivenciar a experiência.

Os registros foram feitos por meio de fotos e anotações feitas no mesmo dia após o término do acontecimento. Não foram citados os nomes dos participantes.

Segue adiante os resultados dos acontecimentos, em que ora é mais objetivamente descritivo ora é permeado pela vivencia pessoal, ouse já, se trata da vivência da pesquisadora enquanto participante dos acontecimentos.

Resultados e Discussão

Laboratórios na sala de gravura da UEL

Nos encontros iniciais os laboratórios foram experiências com os relatos autobiográficos tendo o objeto como meio, carregado de significados que poderiam ser verdadeiros ou inventados. Ou seja, os assuntos que surgem em torno das coisas apontam para lugares, pessoas, coisas, enfim para o mundo da vida que oferece matéria para as ficções imagéticas, sendo que algumas podem ser insuportáveis de serem revividas nesses relatos podendo ser tratadas de outro modo, possibilitando a criação das ficções. Em outras palavras, os conteúdos dos relatos autobiográficos são acontecimentos reinterpretados e novamente ressignificados pela fala.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 4 – Alguns objetos do laboratório

Cada fragmento que se segue diz respeito a um participante diferente.

Os vidros com água de chuva, que simbolizam os momentos e a pesquisa pessoal dos seus significados.

O gnomo e o cubo mágico com fotos fragmentadas, que acompanharam as viagens por estados do norte ao sul do Brasil, até que o Paraná fosse o escolhido para se estabelecer e cursar Artes Visuais.

O copo, a faca, a moeda e a caneta, que mais que cartas de baralhos e jogos de tarot, representam a pesquisa pela simbologia dos objetos, presentes desde os tempos antigos até os dias de hoje.

O primeiro caderno de desenho, que representa o início da trajetória na formação em docência em Artes Visuais.

O taco de baseball, que era do pai que não está mais presente e carrega memórias da infância.

O Dodô, bichinho de pelúcia, junto com uma foto em que o participante é criança e o segura. Foi o único objeto da infância preservado até aquele momento.

As dezenas de fotos 3x4 encontradas em gavetas e o questionamento sobre quem eram essas pessoas, o que faziam e qual seria a história de cada uma delas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Nesses laboratórios surgiram também os relatos autobiográficos em relação ao MAL, local do acontecimento Barafunda. Além de narrativas sobre os primeiros contatos com o local e sobre participantes que nunca haviam estado lá. O que mais chamou atenção foi o relato de um participante sobre a obra de Carlos Fajardo, que a viu sendo posta, adulterada, movida e, por fim, retirada. Seguida da narrativa da história da construção do próprio museu, que foi projetado de forma que suas colunas fossem inclinadas, mas que por alguma mudança em sua execução, foi necessário adicionar colunas de sustentação. Ambas ligadas pelo erro seriam futuramente seriam ligadas pelo sal na exposição Passageira 16.

Barafunda na Passageira 16

As vozes que contaram histórias estavam situadas entre dois pontos históricos, a "não-presença" da pedra-escultura do Fajardo e a "extrapresença" das colunas que apoiam as colunas do arquiteto João Batista Vilanova Artigas. O caminho de sal ligou os dois pontos.

Figura 5 - Caminho de sal e construção com objetos do próprio local

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A preparação começou morosa e os acontecimentos ainda estavam desconexos. Os sacos de sal eram pesados e as pessoas estavam se situando no espaço, tentando entender o que fazer com ele.

Montinhos de sal deram limites ao espaço, os traços de sal fizeram o caminho percorrido da não-presença da pedra, marcados com o carimbo com os dizeres "CADÊ A PEDRA DO FAJARDO?" até as colunas inclinadas. Um grande monte se fez centro rodeado do tule, que também simbolizou a obra que não estava mais lá. Espaço apropriado, o museu passou a ser nosso e as vozes tímidas foram surgindo.

Figura 6 - Barafunda

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 7 - Barafunda

Cada um com seu jeito foi incorporando os objetos que trouxeram aos montes de sal, neste momento, também circundado com fios e tecidos, com suas histórias e suas ficções, afetando de forma diferente a cada um que ouvia. As pessoas que chegaram para assistir pareciam curiosas, algumas participaram, outras só observaram.

Segue os fragmentos dos relatos vivenciados no acontecimento.

Águas de chuva, agora em vidros maiores, que foram despejados ao monte de sal com o poema da chuva.

O bichinho de pelúcia Dodô apareceu de novo, teve seu momento de atenção e despedida e foi deixado no monte.

A pedra que a mãe deixava brincar.

O fio de cobre de uma longa história em poema que chegava até um cachimbo.

O rato dourado que havia encontrado o Rei Midas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os rostos anônimos das fotos 3x4 ganharam outra dimensão, foram adulterados pela química e impressos em formatos maiores, cada rosto foi entregue a algum participante com um nome e uma história, para que assim, deixasse de ser anônimo.

O pacote de bala do bolso de um participante foi relatado como companheiro, precursor de amizades e até mesmo do amor.

A cabaça que foi mordida por um macaco que entrou na sala de aula e a pegou da estante em que ficava, tendo o participante que correr atrás do macaco para recuperá-la.

Várias outras vozes aconteceram e se foram. A Barafunda aconteceu e, ao final, o coletivo virou uma ciranda com cantigas, risos envergonhados e sem saber a hora de parar.

Na Secretaria de Cultura

O laboratório aconteceu com a costura de cheiros em tecidos: moiras fiandeiras que ao contrário de decidir da vida de alguém, falou-se das vidas sem decidir-se nada. Entre cheiros, os bons e os ruins, entre vozes que conversavam dúvidas, foram surgindo as barras e os calos no tecido branco, primeiro cheios de histórias, depois, cheios de cheiros.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 8 - Costura de cheiro

Figura 9 – Barras e calos de cheiro

Entre pessoas fugindo pelas janelas e pessoas esfomeadas, uma história sobre rolos de papel higiênico no fio das Moiras. “Nós moiras falamos muita merda”.

Aos restantes, fazer-se toque, fazer-se cheiro, fazer-se idiota. Sair temperados até dentro das cuecas e calcinhas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 10 - Restante dos participantes ao final do laboratório

Florzinha no meio do caos e se despedir.

Figura 11 - Finalização da costura de cheiros com rolos de papel higiênico e flor

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Considerações Finais

Os resultados parciais apresentados nesta pesquisa apontam que os relatos autobiográficos interferiram em grande parte sobre os processos de criação. As histórias de vida deram direções diferentes a cada etapa e ao final constituíram os acontecimentos na exposição e nos laboratórios seguintes.

Como sequência, a pesquisa será dirigida para novos relatos que apontarão fatos ocorridos em cada estudante. Serão índices de verificação, estudante por estudante, quanto aos seus desdobramentos desde as primeiras ações aqui descritas, de forma a explorar sua relação com o processo de criação pessoal dentro do curso de Artes Visuais da UEL. Bem como, de que forma tais processos de criação afetam a formação de professores em Artes Visuais.

REFERÊNCIAS

HERNÁNDEZ, R. M. T. La autobiografia forma de escritura de la vida para el conocimiento de sí. In: VICENTINI, P. P.; ABRAHÃO, M. H. M. B. (Orgs.). *Sentidos, potencialidades e usos da (auto)biografia*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

LAPOINTE, S. Encontro de si em história de vida: o aporte das histórias de vida na formação em "sentidos e projeto de vida". In: VICENTINI, P. P.; ABRAHÃO, M. H. M. B. (Orgs.). *Sentidos, potencialidades e usos da (auto)biografia.* São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

MERLIM, R. *Performance nas artes visuais.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

REY, S. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, B.; TESSLER, E. (Orgs.). *O meio como ponto zero*: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SANTOS, J. M. P. Breve histórico da "performance art" no Brasil e no mundo. Revista Ohun, ano 4, n.4, p.1-32 , 2008. Disponível em: < http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ze_mario.pdf>. Aceso em mar. 2017.

ZAMBONI, S. *A Pesquisa em Arte*: um paralelo entre arte e ciência. São Paulo: Autores Associados, 1998.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Diálogos interdisciplinares Arte-Ciência: a Imagem na trama conceitual e histórica do conhecimento

Marcos Cesar Danhoni NEVES
(Universidade Estadual de Maringá[1]).

Resumo: O presente trabalho conta a história de quatro anos da oferta das disciplinas "Diálogos Interdisciplinares Arte-Ciência I e II" do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá (UEM). A disciplina tem uma ementa aberta, mas cujo objetivo se foca na interdisciplinaridade do conhecimento. Nos quatro anos de oferta das disciplinas nenhum conteúdo/atividade foi repetido/a. Foram abordadas recriações fotográficas de obras da Sociedade Lunar e do *The Amassados*, anamorfoses cilíndricas (estáticas e dinâmicas), Releituras dos Códigos Leonardesco (Da Vinci), interfaces entre arte-ciência-ficção científica, produção de "livros da Natureza" baseados em histórias da arte, da ciência e de fantasias científicas. Todas as produções estão disponíveis num website (www.dialogosarteciencia.blogspot.com.br) que tem caráter de exibição mas de avaliação pública dos trabalhos realizados.

Palavras-chaves: Relação Arte-Ciência, Interdisciplinaridade, Imagem.

Introdução

Há quatro anos iniciamos o curso de Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Estadual de Maringá (UEM). A proposta do curso nasce com um caráter interdisciplinar garantido, especialmente pela presença de duas disciplinas de terceiro ano intituladas DIÁLOGOS ARTE-CIÊNCIA I e II.

Até a presente data o propositor da disciplina durante a gestação do Projeto Pedagógico, e também autor do presente trabalho, tem procurado trabalhar as

[1] Docente do Departamento de Física da UEM e coordenador do Laboratório de Criação Visual.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

disciplinas no sentido de romper o cartesianismo do conhecimento para a aproximação necessária entre arte e ciência. Para tanto, utilizamos uma abordagem de escolhas temáticas em trabalhos ou técnicas que poderiam aproximar arte e ciência.

No primeiro ano trabalhamos a questão de uma análise detalhada dos quadros de Hans Holbein e Joseph Wright of Derby. Os quadros são *Os Embaixadores* e *Um Experimento sobre a Bomba de Ar*, respectivamente (figuras 1 e 2). Os dois quadros foram escolhidos pelas seguintes características:

- por se tratarem de obras de arte de grande valor e interesse artístico, histórico, cultural e científico;

- por apresentarem um experimento crucial na história da ciência (Wright): a existência do inexistente (vácuo);

- por apresentarem instrumentos astronômicos [Holbein] (relógio solar, relógio cilíndrico, quadrante astronômico, esfera estelar) e geográfico (esfera terrestre, mapa);

- por apresentarem uma das mais extraordinárias e enigmáticas anamorfose do Renascimento (Holbein);

- por ser um ícone dos pintores que compunham a Sociedade Lunar (Wright).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1. "The Ambassadors", de Hans Holbein (com detalhes).

Fonte: DIALOGOS INTERDISCIPLINARES (2013)

Figura 2. "An experiment of a pump of air', de Joseph Wright of Derby (com detalhes)

Fonte: DIALOGOS INTERDISCIPLINARES (2013)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Após uma análise minuciosa das obras em suas características estéticas, culturais, históricas, contextuais e no ambiente da ciência de época e que marca não só o Renascimento como uma nova era da Revolução Cientifica pós-copernicana, realizamos uma releitura fotográfica que podem ser vistas na figura 3 e 4.

Figura 3. Releitura fotográfica da obra de Wright.
Fonte: DIALOGOS INTERDISCIPLINARES (2013)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 4. Releitura fotográfica da obra de Wright misturada com a de Holbein.
Fonte: DIALOGOS INTERDISCIPLINARES (2013)

O sentido da releitura tinha o escopo de encontrar em nossa contemporaneidade materiais contextuais (instrumentos de orientação) e do jogo de luz e sombra que pudessem tanger a atmosfera Hobeliana ou Wrightiana. Os resultados foram surpreendentes porque foi encontrado um equilíbrio visual na relação arte-ciência de sua originalidade à nossa contemporaneidade. Além das releituras fotográficas, foram feitas também produções visuais, conforme exposto nas figuras 5 (a, b) e 6 (a, b)

Figura 5. (a) releitura de Holbein (com rei do Baião); (b) releitura de Wright (com inversão de papeis da cobaia).
Fonte: DIALOGOS INTERDISCIPLINARES (2013)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

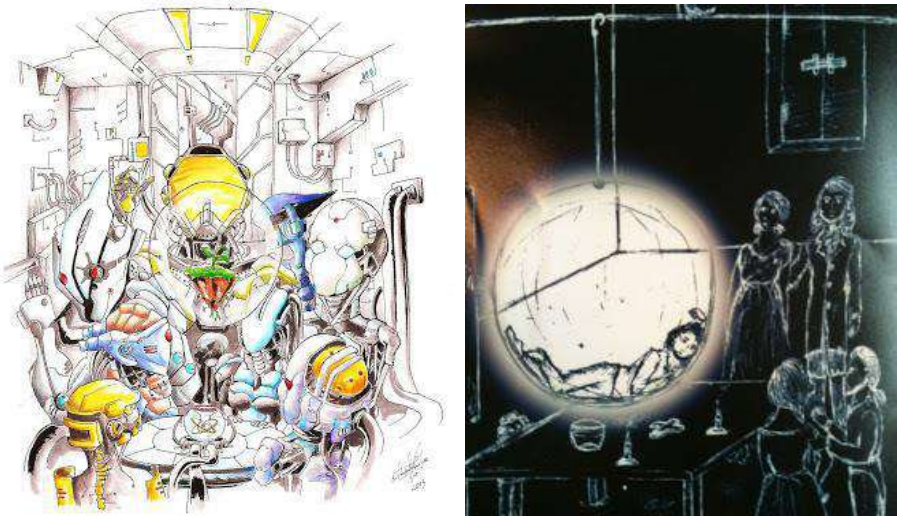


Figura 6. (a) releitura de Wright futurista (robot); (b) releitura de Wright com inversão de cobaia experimental.
Fonte: DIALOGOS INTERDISCIPLINARES (2013)

A disciplina foi ofertada nos últimos quatro anos e em nenhum dos anos houve repetição do conteúdo, uma vez que se pretende ampliar a discussão das infinitas possibilidades de se relacionar organicamente arte com ciência. A temática das releituras rendeu ainda, num curso de graduação de Artes Visuais mas na modalidade PARFOR (UEM) de trabalharmos encenações teatralizadas fotografadas e elaboradas digitalmente. Escolhemos as obras de Aleijadinho, como podem ser vistas nas figuras 7, 8 e 9.

Toda esta atividade ocorreu em 2013 e os estudantes de Licenciatura em Artes Visuais, primeira turma da UEM, deveriam disponibilizar suas produções visuais e textuais num website especialmente criado por este autor. O site, intitulado DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES: ARTE-CIÊNCIA (localizado no site: www.dialogosarteciencia.blogspot.com.br), deveria se converter num instrumento de divulgação e, simultaneamente, de avaliação pública, no sentido, por intermédio dos motores de localização geográfica e de contadores de acesso, de saber se a ideia estava sendo lia, estudada, divulgada. Os números dos contadores de acesso indicam até a presente data (março de 2017) mais de 53 mil acessos (uma média superior a 10 mil acessos/ano).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 7. Releituras de Aleijadinho com intervenção digital.

Fonte: DIALOGOS INTERDISCIPLINARES (2013)

Figura 8. Releituras de Aleijadinho com intervenção digital.

Fonte: DIALOGOS INTERDISCIPLINARES (2013)

Figura 9. Releituras de Aleijadinho com intervenção digital.

Fonte: DIALOGOS INTERDISCIPLINARES (2013)

Anamorfoses e Ficção

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No ano de 2014, aproveitando a anamorfose radical do quadro *The Ambassadors* de Holbein, a disciplina naturalmente foi conduzida para a exploração deste tema. Estudamos as técnicas de anamorfose, a história da "perspectiva divertida" como era chamada no Renascimento e começamos a elaborar trabalhos envolvendo a anamorfose especular (cilíndrica) e a anamorfose de posição, como a explorada por Leonardo da Vinci quando desenha um par de olhos (num bebê) anamórficos e que conduz a uma experiência surreal do ato de *olhar*.

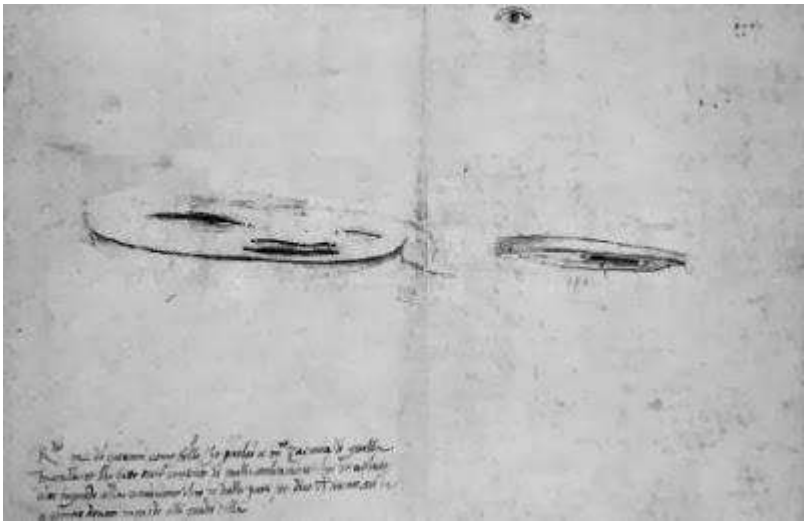


Figura 10. O bebê e o olho anamórficos de Leonardo da Vinci.
Fonte: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES (2014)

A técnica da anamorfose explora a experiência do olhar, deformando a perspectiva e a reconstruindo tridimensionalmente a partir de um ponto de visada privilegiado. Esta técnica pode ser observada em sua forma mais dramática no crânio que divide a tela *The Amabassadors* em duas metades. É uma reconstrução tridimensional de um crânio e que se processa na experiência do olhar privilegiado por uma angulação correta. A técnica tem sido usada há mais de 400 anos. Lodovico Cigoli e Domenico Cresti a usaram em seus afrescos envolvendo a Lua craterada (e telescópica de Galileo Galilei) na cúpula paolina e no Batistério da Catedral de Santa Maria Maggiore, em Roma (SILVA e NEVES, 2015).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As anamorfoses produzidas podem ser vistas nas figuras 11, 12, 13, 14 e 15. São de natureza especular (cilíndrica) e perspectival (sem uso de espelho mas somente pela variação da posição angular como na obra de Holbein).

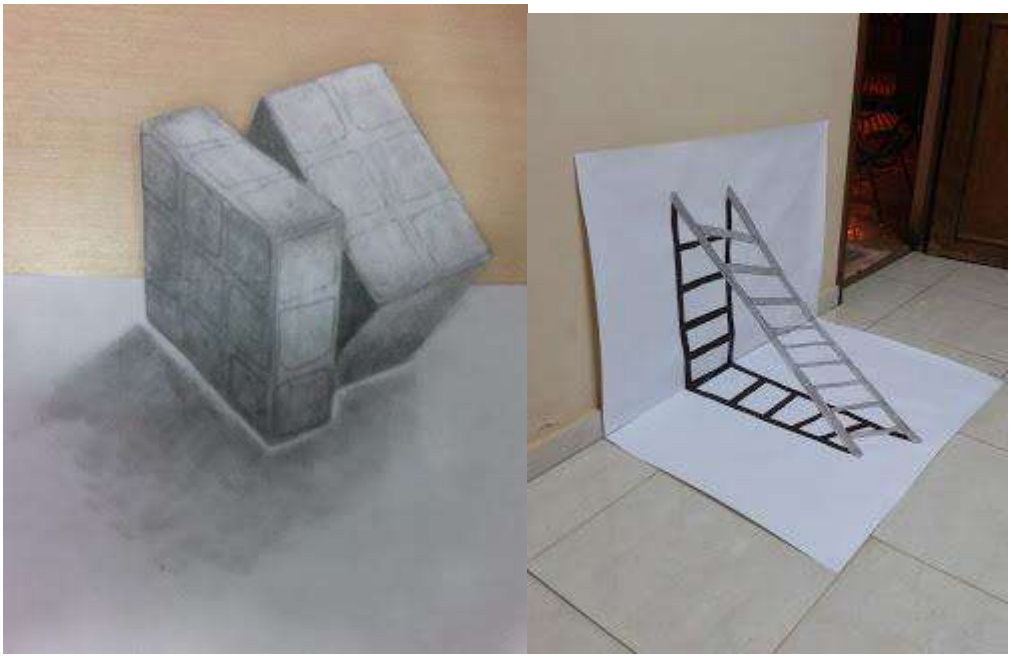


Figura 11. Anamorfose de perspectiva.
Fonte: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES (2014)

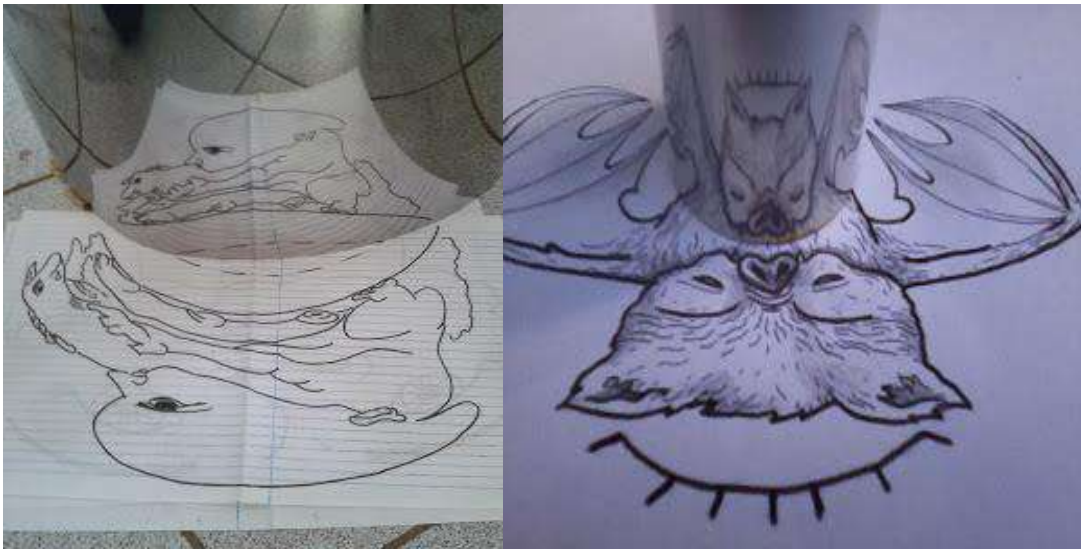


Figura 12. Anamorfose especular (cilíndrica).
Fonte: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES (2014)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

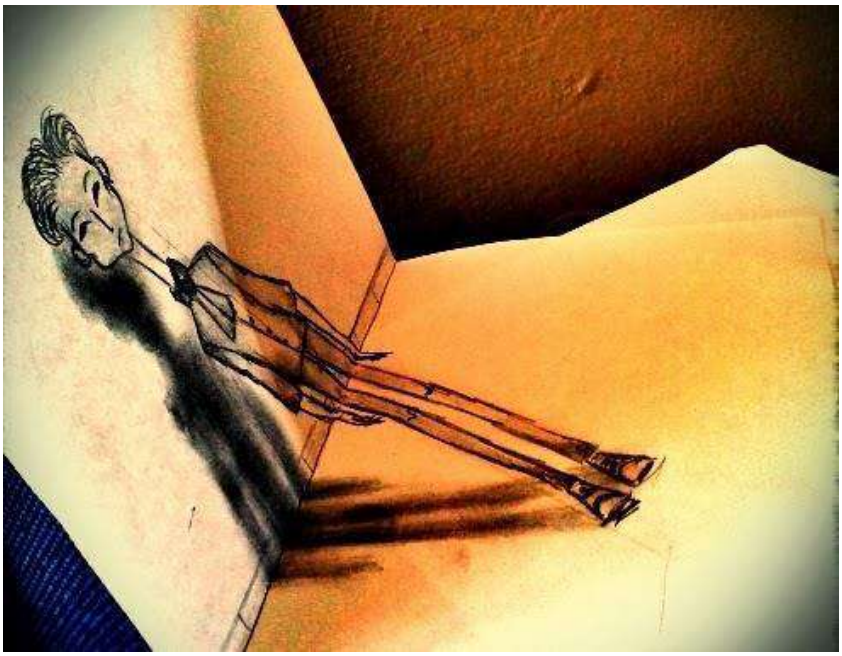


Figura 13. Anamorfose de perspectiva.
Fonte: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES (2014)

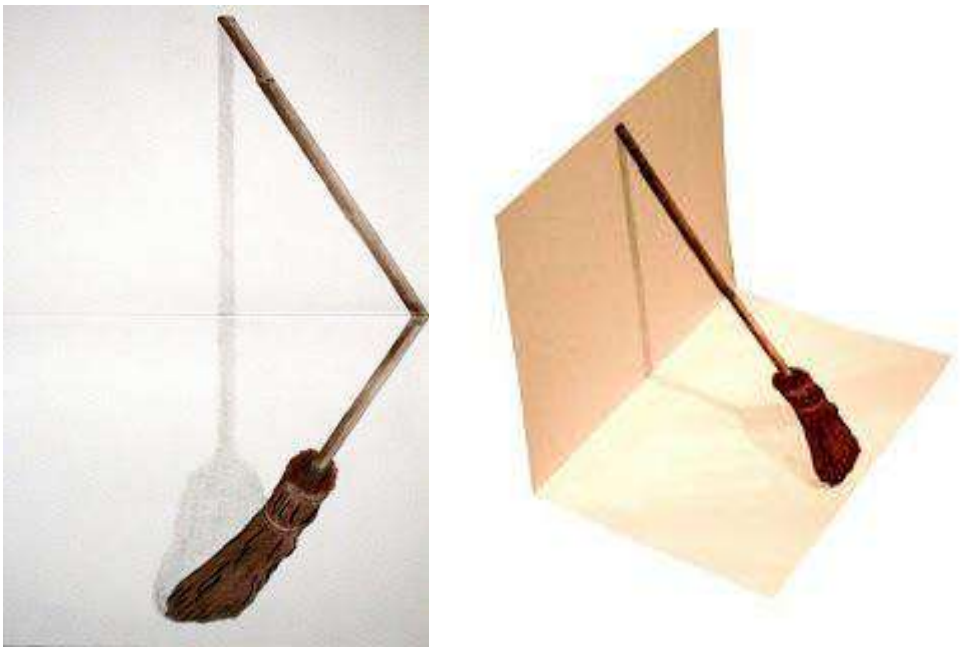


Figura 14. Anamorfose de perspectiva.
Fonte: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES (2014)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

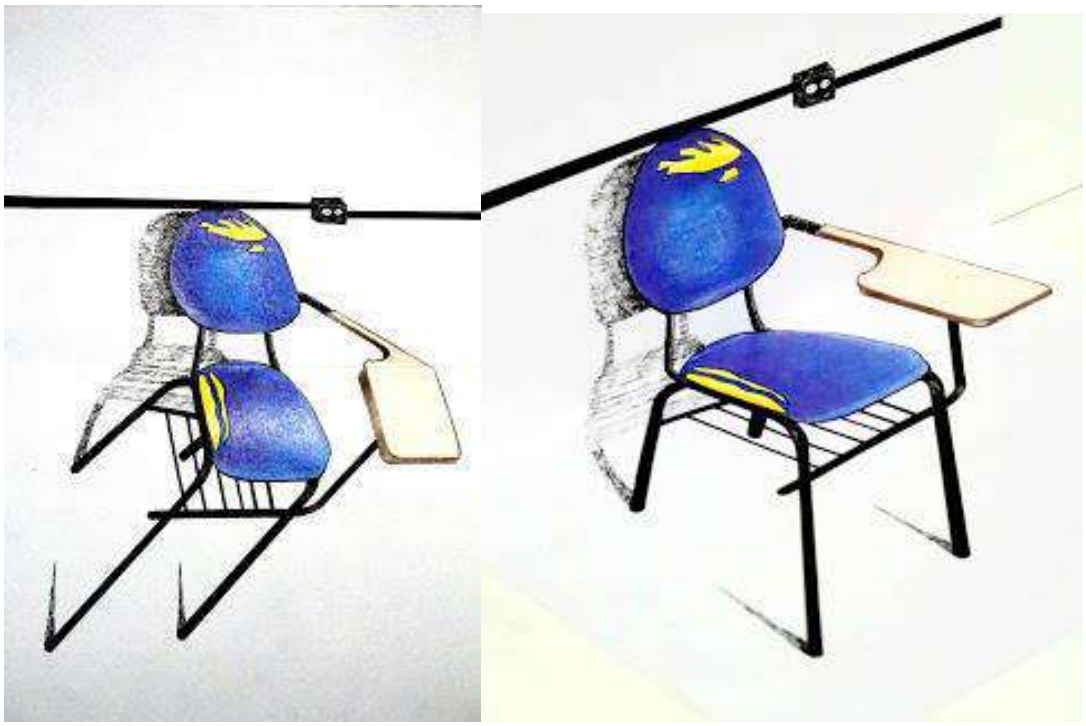


Figura 15. Anamorfose de perspectiva.
Fonte: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES (2014)

Após o trabalho de perspectiva e anamorfoses, enveredamos para a exploração de um tema muito importante na encruzilhada Arte-Ciência: a ficção científica. Escolhemos os clássicos de Stanley Kubrick: "2001, um odisséia no espaço" (filme de 1968). O tratamento que demos ao conteúdo foi entender a época em que o filme foi realizado (um ano antes da chegada do homem à Lua), a temática complexa envolvendo várias ciências (relatividade, cosmologia, exobiologia, criogenia) e a arte visual empregada no filme. Os estudantes fizeram releituras ótimas criando livros-sínteses próprios com a forma de uma das naves espaciais empregadas no filme, em forma de monolito negro, como uma continuação da obra origina ("4001"), etc. As figuras 16, 17, 18 e 19, demostram a arte criativa diante de um clássico de ficção científica.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

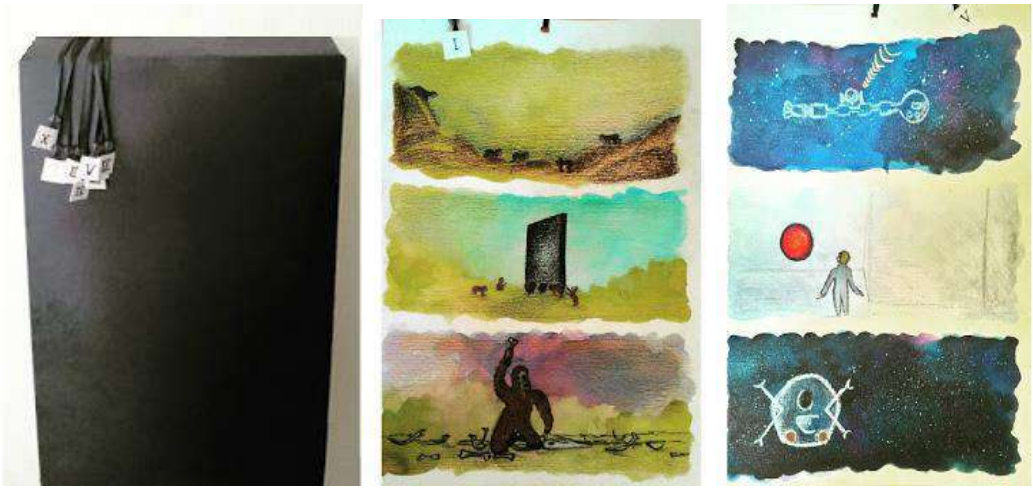


Figura 16. Aquarelas de 2001.

Fonte: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES (2014)

Figura 17. Produção em papel sobre sketches do filme 2001.

Fonte: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES (2014)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 18. Nave-livro do filme 2001.

Fonte: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES (2014)

Figura 19. Páginas em forma de disco do filme 2001.

Fonte: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES (2014)

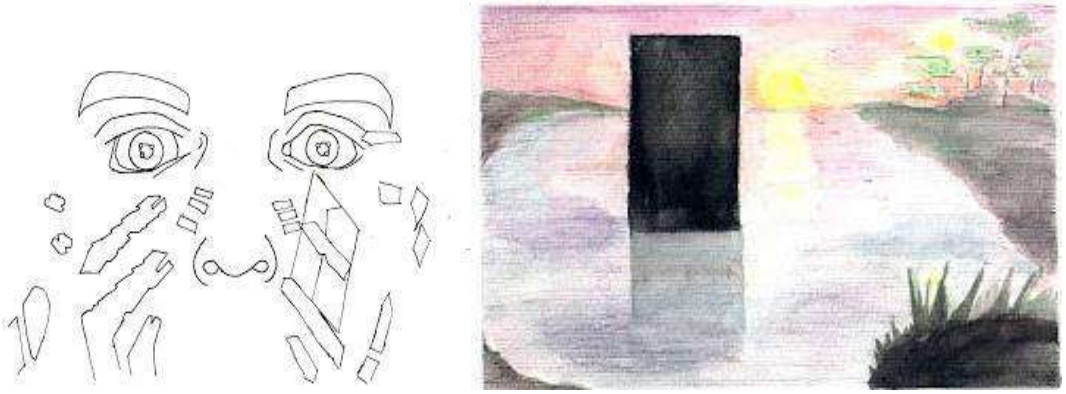


Figura 20. Técnica de desenho a nankin e Aquarela do filme 2001.

Fonte: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES (2014)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 21. Uma espécie de continuação da história: 4001.
Fonte: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES (2014)

Leonardo da Vinci e mais ficção (fantasia) científica

Em 2015 resolvemos explorar duas ficções científicas: uma desconhecida ao público brasileiro (a comédia *Non ci resta che piangere*, Não nos resta que chorar, dirigido e interpretado pro Roberto Benigni junto com Massimo Troisi) e a série "Star Wars".

Estudamos a técnica leonardesca tanto da escrita, como da composição de suas obras especialmente aquelas reunidas em dois CÓDIGOS: Atlântico e do Vôo. Este estudo se deveu porque a comédia de Benigni explora um retorno dos dois personagens (Benigni e Troisi) a 1492, onde eles encontrarão o gênio Leonardo da Vinci. Este filme tem um impacto profundo no que diz respeito à incomunicabilidade entre dois mundos: nossa contemporaneidade confrontada com um passado já distante. Instigamos os alunos, por meio da técnica de envelhecimento de papel, explorarem aspectos do filme e de anteverem, usando a técnica do desenho leonardesco, imaginarem invenções para o futuro. Os resultados podem ser apreciados nas figuras 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 22. Benigni (à esquerda na 1a fotografia) e Troisi (à direita) e "Leonardo", ao centro da 2a fotografia.

Fonte: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES (2015)

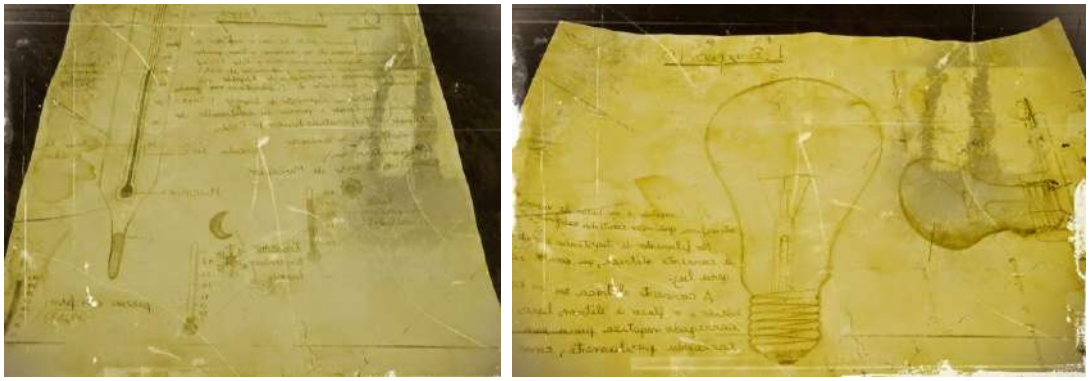


Figura 23. Invenções de manuscritos a partir do filme de Benigni: termômetro e lâmpada incandescente.

Fonte: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES (2015)

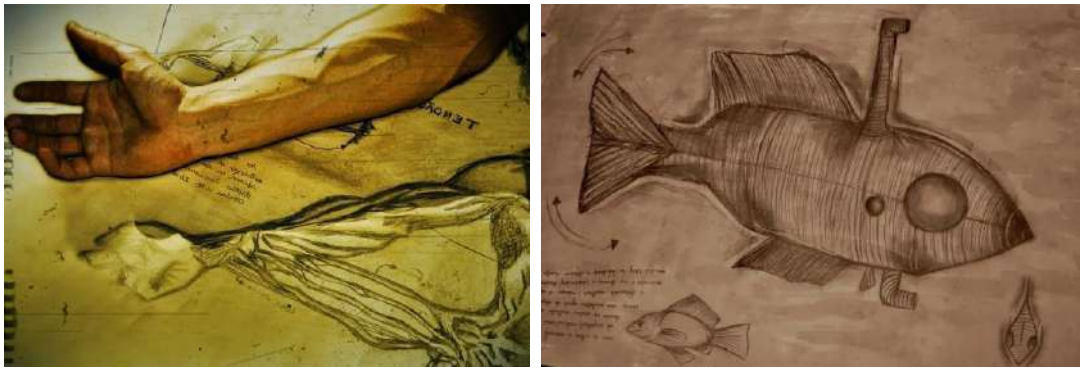


Figura 24. Invenções futuristas em torno de Leonardo.

Fonte: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES (2015)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 25. Estudos em termometria e anatômicos em torno de Leonardo.

Fonte: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES (2015)

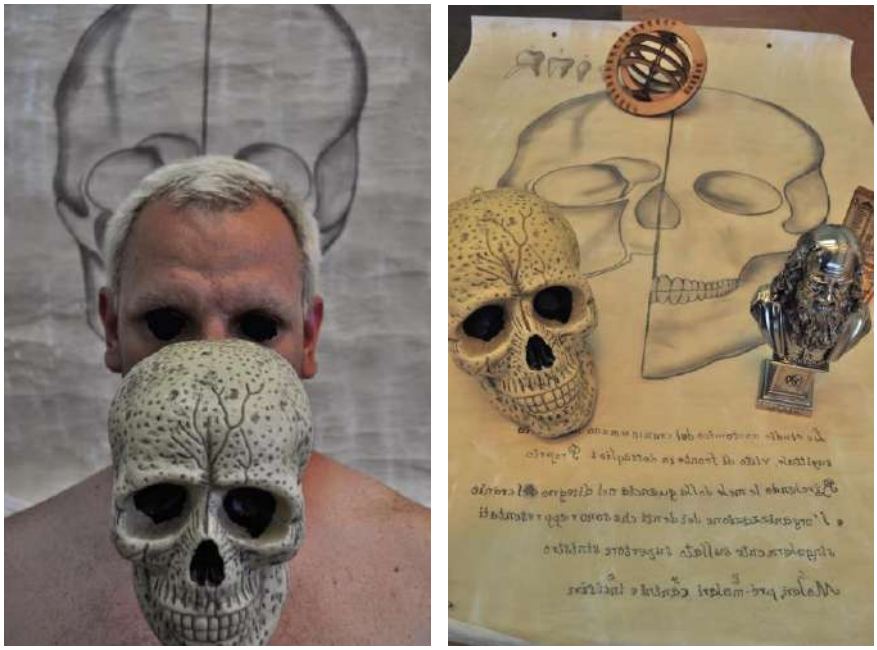


Figura 26. Estudos anatômicos em torno de Leonardo.

Fonte: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES (2015)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

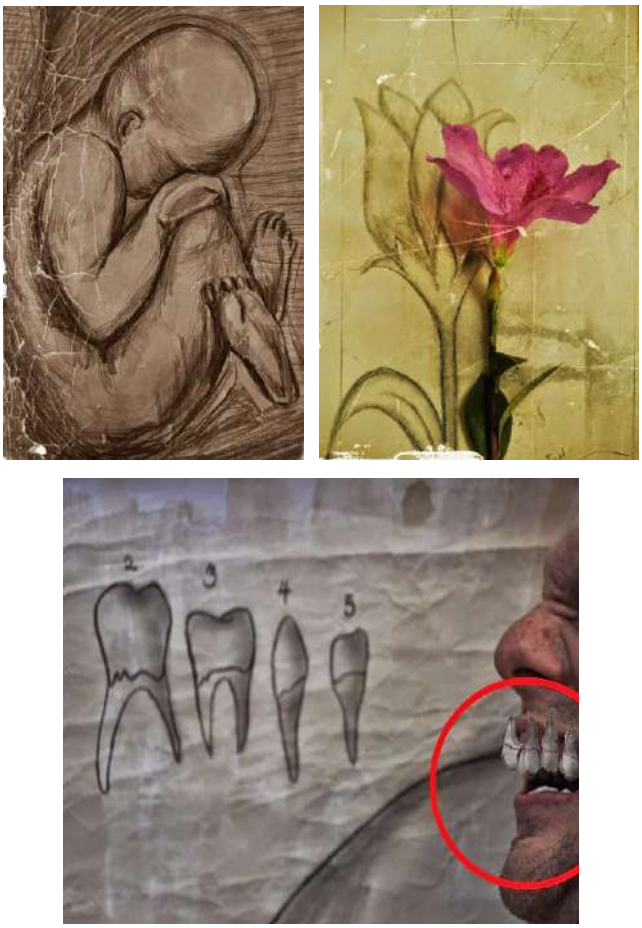


Figura 27. Estudos sobre feto, botânica e dentição em torno de Leonardo.

Fonte: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES (2015)

Figura 28. Estudos futuristas em torno a Leonardo.

Fonte: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES (2015)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Conclusão

Em 2015 e 2016 a ficção e a fantasia científica mediante a exploração tanto de "Star Wars" quanto do celebrado "Interestelar", as produções se diversificaram para verentes teatralizadas, fílmicas e produção visual em forma de livros envelhecidos, intitulados "Livros da Natureza". Como o espaço para apresentar um trabalho de quatro anos é reduzido, deixaremos as fotografias finais para ilustrar o processo criativo, convidando o público leitor a visitar o website www.dialogosarteciencia.blogspot.com.br.

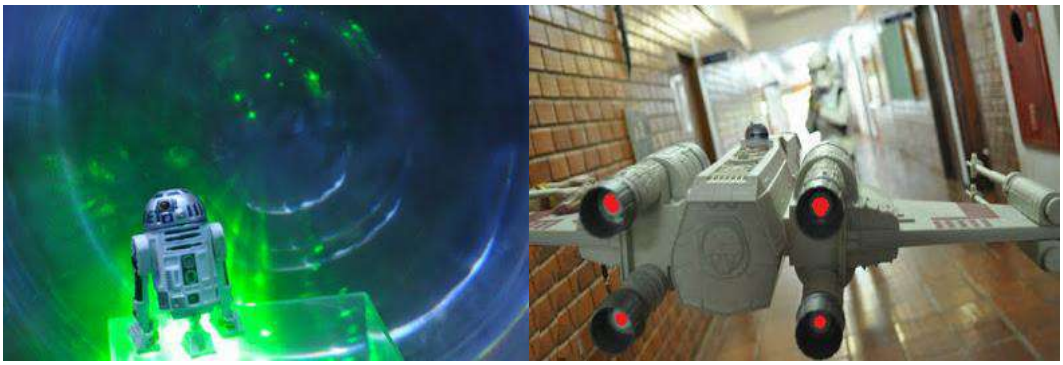


Figura 29. Estudos sobre Star Wars.
Fonte: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES (2015)

Figura 30. Personagens de Star Wars: teatralização e fotografia.
Fonte: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES (2015)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

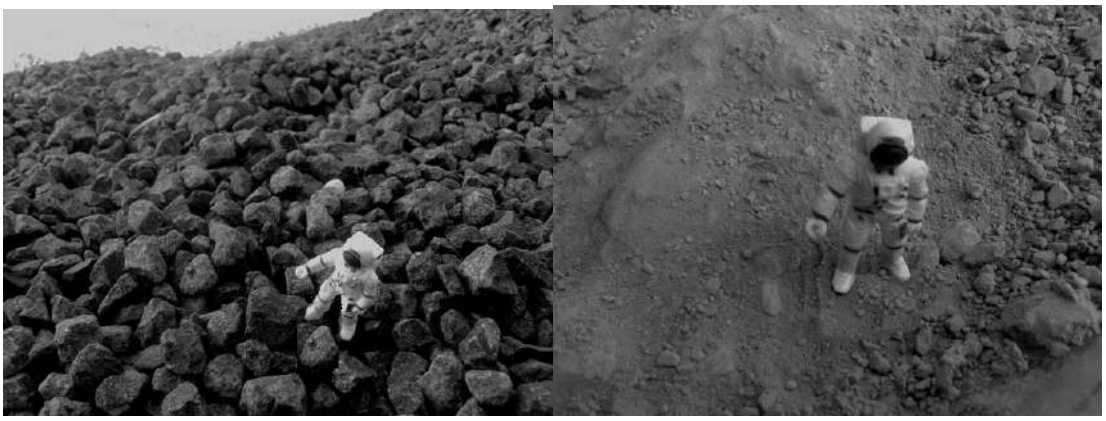


Figura 31. Estudos sobre *Interestellar*.
Fonte: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES (2016)

Figura 32. Estudos sobre Interestellar.
Fonte: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES (2016)

Figura 33. Estudos sobre Interestellar.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fonte: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES (2016)

Figura 34. Uma das edições do O Livro da Natureza. Estudos sobre Interestellar.

Fonte: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES (2016)

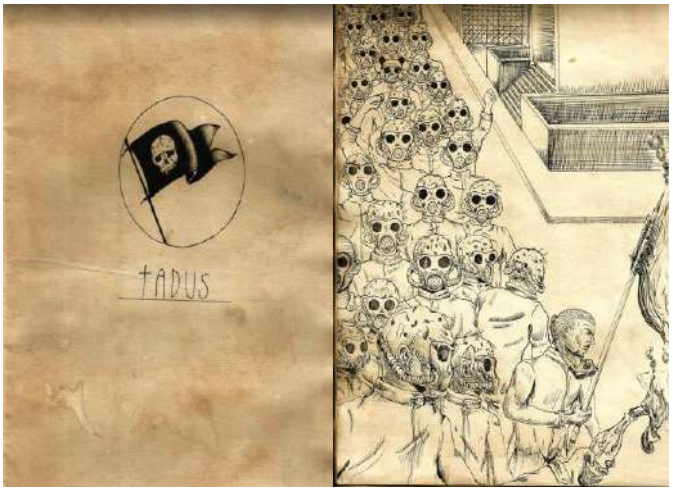


Figura 35. Uma das edições do O Livro da Natureza. Estudos sobre Interestellar.

Fonte: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES (2016)

(in: https://drive.google.com/file/d/0B_cf1inPfeF4b2JCY0dqek5sUzg/view)

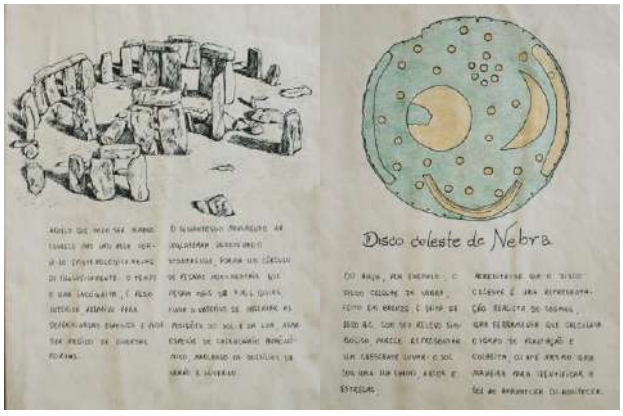


Figura 36. Uma das edições do O Livro da Natureza. Estudos sobre Interestellar.

Fonte: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES (2016).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Bibliografia

BENIGNI, R. Non ci resta che piangere. Filme. Roma: Cinecittà, durata: 104 min, 1984.

NEVES, M.C.D. Diálogos interdisciplinares: Arte-Ciência. Blog disponível em www.dialogosarteciencia.blogspot.com.br. Acesso em 31 de março de 2017.

SILVA, J.A.P. e DANHONI NEVES, M.C. O Codex Cigoli-Galileo: Ciência, Arte e Religião num enigma copernicano. Maringá: EDUEM, 2015.

BENIGNI, R. Non ci resta che piangere. Roma: Cinecittà, durata: 104 min, 1984.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Sismos. A Instabilidade na Terra e no Retrato

Angéllica Kelci Kubo PASTORELLO[1]
Tânia Cristina Rumi SUGETA - Orientadora
Universidade Estadual de Londrina

Resumo: Este trabalho é sobre as reflexões, experiências e práticas que culminaram na instalação *Sismos*, um modo que encontrei para dispor objetos e pensamentos recorrentes em minha investigação, desenvolvida no Projeto de Iniciação Científica sobre processo de criação em Artes Visuais[2]. Na Geologia, o termo *sismo* está relacionado a um movimento brusco e breve na superfície terrestre, do qual podem nascer fissuras ou falhas geológicas das mais variadas. Os objetos desta instalação, montada em espaço aberto e de passagem, se projetam como fissuras de um cotidiano qualquer. São objetos familiares, mas que desestabilizam pela ausência de traços ou narrativas reconhecíveis em retratos e pelas fissuras abertas em peças de cerâmica. A experimentação desses objetos em contato direto com pessoas em trânsito, teve por intenção expor resquícios do instante de um abalo, de uma falha irreversível, mas me provocaram reflexões ainda mais profundas sobre o que revela o tempo/espaço de uma instalação, ao me deparar com as mais diversas reações e recepções dos passantes.

Palavras-chaves: Cerâmica, fissura, retrato, instabilidade.

Introdução

Dia 24 de fevereiro de 2017, manhã, Calçadão UEL, entre a Capela Ecumênica e o Centro de Ciências Econômicas, ao lado de uma seringueira majestosa, quem por ali passava se deparava com dois módulos brancos,

[1] Graduanda no curso de Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Estadual de Londrina.
[2] Projeto de Iniciação Científica 09544 - Os processos de criação nas práticas de gravura, cerâmica e desenho associados às teorias das artes: pesquisa educacional em estética pedagógica - Sob orientação dos professores Tânia Cristina Rumi Sugeta, Cláudio Luiz Garcia e Marcos Aulicino.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

posicionados um de frente para o outro, formando uma espécie de corredor ou fragmento de espaço familiar. Fixados num dos módulos, dois retratos, à frente do outro, um pequeno móvel de madeira coberto de sal, sobre o qual se encontravam três composições de peças em cerâmica. Cada composição carregava uma fissura. Nenhum texto orientava os passantes, nenhum título de trabalho ou experimento. O objetivo era chamar a atenção para um breve instante de uma ruptura que se encerra assim que começa, não separa, desinquieta, ameaça ser eternamente sísmica, mas só faz deixar rastros de eternidade distraída. Um rasgo, um espaço aberto por onde transitam caos e ordenação.

Na primeira parte deste artigo, busco tratar sobre o contato com a cerâmica enquanto conceito ligado à metamorfose e transformação, utilizando como base a ceramista Katsuko Nakano e o historiador Richard Sennett. Num segundo momento, delimito uma sequência de experiências dentro da graduação que me levaram aos elementos/objetos da instalação *Sismos*, trabalho que desenvolvo especificamente no tópico que se segue. Ainda dentro desta última parte, faço referência a experiências e pensamentos ligados a tempos anteriores aos da graduação, que acabaram compondo outros cenários para esta investigação.

O Contato com a Cerâmica

Os elementos que constituem a cerâmica, terra, água, ar e fogo, coincidentemente ou não, são os mesmos encontrados em várias teorias ou mitos cosmogônicos. Minha relação com a cerâmica não é nem mítica, tradicional, nem puramente acadêmica, mesmo reconhecendo ter sido a academia o espaço das experiências e estudos. Soma-se a isso um interesse do tato e da memória pela materialidade e transitoriedade entre as formas, pela metamorfose e transmutação dos elementos.

A ceramista Katsuko Nakano (1989), em sua busca por uma expressão pessoal através do barro, considera a cerâmica um processo de transmutação.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Processo no qual todo o mundo que percebemos está perpetuamente envolvido. Para Nakano,

> fazendo cerâmica podemos, mais que qualquer outra arte, sentir, contatar e participar desse movimento perpétuo de transformação cósmica, pois ela lida diretamente com os elementos que constituem o universo: Terra, Água, Ar e Fogo. (NAKANO, 1989, p. 67)

Envolta por esses elementos, Nakano busca por um ato involutivo na fusão entre o ceramista e a matéria barro, assim o ceramista se transformaria no barro que amassa, deixando revelar o homem que é, um retorno à matéria original, matéria mítica, morte que antecede a recriação.

Já num outro viés, o sociólogo e historiador Richard Sennett (2009) discorre sobre o mundo material que reage constantemente às circunstâncias que o transformam, através de sua ambiguidade e resistência. Em seu texto *Metamorfose, O Conto do Oleiro,* Sennett recorre a diversos recortes da história e literatura para demonstrar como essas transformações da forma estimulavam a mente. Na mitologia antiga, essa metamorfose era relacionada ao irracional, em outros momentos, à magia, em outros ainda provocavam assombro e medo. Na moderna ciência da evolução, as transformações apontam para uma complexidade sempre muito maior do que aquela existente, enquanto para os antigos materialistas, o mundo físico se trata de uma metamorfose que não cessa, uma recombinação eterna dos quatro elementos básicos da natureza: água, terra, fogo e ar, os mesmos elementos encontrados na filosofia e nos gestos de Nakano, os mesmos que me instigaram na prática em cerâmica.

Prática que leva à recriação, passando pela forma anônima do barro, e quase retorna à forma pedra com o fogo. Quando transformada em recipiente que armazena, a cerâmica, que deixara de ser terra, culturaliza e evita a morte natural daquilo que acolhe. Um morrer e um nascer, dois momentos de uma mesma matéria. Diante deste contato, passo a desenhar um mapa de afetações, começando pela cerâmica, até chegar aos outros elementos que compõem a instalação *Sismos*.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> ... no quadro dos mesmos pobres acasos, criamos os nossos mitos...[3]

Neste capítulo, me debruço sobre algumas de minhas experiências com a argila, a cerâmica e posteriormente outros elementos dentro da graduação, fora da ordem cronológica, que considero pertinentes para o momento, como eventos que me afetaram de uma forma ou de outra, no desenvolvimento deste trabalho.

Na disciplina de Cerâmica em 2015, precedida pelas experiências na disciplina de Escultura em 2014, percebo a potencialização do gesto com a tridimensionalidade. No objeto moldado com as mãos, em contato com a ação do tempo, da água e do fogo, surgem evidências do caráter irreversível da cerâmica e a possibilidade de agregação do acaso como evidência de um controle falho. Minhas ações não agem isoladas, tempo e matéria também são agentes. Sentia cada vez mais vontade de experimentar essa prática fora dos horários de aula e além dos ateliês, em outros contextos, outras mãos e outras vozes.

Em setembro de 2015, juntamente com outros estudantes de Artes Visuais e alunos do Ensino Médio da rede pública de ensino[4], fizemos uma visita a uma pedreira desativada situada na zona sul de Londrina. Os paredões imensos de pedra impressionavam pelos segredos que nos contavam, nos falavam sobre origens, histórias e transformações da vida da terra. Caminhamos, desenhamos, fotografamos, nos sujamos de terra. E na tentativa de descrever minhas impressões daquela visita às pedras, recorro a um poema de Drummond (1902-87):

> As pedras caminhavam pela estrada. Eis que uma forma obscura lhes barra o caminho. Elas se interrogam, e à sua experiência mais particular. Conheciam outras formas deambulantes, e o perigo de cada objeto em circulação na terra. Aquele, todavia, em nada se assemelha às imagens trituradas pela experiência, prisioneiras do hábito ou domadas pelo

[3] FOCILLON, Henri. A Vida das Formas. Zahar. Rio de Janeiro, 1983. pag 81
[4] Atividade realizada através do Programa Institucional de Iniciação à Docência (Pibid), com atividades no Colégio Aguilera, situado na zona sul de Londrina.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> instinto imemorial das pedras. As pedras detêm-se. No esforço de compreender, chegam a imobilizar-se de todo. E na contenção desse instante, fixam-se as pedras – para sempre – no chão, compondo montanhas colossais, ou simples e estupefatos e pobres seixos desgarrados. (DRUMMOND, 2010, p. 249)

Esse passeio antecedeu uma oficina de cerâmica com os mesmos alunos, que seria dada dali a alguns dias no espaço da escola, uma experiência que aprofundou nossa conversa sobre os elementos constituintes da cerâmica, as formas naturais, nosso contato e modo de agir sobre a natureza. E além disso, se descortinavam para mim as possibilidades de trabalhar argila e cerâmica atreladas à educação.

Imagem da pedreira desativada, na região sul de Londrina, 2015.

Também no território da educação, a segunda experiência que descrevo aconteceu durante o Estágio Supervisionado na Educação Infantil[5], com crianças de 4 a 5 anos. A proposta era modelar em argila os personagens que mais gostavam, extraídos das histórias que haviam sido contadas em sala pela professora da turma.

Algumas crianças retrataram os personagens escolhidos de forma plana, como um desenho, outras amassavam um pedaço de argila e lhe davam um nome e

[5] Estágio realizado no CMEI Profª Sandra Regina Maximiliano Lemes, região oeste de Londrina, 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

pouco tempo depois já era outra personagem. Ao passo em que alguns alunos passavam a maior parte do tempo em uma única figura e iam agregando características físicas ou de comportamento durante sua criação. No tempo de secagem das peças, para que pudessem ser pintadas, cada um relacionou-a à sua vivência.

Essa experiência me despertou a atenção para vários aspectos da prática em cerâmica. A começar pela ausência de apreensão formal ligada à matéria, muito comum em crianças daquela idade, e que nos remete a um contato mais imediato e imaginativo não só com a matéria, mas também com o conceito. O que me levou a uma das ideias sobre a forma em Focillon (1983):

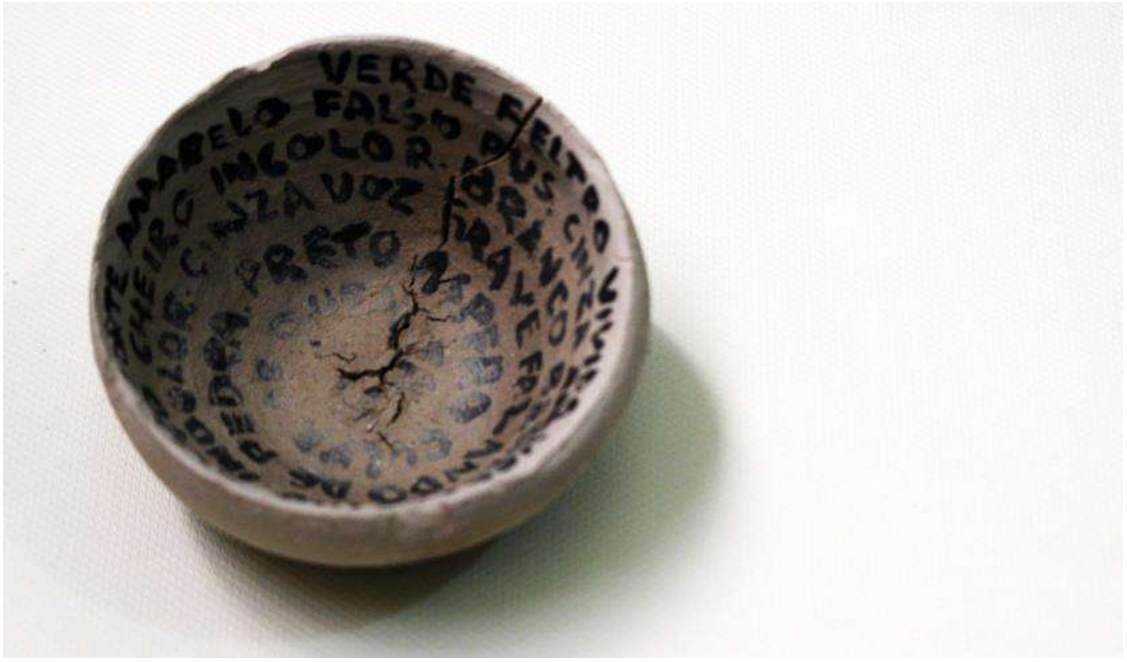
> ... as formas servem mais para transfigurar as capacidades e os movimentos mentais do que para os designar. Deles, as formas recebem, não uma diretiva, mas uma inflexão. As formas são mais ou menos intelecto, imaginação, memória, sensibilidade, instinto, caráter; são mais ou menos vigor muscular, espessura ou fluidez do sangue. (FOCILLON, 1983, p. 80)

Assim como forma e conceito circulam pelo espaço da indefinição, as ideias acerca do tempo também não se encontram presas ao tempo cronológico dos relógios e calendários. Os personagens de argila só poderiam ser pintados dali a dois dias, no nosso próximo encontro, então as crianças logo recorreram às suas próprias medições temporais, suas noções de demora, de espera. Um tempo muito mais próximo das experiências cotidianas, do corpo, dos gestos, das sensações. Um tempo vivo, que tem sua duração nas ações de cada um. Tempo subjetivo, repleto de liberdade.

A terceira experiência que menciono foi durante a disciplina de Pintura, em 2015. Houve um passeio noturno certo dia da semana em que registramos as cores pelo caminho. A luz era muito escassa e passei a pensar que os tons escuros daquelas cores talvez fossem dados pela sobreposição de camadas e mais camadas de horas vividas, horas cansadas, oxidadas com o peso dos dias e maquiadas com a luz do sol. Faço um pequeno recipiente de argila branca não queimada, escrevo as

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

cores encontradas em letras pretas e completo o recipiente com água. Em poucos minutos nasce uma fissura, por onde a água escorre levando consigo algumas letras. Ofereço então a fuga daquilo que não se sustenta.

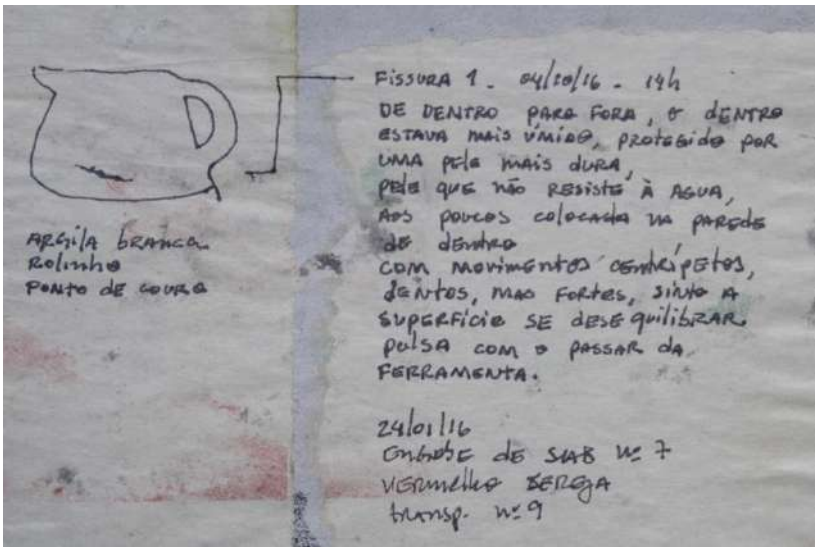


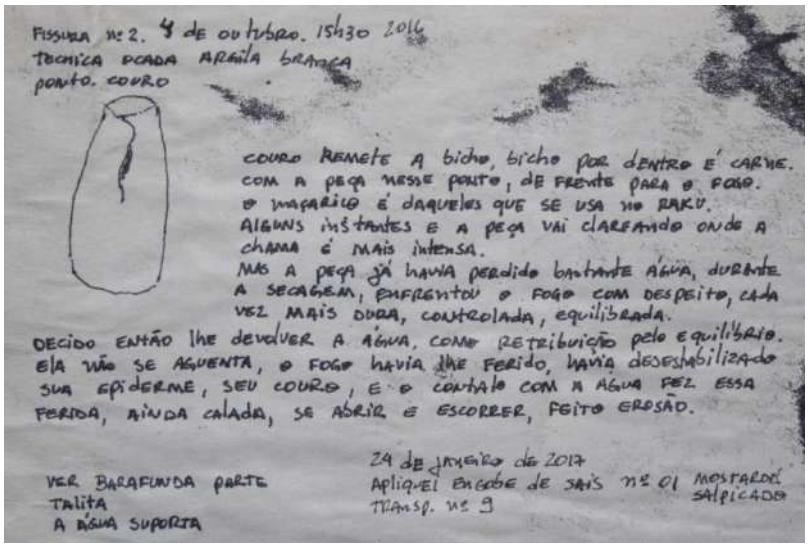
Sem título, acrílica s/ peça de argila branca 3 x 10 cm, 2015.

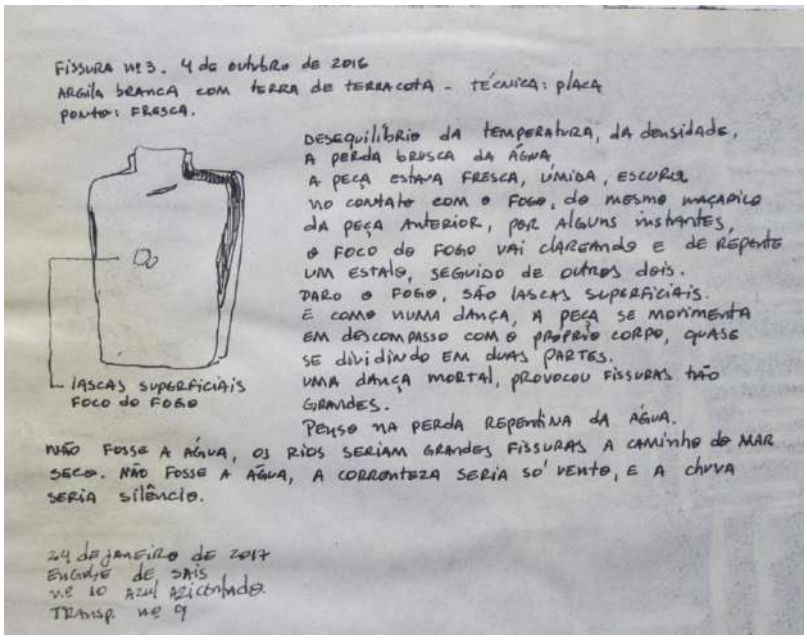
A fissura que surge na argila e desenha imagens de acidentes geológicos, estabeleço como o cruzamento entre duas dimensões, o dentro e o fora, como num trânsito desvirtuado. É também o entrever, a instabilidade da rigidez que se rompe, ferida na terra, descoberta do que deixa de correr e passa a escorrer, a mesma abertura que deixa escapar os sentidos rígidos das palavras, permitindo que a poesia nasça. No encontro entre cerâmica e fissura, o nascimento de um objeto instável.

No ano seguinte, numa busca inquieta pela forma *fissura,* dou início a um caderno de registros, memórias, desenhos e gravuras, o *Livro das Fissuras,* no qual eu guardo os esboços e planejamentos das peças em cerâmica que mais tarde fariam parte da instalação *Sismos*.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017







Recortes do Livro das Fissuras, esboços das peças em cerâmica, 2016

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fissuras abertas não pelo acaso, mas provocadas pelas mãos conscientes, pela ação da água ou do fogo. E então o espaço fica entre dois pólos, entre o dentro e o fora, fica entre. Para adornar, uso engobe[6] de sais, lembrando que o sal também é elemento entre dois pólos, conserva e corrói, é grão e imensidão. Meses antes, o sal já havia aparecido como elemento repleto de simbologias e significados, durante a primeira ação do coletivo *Barafunda*[7]. Esta ação, trago como a quarta experiência a descrever no meu mapa de afetações.

Tratou-se de uma *performance* ao redor de um grande monte de sal, onde antes havia uma pedra-escultura do artista Fajardo. Havia essa voz que falava de ausência. Sobre o monte, deixávamos memórias reais ou não, objetos de muito apreço ou encontrados nas calçadas, outras vozes que falavam de si, do espaço e de suas próprias ausências.

Foi durante os encontros que antecederam a *performance* do *Barafunda*, que vieram os *estudos sobre a nulidade do ser*, uma série de interferências que fiz em fotografias 3x4 de pessoas anônimas. Pensávamos e discutíamos sobre a revelação poética à luz do poeta e teórico Octávio Paz (1982), para o qual a poesia também é o que coloca o homem fora de si, através da revelação poética e, simultaneamente, o faz retornar ao seu ser original.

> ... mas a outra margem está em nós mesmos. sem que nos movimentemos, quietos, nos sentimos arrastados, movidos por um grande vento que nos deixa fora de nós. deixa-nos fora e ao mesmo tempo nos empurra para dentro de nós" (PAZ, 1982, p. 14)

[6] Cobertura opaca e líquida, feita basicamente da mistura de uma argila com pigmentos ou corantes e material fundente. Usada para decorar e ocultar a cor original de peças de cerâmica.
[7] A ação foi uma *Performance* com integrantes do projeto de iniciação acima citado, durante a exposição *A Passageira 16*, no Museu de Arte de Londrina em 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Estudos sobre a Nulidade do Ser, Recorte do Livro das Fissuras, 2016

Desses retratos, nasceram tantos outros, em que usei inúmeras sobreposições, as imprimi em papel sulfite e usei na *performance*. Muitos deles entreguei a quem nos assistia, enquanto falava de memórias tão reais quanto os devaneios mais sóbrios, outros eu deixei no local expositivo, onde permaneceram durante quase um mês, ao lado de tantos outros objetos. Houve dia de sol, de chuva, de vento, e os retratos afetados também pelo sal, mudaram de cor, de textura, adquiriram novas camadas de existência, novas histórias irreais. Depois foram recolhidos, emoldurados, e por fim, alinhados num dos módulos da instalação *Sismos*.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

De cima para baixo, da esquerda para a direita: retratos durante a *performance* do Barafunda; retratos após o tempo de exposição; retratos expostos na instalação *Sismos*.

Cerâmica, fissura, sal, retratos, eis os elementos/objetos que utilizei para compor a instalação. Reconheço que o caminho que acabo de traçar pode até parecer que foi formado por direções unívocas, na construção dos pesos e importâncias de cada elemento, mas reconheço também que se trata de um caminho traçado por recortes muito bem determinados, de experiências que ocorreram dentro da graduação. No entanto, como o leitor perceberá ao final do próximo capítulo, os desdobramentos desta investigação me remeteram a experiências e espaços muito anteriores, numa busca por relações e sentidos esparsos, nos quais me situo e me desfaço, constantemente.

Segundo Fayga Ostrower (2007), na busca por ordenações e significados na interpretação de fenômenos, reside a motivação humana de criação. Dos inúmeros estímulos recebidos por nós a cada instante, nas mais corriqueiras das situações, estabelecemos nossas relações e formamos ordenações.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> "De inúmeros estímulos que recebemos a cada instante, relacionamos alguns e os percebemos em relacionamentos que se tornam ordenações. As formas de percepção não são gratuitas nem os relacionamentos se estabelecem ao acaso. Ainda que talvez a lógica de seu desdobramento nos escape, sentimos perfeitamente que há um nexo." (OSTROWER, 2007, p. 9)

Ostrower se refere ao processo de criação, intimamente interligado com a sensibilidade, tida pela autora como "*uma abertura constante ao mundo e nos liga de modo imediato ao acontecer em torno de nós*" (OSTROWER, 2007, p. 12), uma porta por onde entram as sensações. *Sismos* talvez tenha sido minha tentativa de oferecer aos passantes a possibilidade de um outro contato, chamar para um outro instante, aquele em que uma ruptura se inicia e logo se encerra, o instante de uma fissura.

Sismos

O primeiro espaço cogitado para montar a instalação foi a Galeria do CECA/UEL, mas o agendamento se tornou inviável, uma vez que a Galeria estava cedida para uma exposição que duraria mais de um mês. Se por acaso, falta de planejamento ou ironia do destino, a ideia de montar a instalação em espaço aberto foi fazendo cada vez mais sentido diante da proposta que aos poucos se concretizava. A instalação em espaço aberto dialogava com a vontade de experimentar esses objetos num tempo/espaço que se relaciona diretamente com pessoas em trânsito, que de repente se veem diante de objetos reconhecíveis, mas abalados em seus sentidos e disposição espacial. Como aponta Neide Marcondes (2008) sobre a instalação na arte contemporânea:

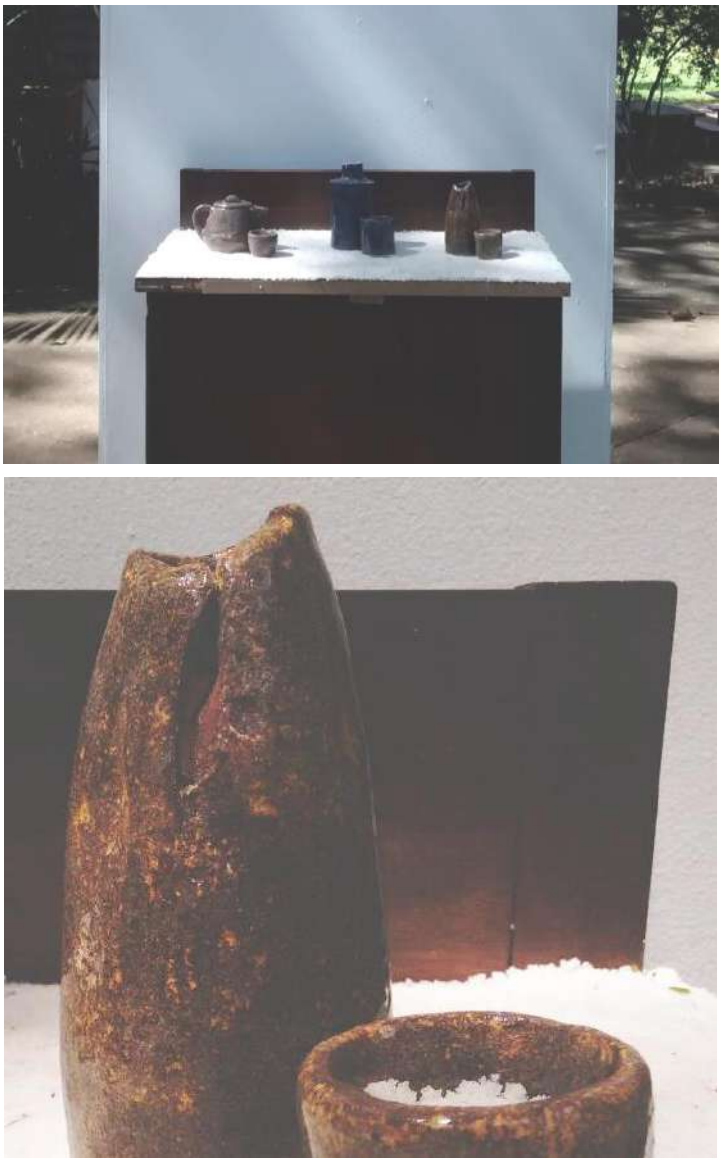
> Na arte contemporânea, nas Instalações, o *tempo* dos instantes é transcendental-imaginativo, tempo da intuição e projeto para o tempo *espacializado*. Formas artísticas contém os movimentos: projeto,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> presença; a arte em evento; a memória disporá do pretérito indefinido. Nas instalações, o espaço/lugar é concreto.(MARCONDES, 2008, p. 737)

No pequeno corredor formado por dois módulos brancos, eu oferecia o contato com objetos que se projetavam como resquícios de um cotidiano qualquer, eram peças utilitárias em cerâmica envoltas pelo sal e retratos emoldurados. No entanto, as peças haviam perdido sua utilidade devido a fissuras em suas paredes, e nos retratos não havia narrativas lineares ou traços reconhecíveis. Oferecia-se também o *tempo dos instantes* de um abalo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017



Imagens e detalhes da instalação *Sismos*

Das reações dos passantes, as mais diversas, a começar pelo desvio. Muitos passavam por trás dos módulos ou até mesmo pelo centro da instalação, mas desviavam o olhar. Outros paravam diante dos objetos, olhavam de perto. Algumas reações de espanto, negação, outras de curiosidade. Foram poucos aqueles que tocaram nos objetos. Alguns me perguntaram como eu havia feito as peças e os retratos, me abordaram, mesmo eu tendo me assegurado de manter uma distância suficiente para observar sem ser observada.

Não cabe aqui uma análise psicológica de cada reação e não questionei nenhum dos passantes sobre suas impressões. O que mais me interessava naquele

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

momento estava no olhar e nos gestos, os lugares mais sinceros e imediatos do contato com algo inusitado.

Enquanto estava ali, observando aquelas pessoas em trânsito, pensava nessa busca por um modo de dispor os elementos aqui descritos, que há tempos sussurravam outras formas de se situarem em seus corpos e no espaço fora deles, um instante para também dispor pensamentos recorrentes em minha imaginação e pesquisa. E tentando ouvir esses sussurros com mais atenção, começo a pensar que o espaço de que falavam estava muito mais ligado a um espaço interior, de um tempo particular, daqueles que vivem na memória.

Recorro a cenas do lugar onde cresci, uma pequena cidade chamada Jataizinho (PR) às margens do rio Tibagi e aos sentimentos que alimentei, outros que tentei sufocar. Desenho então um outro mapa de afetações, com textos instáveis, de lembranças vividas ou inventadas.

Trechos extraídos do *Livro das Fissuras*, escritos em 2016.

> Mesmo quando o rio estava baixo, não conseguia tocar o seu leito, e pensava que talvez não houvesse um outro chão lá embaixo, tamanho o cansaço de se manter sólido. Aprendi a ter medo do fundo do rio, porque a água se tornava pesada demais no retorno à superfície. Aprendi também a ter medo da correnteza, porque já sabia que a água era mais forte que o fogo. Quando ainda pequena, enquanto brincava no rio com minha mãe, primos e tia, fui levada pela correnteza por alguns instantes, e pela primeira vez abri os olhos embaixo daquela água. Era como ter uma membrana espessa e marrom nos olhos, que os envolvia até a retina. Parei de ser arrastada quando bati em um tronco, que uma das enchentes havia derrubado sem força suficiente para arrancá-lo de sua raíz. Com os olhos ardendo e o coração acelerado, olhei em volta, ninguém tinha percebido, e pensei, devia ter tocado o chão.
>
> Houve um dia em que todas as vontades dormiram. Foi quando a correnteza passou pela rua fazendo barulho e levando todas as certezas. Quem estava dentro das casas só ouviu os latidos dos cachorros da rua,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> que ficaram ilhados. Então me contaram, rio sem água é fissura, e correnteza é vento dentro do rio. A mesma correnteza que passou pela rua e ilhou os cachorros, a mesma que me afoga quando acordo.

Sentia cada vez mais a necessidade de tocar naqueles espaços da memória novamente. Voltei para aquela cidade, onde as fissuras talvez tenham nascido. Voltei com as mesmas peças de cerâmica usadas na instalação, mas desta vez não havia nenhum módulo e nenhum passante, eu estava só, às margens do mesmo rio. O barulho que fazia vinha da água correndo e dos meus passos quebrando as folhas secas. Fotografei as peças em horários diferentes, para que elas também sentissem o passar do tempo, e para que o tempo as sentisse. Me afastava um pouco e elas quase se camuflavam naquele cenário vivo, poderiam até mesmo terem surgido naquele instante, assim como o autorretrato sustentado pela instabilidade d'água, última imagem deste artigo,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Peças em cerâmica fotografadas às margens do Rio Tibagi, Jataizinho PR, 2017

Autorretrato. Fotografia digital, 2017..

Considerações Finais

Se, com a primeira montagem da instalação *Sismos*, eu objetivava afetar os passantes com um instante/resquício de um abalo, certamente não esperava ser afetada desta forma. As reflexões, leituras, orientações da professora Tânia, conversas com amigos, experiências e memórias que rodearam a concretização deste trabalho, me levaram a tantas percepções que ainda não pude definir ou

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

digerir. Logo, mais do que conclusões finais, esta parte do artigo servirá como uma porta aberta a novas proposições que alimentem esta busca, que direcionem esta minha investigação. Cerâmica e fissura tocaram o chão, estão mais próximas de seus próprios abalos, assim como o retrato, que encontrou na correnteza o movimento de sua instabilidade.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Enigma*, in Nova reunião: 23 livros de poesia. Vol 1. Edições BestBolso. Rio de Janeiro, 2010.

FOCILLON, Henri. A Vida das Formas. Zahar, Rio de Janeiro, 1983.

LEINZ, Viktor. Geologia Geral. Nacional. São Paulo, 1972.

MARCONDES, Neide. Arte Contemporânea / Poéticas em Mundo Líquido. IV Encontro de História da Arte - IFCH / UNICAMP, 2008. Disponível em http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/MARCONDES,%20Neide%20-%20IVEHA.pdf acessado em 26/02/2017.

NAKANO, Katsuko. Terra, Fogo, Homem. Tese de doutoramento apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1989.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e Processo de Criação. Petrópolis, RJ. Vozes, 2007.

PAZ, Octávio. O Arco e a Lira. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1982.

RODRIGUES, Maria Regina. Cerâmica. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2011.

SENNET, Richard. O Artífice. trad. Clóvis Marques. Editora Record. Rio de Janeiro - São Paulo, 2009. p 142.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Cada vez que as ondas se quebram

Odival PEREIRA Junior
(Universidade Estadual de Londrina)
Vanessa Tavares da SILVA
(Universidade Estadual de Londrina)

Resumo: No projeto *Cada vez que as ondas se quebram*, foi desenvolvido um conjunto de vídeos que aproxima esse dispositivo da pintura, construindo autorretratos a partir de questões subjetivas que também percorrem o outro e que se repetem em intensidades variáveis. A produção perpassa pela discussão do vídeo e sua temporalidade. Inicialmente José Leonilson foi uma das referências por ser um artista que lidou com uma esfera afetiva em todo seu trabalho, sendo sua produção uma espécie de diário íntimo. Em "São tantas as verdades" (1998, p. 22), Lisette Lagnado aponta para um artista que, ao mesmo tempo que se mostra um indivíduo emotivo, resiste à exposição de seu íntimo. Michael Rush, em "Novas mídias na arte contemporânea", chama atenção para como o ser humano manipula o tempo através do vídeo, "capturando-o e reconfigurando-o, criando variações com intervalos, avanço rápido, câmera lenta...", (2006, p.6). Nesses pensamentos, há o interesse de criar imagens em movimento que existem tanto quanto nossos sonhos; que assim como o sensível não reside em nenhum lugar e estão em uma temporalidade suspensa.

Palavras-chave: Vídeo; autorretrato; tempo.

Autorretrato

O título da pesquisa ocorreu após ter assistido ao filme "Breaking the waves (1996)", dirigido por Lars von Trier, especificamente uma cena onde a protagonista

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

chora em cima de uma rocha enquanto as ondas se partem ao encontrá-la. A onda, segundo Argeo Magliocca (1987, p. 219) é "uma perturbação que se propaga", que se forma, se choca e se desfaz, um ciclo com intensidades diferentes.

O projeto consistiu em um processo teórico e prático para uma produção em videoarte, que são vídeos de curta duração, produzidos a partir de um roteiro simples que pode tanto ser textual como visual. Os vídeos foram pensados juntamente com outras linguagens, formando um conjunto de autorretratos que expõem inquietações com desdobramentos sobre a compreensão de si no tempo e compreensão do tempo no indivíduo.

José Leonilson foi um artista com uma grande produção e fez de seu trabalho uma extensão de si, registrando seus pensamentos, desejos, angustias, sendo sua produção uma espécie de diário íntimo. O coração é seu motivo dominante e está presente em todo seu trabalho. O coração como centro vital das emoções sensibilidades do sujeito, lugar onde é depositado seus sentimentos profundos e íntimos. Abismos, água, escadas, ilhas, oceanos, pedras, vulcões – tudo remete ao coração. Em sua produção encontramo-nos, em diversos momentos, com ambiguidades e em "São tantas as verdades" (1998, p.22), Lisette Lagnado aponta para um artista que ao mesmo tempo que se mostra um indivíduo emotivo, também resiste à exposição de seu íntimo ao público. Em "O Pescador de palavras" (Fig. 1) mostra sua dificuldade com a linguagem e também de como algumas sensações são inomináveis, onde nos encontramos num jogo de escolhas, numa tentativa de expor algo que permeia o indizível.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fig. 1 - José Leonilson, Pescador de Palavras, 1986 (acrílica sobre lona, 105 x 95 cm)

E, partindo desse pensamento, possuo o interesse de criar imagens em movimento repletas de informações não explícitas, que existem tanto quanto nossos sonhos; que não ocupam lugar no espaço e estão em uma temporalidade suspensa.

O cinema também sempre foi uma grande referência. No ano de 2014, se deu o início do processo de produção através do desenho, que teve como ponto de partida para discussão das questões do sensível. Iniciei com o filme "Buffalo'66 (1998)", dirigido por Vincent Gallo (Fig. 2), o que me trouxe às reflexões e aos questionamentos sobre a existência, e também sobre a percepção do outro e de como isso reflete em mim.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fig. 2 - Vincent Gallo, Buffalo '66, 1998

A discussão do autorretrato partiu daí, numa necessidade de dar visualidade a algo turbulento que são as relações afetivas.

Desenho, objeto, pintura e vídeo

Tanto para a produção em desenho, quanto para a produção de vídeos, utilizei um objeto. Trata-se de uma forma que possui linhas, volume e materialidade. No caso, essa forma é horizontal com um vazado no meio e na área inferior é dividido em dois lados. É, em sua grande parte, da cor laranja com laços pretos em cada um dos lados, de mesmo tamanho e outro localizado no lado esquerdo. Também nesse lado, há uma alça com um apito. Na área inferior direita há uma área escrita com advertências para o uso. Ao ler essa descrição sem conhecimento prévio, não há como saber o que é o item em um primeiro momento, talvez pela falta de hábito de olharmos as coisas antes de mais nada como forma. Possuo o colete e antes mesmo de desenhá-lo, ele foi para mim, além de um objeto que escolhi para trabalhar, basicamente um colete-salva vidas associado à sua

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

função seu local/contexto recorrente. Porém, observando-o atentamente, percebi o quanto deixamos passar despercebido por percepções possíveis, somente através da observação. Segundo o pensamento de Paul Valéry (2012, p.63), "a mão deve estar a serviço do olho, não mais do nosso automatismo".

A partir dos frames do vídeo Ilha e da observação do colete, produzi 43 três desenhos com grafite, alguns utilizando cor (Fig.3). Em sua grande maioria, são representações da mesma posição apresentada no vídeo com incisões na região do rosto do indivíduo. Essas incisões recorrentes em vários desses desenhos foram pensadas a partir do trabalho de Carlos Mélo que possui uma série de desenhos intitulada "Abismos" (Fig. 4) com traços claros e até apagados, e uma interferência na área do rosto da figura. O estranhamento através do apagamento me interessa, mas não só um apagamento pela borracha, e sim, também, o que se dá pela sobreposição, quando nem uma ou outra imagem é totalmente identificável, mas sim, criadora de uma terceira.

Fig. 3 - Junio Pereira, 43 desenhos - Ilha

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fig. 4 - Carlos Mélo, Sem título, da Série Abismo, 2007-2008 (grafite sobre papel, 90 x 70 cm)

Os diálogos entre vídeo e desenho aconteceram após visita à exposição do "Arte Londrina 3" que ocorreu na Divisão de Artes Plásticas da Universidade Estadual de Londrina, onde a artista Raquel Magalhães apresentou uma série de pinturas feitas a partir de frames de vídeos que reunia tanto de registros amadores com os quais criava intimidade, como também do cinema (Figs. 5, 6 e 7). A artista mostra um trânsito entre o vídeo e a pintura, uma captura que poderia ser feita pelo frame, mas que, através de sua pintura, também se vê movimentação nos remetendo ao vídeo. Algumas imagens são de filmes e nelas a artista se utiliza

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

também das legendas ou de aspectos da câmera no momento da gravação, ou ainda uma pintura que revela uma sequências de imagens.

Fig. 5 - Raquel Magalhães, Miami, 2015 (óleo sobre tela, 50 x 60 cm)

Fig. 6 - Raquel Magalhães, O Fantasma, 2015 (óleo sobre tela, 80 x 100 cm)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

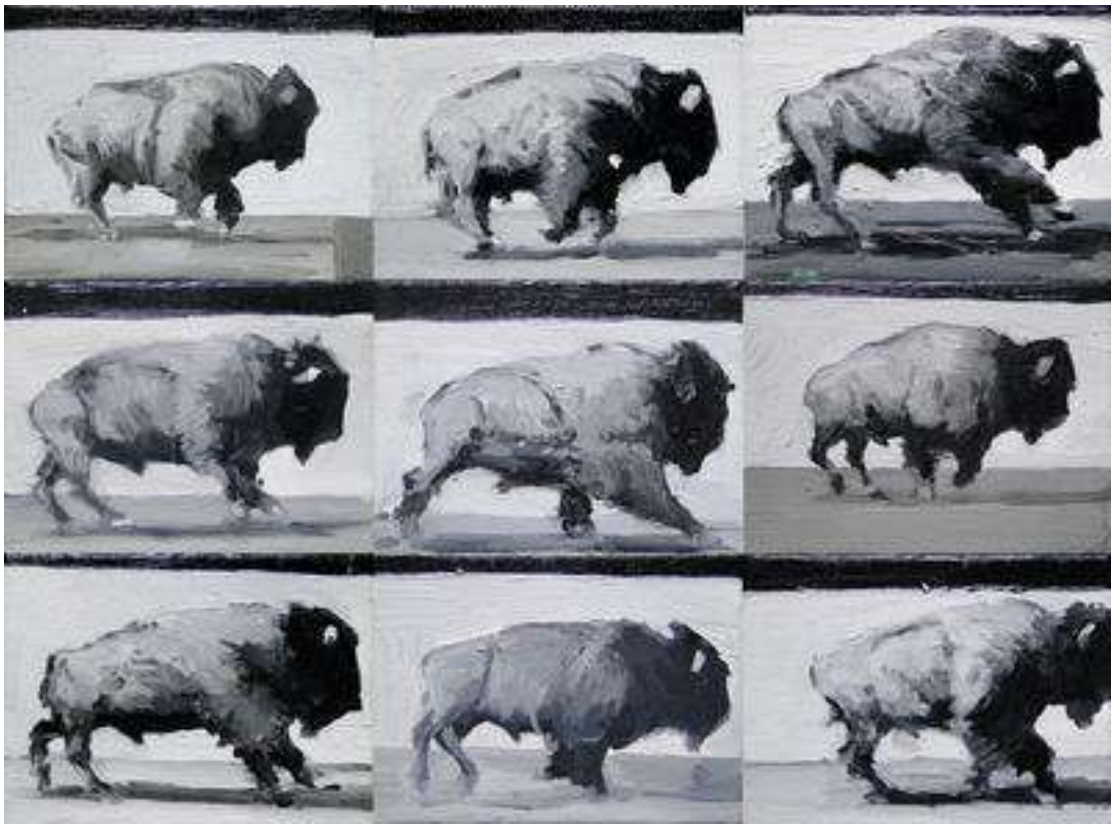


Fig. 7 - Raquel Magalhães, 9 quadros de 10 x 15 cm, 2016

O objeto que utilizei para a produção dos desenhos e do vídeo "Ilha", o colete, é feito para que nos impeça de afundar. É a proteção premeditada de algo. Se é premeditado, obviamente há uma primeira experiência, o que se deu, acredito, na razão pela qual esse objeto foi inventado. A experiência é o que nos faz tomar atitudes para encarar certas situações que podem se repetir. Essa proteção é quase como uma armadura que possibilita um guerreiro estar mais seguro de um ataque. Mas até que ponto essa proteção existe? Ela realmente existe ou é ilusória? O colete talvez seja uma mentira, uma contradição. É medo de afogar, é vontade de afogar. Um desejo. É como o que Milan Kundera fala sobre vertigem em "A insustentável leveza do ser":

> O que é vertigem? O medo de cair? Mas porque sentimos vertigem num mirante cercado por uma balaustrada? A vertigem não é o medo de cair, é outra coisa. É a voz do vazio embaixo de nós, que nos atrai e nos envolve,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> é o desejo da queda do qual logo nos defendemos aterrorizados (KUNDERA, 1984, p.53).

Anseio e recuo, o paradoxo de um peixe com colete salva-vidas.

Materiais e métodos

Durante as gravações e edições dos vídeos, pode-se notar a escolha do fundo, a posição do corpo em relação ao fundo como podemos encontrar nos trabalhos de Leonilson, a escolha de cores e as sobreposições que alteram essas cores e os recortes efetuados nos vídeos. Esses dados, que na produção dos artistas utilizados como referência, são do desenho, da pintura e da colagem se entrecruzam e refletem no aspecto prático construindo caminhos que integram a produção.

A realização de pequenos vídeos teve seu início no ano de 2014, primeiro ano do curso de Artes Visuais. Naquele momento, a produção acontecia despretensiosamente, seguindo um desejo de experimentar esse meio, movido pelo interesse pelo cinema. Desde então foram utilizados os equipamentos disponíveis como telefone celular para captura de vídeos, e *softwares* para edição.

Essa mesma prática se alastra também para os vídeos feitos posteriormente, durante a pesquisa. Foi uma forma de continuar produzindo com recursos limitados, compreendendo a possibilidade de extensão de cada um deles. Nos processos de edição, me utilizei de recortes, alteração de cores, adição de sons ou música e câmera lenta. As três primeiras produções variam entre 4 e 6 minutos de duração e possuem um caminho até o final, já os vídeos posteriores, dois deles possuem 24 segundos e outro com 1 minuto e 16 segundos de duração para serem reproduzidos em *looping* no espaço expositivo, portanto, mesmo curtos duram por tempo indeterminado (Figs. 8, 9, 10).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fig. 8 - Junio Pereira, Ilha, 2016 (0'24")

Fig. 9 - Junio Pereira, Sempre amei com minhas próprias mãos, 2016 (0'24")

Fig. 10 - Junio Pereira, Lembrança de criança, talvez mentirosa, 2016 (1'16")

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Vídeo, tempo e Tarkovski

O vídeo é um dos meios da linguagem artística que não possui tanto tempo de vida se comparado a outros meios, e nesse sentido difere do se produziu anteriormente, em certa medida, contrapondo-se a essa produção. Quando digo que se contrapõe, falo sobre o pensamento tradicional da arte, no qual uma obra é feita para durar e atravessar séculos de existência, como a pintura, por exemplo. Michel Rush elege o casamento entre arte e tecnologia como o mais efêmero de todos (RUSH, 2006, p.4).

Essa linguagem possui outro caminho, pois se trata de uma forma diferente da pintura ou escultura. Primeiramente por não ser algo material, não usamos o sentido do tato para manuseá-lo; depende de um instrumento tecnológico para sua reprodução. Sobre a relação com o tempo, já não se trata necessariamente de permanência, mas, ainda assim tenta guardar o tempo, esse tempo que não se recupera, porém, pode ser revisitado inúmeras vezes.

No cinema, Andrei Tarkovski possui um cuidado com a escolha das cores e com a questão do autorretrato. O diretor é conhecido por criar um universo filosófico de poesia, mistério e introspecção. Tarkovski fez do tempo o principal motivo de seu trabalho e talvez tenha sido o artista mais consciente e preocupado com o impalpável. O cinema, ou o vídeo de uma forma geral, está umbilicalmente ligado ao tempo ou a ele está subordinado. Seja o tempo de duração que é sempre um desafio, o tempo que devora as coisas ou esse tempo que tentamos definir.

Me encantava e ainda me encanta essa busca pelo lugar – outro - que está nos filmes, assim como nos sonhos, na memória e nos afetos. Nada disso está ali materialmente ou na nossa cronologia, mas sim, em um lugar desconhecido que porta um tempo suspenso.

O cinema de Tarkovski (fig. 11) é um grande exemplo desse tempo, que se utiliza da poesia de sua memória. Possuo a intenção de revisitar esses lugares

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

quase não alcançáveis através de imagens e recursos de edição, juntamente com a produção poética, a pesquisa teórica sobre o tempo no cinema e na influência que o cinema tem para nossa formação.

Fig. 11 – Andrei Tarkovski, O Espelho, 1975

Referência Bibliográfica

LAGNADO, Lisette. São tantas as verdades. São Paulo: DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramentos, 1998.

MAGLIOCCA, Argeo. Glossário de Oceanografia. São Paulo: Nova Stella, 1987.

TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o tempo. São Paulo: Martins Fontes, 2002

VALÉRY, Paul. Degas Dança Desenho. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Catálogos

VILLA, Danillo. Arte Londrina 3. Londrina: Universidade Estadual de Londrina / Casa de Cultura / Divisão de Artes Plásticas, 2015.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Produção de arte contemporânea: concepções e visibilidade

Alexandra PINGRET[1]
Gabriela Sartori RIMOLDI[2]
(PIBID – Artes Visuais – UEL)

Resumo: Qual a proposição de realizar oficinas fora do ambiente escolar? Por quê a prática diária do ensino de arte na educação formal não tem a mesma vivência de projetos à parte? Como o campo expandido pode beneficiar a instituição de ensino? Partindo destas e outras perguntas, apresentamos nessa comunicação algumas reflexões a partir da proposta de ateliê compartilhado de Marisa Flórido César relacionando-o com práticas realizadas na oficina de arte contemporânea ofertada pelo PIBID (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência) de Arte Visuais – UEL (Universidade Estadual de Londrina), no Festival de Todas as Artes da cidade de Arapongas. O ateliê compartilhado é aquele em que o artista se vê na possibilidade de ser interferido, levando em consideração a participação do outro e a não finalidade da "obra" em si, mas de vivências sensoriais que contribuem para estimular a percepção de espaço e ao mesmo tempo de si e dos outros. Ambientes dos quais professores, estudantes e participantes produzem arte como experiência estética de criar, retomar e interferir em aspectos da realidade em que vivem.

Palavras-chaves: Arte contemporânea, ateliê compartilhado, oficina.

Esse texto é o resultado das primeiras reflexões sobre as vivências sensoriais na oficina de arte contemporânea ofertada no FESTAR (Festival de todas as artes de Arapongas) pelo PIBID – Artes Visuais (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência) da UEL (Universidade Estadual de Londrina). O FESTAR é

[1] Professora da rede pública de ensino, supervisora do PIBID – Artes Visuais, da universidade Estadual de Londrina, mestre em História Social, UEL, 2012.
[2] Professora da rede particular de ensino, estudante do Curso de Artes Visuais e ID pelo PIBID – Artes Visuais da universidade Estadual de Londrina.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

um festival anual promovido pela Secretaria de Cultura da cidade de Arapongas – Paraná, os organizadores desse evento se preocupam em propiciar ao público da cidade a vivência nas múltiplas linguagens e gêneros artísticos, nesse sentido, encontramos oficinas de canto, de artes visuais, de teatro e de dança, bem como apresentações e espetáculos nessas linguagens. Esses eventos proporcionam aos habitantes da cidade, e região.

Nosso PIBID está situado dentro do Colégio Estadual Emílio de Menezes, no qual as aulas de Arte são ofertadas dentro das salas de aula tradicionais e com tempo definido, apresentando assim inúmeros limites para o processo de criação artístico, devido a isso, optamos por realizar oficinas, que acontecem fora da sala de aula, em espaços alternativos dentro do colégio em contraturno, conseguindo expandir o ambiente do aluno e da professora, e, ao mesmo tempo possibilitando ao futuro professor (do PIBID) uma vivência com um menor número de estudantes, bem como uma carga horária mais flexível e ampla. Dessa maneira, esses novos espaços passaram a sediar discussões, produções, trocas e relações artísticas valiosas tanto para os estudantes do PIBID, quanto para a professora da sala e principalmente os estudantes.

Ampliando os trabalhos realizados em 2015, para além do colégio, fomos convidados a participar do FESTAR, com a aplicação de oficinas, o que nos proporcionou novas experiências, ao conhecer novos espaços e públicos. Também as relações estabelecidas, entre oficineiros e participantes das oficinas não correspondiam à hierarquia escolar, podendo assim usufruírem de maior aproximação e liberdade, o que favoreceu tanto o diálogo quanto a produção artística em si. Nessa perspectiva, o autor Guilherme Corrêa ressalta:

> Busca-se ainda, na oficina, a quebra de um outro tipo de hierarquia que não a burocrática que distribui as pessoas em funções fixas, em decorrência de cargos que assumem, de bens que acumulam ou de diplomas que detém, mas sim de uma hierarquia do conhecimento. (CORRÊA, 1998 p. 45)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Em 2016 optamos em propor uma oficina de arte contemporânea, que por ser recente, a partir de 1960, é um desafio tanto para quem propõe a oficina como para quem participa e ainda mais para quem a aprecia. Essa dificuldade passa pelo desconhecimento dos parâmetros artísticos que são diferentes da arte clássica e moderna, dentre eles: o papel do artista e do espectador, o uso de materiais e suportes, o espaço da arte e uma vasta produção artística em inúmeras modalidades.

A modalidade escolhida para propor essa oficina no FESTAR, foi a intervenção, que tem como um de seus objetivos ampliar as percepções artísticas dos produtores (participantes da oficina) e do público que iria conviver com o resultado do trabalho desenvolvido na oficina. A intervenção proposta para o grupo foi: através de criação de imagens tridimensionais em tecido pensar em formas de se expressar e instigar visualmente os transeunte daquele espaço que é uma construção de vidro espelhado numa praça da cidade, porém, ao reunir o grupo de participantes da oficina e dialogar sobre as várias possibilidades de inserção naquele espaço, foi decidido fazermos nos bancos da praça.

Uma intervenção artística consiste basicamente em interferir esteticamente em determinado espaço, na maioria das vezes público. Com o objetivo de propor uma quebra da rotina das pessoas, transeuntes daquele espaço, provocando um estranhamento e ao mesmo tempo um novo olhar para aquele local e, nesse caso um novo olhar principalmente para os bancos que serviram de suporte da arte compondo aquele "cenário". Dessa maneira busca-se ampliar tanto a percepção do próprio espaço, como a de si mesmo e dos outros.

Todavia, quando pensamos em produção artística, automaticamente lembramos de um ateliê, que, com base em uma noção clássica, é o espaço físico utilizado pelos artistas para realizarem seu trabalho, ou o ensino de suas práticas. Na concepção clássica de espaço para produção e ensino da arte pensamos no ateliê, enquanto ambiente sagrado, no qual o artista é um gênio e está criando ou ensinando os leigos.

Porém, na contemporaneidade percebe-se uma mudança em vários aspectos no campo das artes, e o espaço de produção, ensino e fruição de arte se

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

alteram, bem como a relação do artista com o público e com a produção artística. Ou seja, na arte contemporânea conforme Marisa César (CESAR, 2002, p.26) "As fronteiras entre arte e os eventos cotidianos são fluídos" e o espaço do ateliê é o espaço do mundo. Nesse mesmo pensamento, o artista busca aguçar a percepção do espectador, pois, como escreve a mesma autora a ênfase "agora é a percepção do espectador que está evidenciada é ele que também realiza a obra de arte na concretude imanente do mundo." (CÉSAR, 2002 p. 24)

Com base nessas mudanças, a proposta de ateliê compartilhado é aquela em que o artista se vê na possibilidade de ser interferido, levando em consideração a participação do outro e a não finalidade da "obra" em si, mas de vivências sensoriais que contribuem para estimular a percepção de espaço e ao mesmo tempo de si e dos outros. Ambientes dos quais professores, estudantes e participantes produzem arte como experiência estética de criar, retomar e interferir em aspectos da realidade em que vivem, indo além das fronteiras estabelecidas pelas paredes, partindo para as ruas e atingindo a sociedade, os colocando em partilha de sensações e experiências a serem vivenciadas. Nessa perspectiva a oficina do FESTAR foi pensada, numa dinâmica específica num espaço compartilhado.

Assim, nessa oficina de arte contemporânea, foram produzidas imagens que iriam interferir e dialogar com outras imagens já pertencentes ao cotidiano daquela cidade, mas o resultado imagético foi além da inserção de uma imagem, pois essa imagem criou outras imagens a serem estudadas, a partir de outros enfoques, como por exemplo a recepção dessas imagens pelo público e ainda a relação da produção artística com o entorno, com a própria paisagem do lugar. Portanto, sobre a cidade, configuraram-se outras imagens abertas a novas interpretações em vários níveis de percepção, Burke escreve

> o significado das imagens dependem de seu 'contexto social'. Estou utilizando esta expressão num sentido amplo, incluindo aí o 'contexto' geral, cultural e político, bem como as circunstancias exatas nas quais a imagem foi encomendada e também seu contexto material, em outras

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> palavras, o lugar físico onde se pretendia originalmente exibi-la. (BURKE, 2004, p. 225)

Assim, amplia-se a compreensão tanto da imagem observada como das relação com os elementos que a compõe e como se estabelecem configurações múltiplas a partir dessas conexões. Durante o início da oficina dialogamos várias possibilidades de composição com os materiais e espaços disponíveis, e os participantes ficaram livres para desenhar ou escrever em suas produções. Sobre as imagens e palavras Joly acrescenta: "as palavras e as imagens revezam-se, interagem, completam-se e esclarecem-se com uma energia revitalizante. Longe de se excluir, as palavras e as imagens nutrem-se e exaltam-se umas às outras." (JOLY, 1996, p. 133)

Na sequência optamos por separar as fotografias em produção e recepção, com o objetivo de realizar reflexões preliminares sobre ambas possibilidades. Entendendo que as imagens, segundo Burke

> as imagens não são nem um reflexo da realidade social, nem um sistema de signos sem relação com a realidade social, mas ocupam uma variedade de posições entre estes extremos. Elas são testemunhas dos estereótipos, mas também das mudanças graduais, pelas quais indivíduos ou grupos vêem o mundo social, incluindo o mundo de sua imaginação. (BURKE, 2004, p. 232)

PRODUÇÃO

A partir do diálogo e da possibilidade de desenhar ou escrever nos tecidos, cada participante optou por escolher uma temática ou somente desenhar, na fotografia 1, 2, 3 e 4 observa-se a questão do combate ao racismo, na fotografia 5 o combate a homofobia e na 8 somente desenhos, sem escrita.

Nas fotografias 2 e 4 percebe-se uma imagem composta por elementos diversos: arte, arquitetura, natureza e pessoas, no qual o banco e o suporte e por ser

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

público simboliza um elo de aproximação entre arte, artista e público, como percebemos nas fotografias 5,6,7 e 8.

Como podemos perceber nas fotografias 2 e 4 a questão em si, é utilizar-se de um objeto comum para as pessoas durante o seu cotidiano (banco) se apropriando e tirando este outro de passagem da sua zona de conforto, o fazendo quase que realizar uma performance diante da imagem ali apresentada, buscando sua leitura, interpretação pessoal e em seguida uma tomada de consciência diante daquilo que foi visualizado. A intervenção compõe com o ambiente, passa a ser algo orgânico nesse espaço, ao mesmo tempo em que é dicotômico.

Tudo entra na análise: os artistas, o ambiente, quem ali está presente, e quem mais tarde estará, a curiosidade os instiga desde o momento da criação até o do resultado, os olhos mudam a partir do modo como a representação de tais imagens surgem feitas por pessoas comuns, ali presentes, não sendo algo pronto, meramente representativo, como costumam ser apresentadas as imagens nos dias de hoje, há a relação do artista com o trabalho, com o ambiente que o envolve e com o público que o recebe.

Nas fotografias 1 e 3 podemos visualizar esta imagem como estando em "movimento", movimento no sentido da atuação daquele que a compõe, daquele que por ali caminha, daquele que ali a retrata, e do outro ausente que ali irá se sentar e se movimentar diante disto, não digo uma movimentação em relação ao trabalho ou a temática em si, digo em relação a locomoção e leitura.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fotografia 1 – acervo PIBID – Artes Visuais

Fotografia 2 - acervo PIBID – Artes Visuais

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fotografia 3 - acervo PIBID – Artes Visuais

Fotografia 4 - acervo PIBID – Artes Visuais

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

RECEPÇÃO

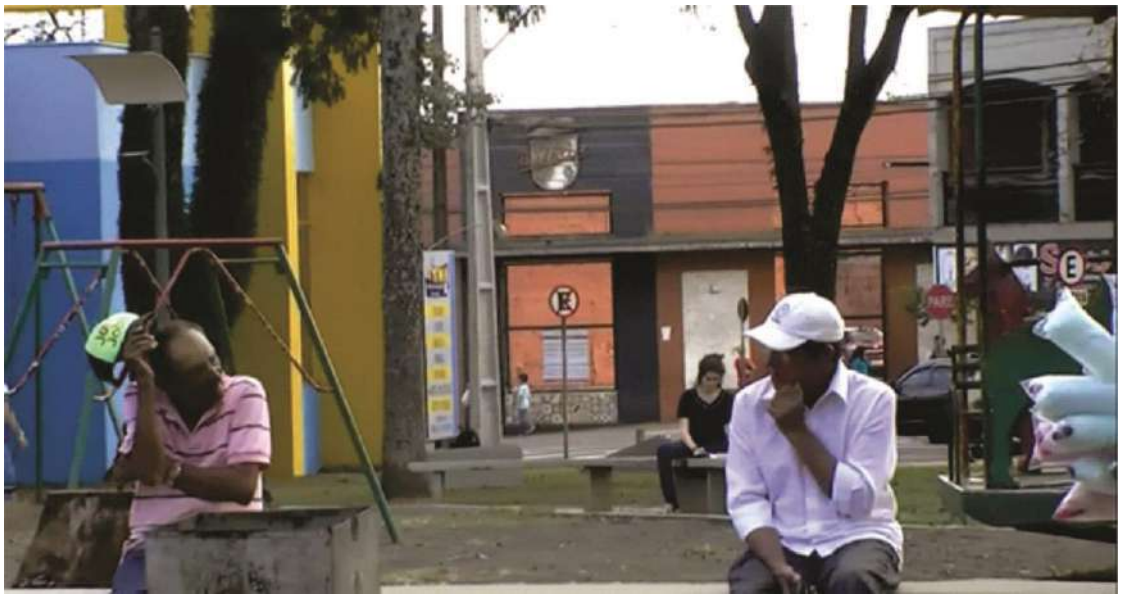
A parte da recepção que captamos com fotografia nessa oficina foi o durante a produção e um pouco tempo (meia hora) após a conclusão.

Somente na fotografia 8 o espectador se aproxima dos artistas, pois conhece um deles e conversam sobre o significado daqueles trabalhos. Nas outras imagens 5, 6 e 7 as pessoas estão percebendo o movimento de algo novo naquele espaço mas não se aproximam, porém não deixam de estar presente no mesmo ambiente do qual o trabalho está inserido.

A questão é atingir o transeunte de forma imperceptível, fazendo com que este tome contato através da sua passagem, não como modo de apreciação ou apenas buscando pontos estéticos. Este outro que por ali passa para ir ao trabalho, a escola, ao parque ou comprar pipoca necessita parar para compreender o que há no banco que todos os dias ele senta, ou porque neste local específico hoje eles não poderão se sentar, como busca de respostas são indagados com frases temáticas que os obriga a uma tomada de posição diante de certas atitudes.

As pessoas tem medo de indagações e às vezes não querem ouvir as opiniões dos outros, muito menos ouvir questionamentos dos outros, sabendo dessas características presentes em inúmeros indivíduos dos dias atuais, nosso trabalho atinge um eu sozinho, que não precisa estar em grupo para vivenciar a obra, que se questione por conta própria, como podemos perceber na fotografia 7, na qual a mulher observa o que foi escrito, de longe, sem manter contato ou diálogo com aquele que fez o trabalho, apenas dialogando com si mesma.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017



Fotografia 5 - acervo PIBID – Artes Visuais

Fotografia 6 - acervo PIBID – Artes Visuais

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fotografia 7 - acervo PIBID – Artes Visuais

Fotografia 8 - acervo PIBID – Artes Visuais

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Considerações finais

Nossa pretensão foi realizar algumas reflexões acerca das questões oficinas, sobre arte contemporânea e produção de imagens. Os estudos sobre imagens estão sendo ampliados e aprofundados por várias áreas do conhecimento e atualmente podemos estabelecer inúmeras relações: artísticas, históricas, filosóficas, dentre outras nos estudos da imagem. Todavia nossa abordagem se fez a partir do resultado de um trabalho realizado em uma oficina de arte contemporânea do PIBID em Artes Visuais, na qual, se produziu algumas imagens que formaram outras imagens, que servirão para inúmeras análises. Por ora, percebemos como as oficinas de arte no espaço escolar e em outros espaços como o FESTAR, podem realizar grandes avanços no que diz respeito ao diálogo e compreensão da arte e das suas possibilidades, e como as vivências em espaços alternativos e em tempos diferentes da rotina diária da sala de aula podem ampliar as produções artísticas e a nossa percepção do entorno, percebendo novas formas de inserção social e cultural.

A oficina de arte contemporânea em si, buscou atingir o outro que por aquela praça passa todos os dias, de forma monótona e rotineira, fazendo assim com que estes tenham que se posicionar de forma diferente diante daquilo que está sendo apresentado. Uma intervenção, em um banco, com frases ou desenhos, itens comuns em outdoors, ou cartazes, mas que ali é apresentado em um assento utilizado com frequência durante o dia, fazendo com que o transeunte tenha que encontrar outro lugar para se sentar, pois o que ele está acostumado, hoje o questiona e o indaga sobre temáticas não são aceitas com facilidade.

Realizar um trabalho contando com a participação do outro é considerado algo difícil, porém nosso objetivo foi outro, realizar um trabalho interferindo no espaço do outro, invadindo-o e o tirando da sua zona de conforto, apropriando-se de um objeto que eles de fato necessitam.

Referências

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

CESAR, Marisa Flórido. O ateliê do artista. Ufpr: A/e, 2002. Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais - Eba. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/O-ateleiê-do-artista-Marisa-Flórido-Cesar.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2017.

JOLY, Martine, Introdução à análise da imagem. Campinas, São Paulo: Papirus, 1996. (Coleção Ofício de Arte e Forma), p. 133.

CORRÊA, Guilherme Carlos. Oficina : apontando territórios possíveis em educação. 1998. 104 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação e Ciência, Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/78076/144125.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 18 mar. 2017

BURKE, Peter. Testemunha Ocular: História e Imagem. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004. pp. 225 e 232.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Retratos espelhados

Karen Yumi SHIRAISHI
(Universidade Estadual de Londrina)[1]
Vanessa Tavares da SILVA
(Universidade Estadual de Londrina)[2]

Resumo: Com o projeto *Retratos Espelhados*, apresento uma produção em pintura a fim de compreender as relações de coexistência entre o processo de produção e a autorrepresentação. O processo de produção é estabelecido em um momento de abrigo na temporalidade, um mergulho intenso na materialidade e nos gestos que configuram uma pintura, tentando delimitar o autorretrato. Neste sentido, a pesquisa da curadora e professora Katia Canton foi o ponto de partida para pensar o corpo enquanto *habitat*; pesquisa que aprofundei em estudos do filósofo José Gil. A partir da leitura de textos literários do escritor e professor Jostein Gaarder durante a infância, surgiu um interesse pelo autorretrato que, posteriormente, partiu de modo mais significativo ao olhar para os trabalhos da designer Chiara Bautista – que possui uma relação de identificação e afeto com seus personagens. De uma forma geral, as reflexões do artista Eduardo Berliner e do filósofo Gaston Bachelard acerca do caráter duplo da temporalidade e do mergulho durante o processo de produção também me serviram de base para o projeto.

Palavras-chave: Pintura, autorretrato, autoconhecimento, temporalidade.

Através do espelho - lugar da pesquisa e da pesquisadora

[1] Graduanda em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina.
[2] Professora na Universidade Estadual de Londrina – Departamento de Arte Visual; co-autora e orientadora do projeto *Retratos Espelhados* no projeto de pesquisa: Os processos de criação nas práticas de gravura, cerâmica e desenho associados às teorias das artes: pesquisa educacional em estética pedagógica.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No presente artigo discorro sobre a experiência no projeto de pesquisa do qual participei com uma investigação acerca do processo criativo, da produção pictórica e do autorretrato. Faz-se necessário, para tanto, situarmo-nos com relação a um conjunto de experiências que se conectam, dando maior sentido às reflexões acerca da autorrepresentação.

Moro na mesma casa desde que nasci, com uma família presente e ausente ao mesmo tempo, uma pilha de livros e (quando completei doze anos) um quarto novo. O quarto havia sido construído na parte da frente de casa e me atraía muito, pois possuía uma porta de correr bem grande e janelas que me abriam os olhos para o céu (e qual janela não abre?).

Um dia, através dessa janela, olhei para o céu e encontrei o pequeno Sirius, foi a primeira estrela que vinha me ver e também a que tinha o brilho mais forte. Podia ser algo egoísta, mas via que ele era um em um bilhão. Era engraçado o quanto ele era parecido comigo. Passei a escrever cartas para ele. Toda vez que voltava a escrever tinha algo novo e sofria por algo novo, acredito que fosse a idade (tinha treze anos) e essa condição de amante de livros, filmes e jogos. A introversão me ajudava a compilar sentimentos e Sirius me ajudava a trazê-los à tona.

Aos quinze anos o amor pela literatura me fez ter interesse por ficções parecidas com o que vivia. O interesse acabou me fazendo encontrar o meu livro favorito até hoje, "Através do Espelho" (1998) de Jostein Gaarder. Ele trata da história de Cecília Skotbu, uma criança que estava gravemente doente e começa a receber visitas de uma pessoa que não se parece nem um homem nem uma mulher, nem tão jovem nem tão velho, apenas uma pessoa. A cada visita que recebe percebe que este ser não sabe o que é ser humano, sentir o tato ou mesmo sentimentos que são tão comuns a ela, então começam a tentar trocar informações: ele ensinando sobre o mundo a fora e o que é voar e ela tentando falar sobre as sensações terrenas e como é ser humano. À medida que as visitas se tornam frequentes, Cecília percebe que está melhorando e não se sente tão debilitada. Entretanto, a personagem estava sendo levada para o "outro lado do espelho", para o lado do outro ser e não consegue mais saber o que é ser humano. Trata-se do espelho de vida e de morte, o caso de estar diante da morte, de se confrontar com duas realidades que, sendo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

verdades concomitantes, não podem ser compreendidas no todo, pelo menos não ao mesmo tempo. Portanto, quando Cecília atravessa o espelho, isto é, passa para o lado da morte, deixa de compreender a vida.

> Nós enxergamos tudo num espelho, obscuramente. Às vezes conseguimos espiar através do espelho e ter uma visão de como são as coisas do outro lado. Se conseguíssemos polir mais esse espelho, veríamos muito mais coisas. Porém não enxergaríamos mais a nós mesmos (GAARDER, 1998, p. 123).

As ficções eram, sem dúvida um mergulho que me tirava do espaço onde estava e me levava a outro tempo, como se abrissem parênteses no tempo e a vida se tornasse outra.

Somam-se às experiências que tive na adolescência, com a literatura, alguns momentos da graduação. A atuação com a docência que o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) me trouxe, fez com que eu vivenciasse encontros tão grandes quanto os que eu experimentava dentro de meu quarto com meus livros. Descobri que centenas de pessoas, mais velhas do que eu, estavam pensando a respeito destas vivências pessoais e refletindo sobre os mais diferentes aspectos da vida que, em grande ou pequena medida, me influenciaram produzindo e pensando em minha trajetória.

Porém, a parte mais importante em tudo o que pude aprender foi com as pessoas mais novas. Foram as crianças que me fizeram revisitar meu mundo, lembrar que Sirius podia estar com saudades e que parte dos lobos e dos guaxinins queriam rasgar minha pele e se livrarem de dentro do meu corpo como aprendi fazer em muitas mediações, seja falando tudo aquilo que abafo e me sinto um pouco inútil em reter todo este conhecimento que de nada serve no sentido prático, seja simplesmente fazendo a tinta brincar no papel.

Olhando em retrospecto, compreendo a importância da experiência na pesquisa e para a pesquisa; redimensionando-a é que adenso as percepções sobre o que fui desenvolvendo nas produções que apesentarei na sequência.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As experiências pessoais configuram, portanto, um ponto importante para o questionamento gerado pelo processo e pelo contato com a arte. Neste sentido a primeira inquietação sobre a imagem de si e sobre o objeto espelho foi com a obra *Através do Espelho* de Jostein Gaarder que, somada a outras tantas obras deste autor, pelo qual acabei me apaixonando durante a adolescência, me fizeram compreender que existe muito de mim em tudo o que não consigo compreender em sua plenitude. Talvez tudo o que veja deste ponto seja nada mais do que um mergulho profundo em mim mesma. Foi também com Gaarder que tive o privilégio de me apaixonar pela vida e pelas possibilidades de pulsões que enxerguei em personagens criados pelo filósofo.

> Você não acha que nossa existência é muito curta? Eu acho que sim. Muita gente acha que não. Em Maya, esse tema é discutido logo no começo, quando um dos personagens pergunta a outro: "Se lhe dissessem que acendendo essa chama você viveria eternamente, você acenderia?" E o outro responde: "Acenderia sem nenhuma dúvida". Eu também acenderia sem hesitar. Nem me arrependeria depois de um milhão de anos. Muitos leitores comentam que os personagens dos meus livros sempre celebram a vida, o que é verdade. Você já se deu conta do quanto se fala sobre a vida nos funerais? (GAARDER, 2016, s/p).

Diante de tudo o que precisei experienciar, também com a morte, ao longo desses anos, a literatura infanto-juvenil foi um porto seguro, ao mesmo tempo que não deixava que as vivências passassem simplesmente como um momento, mas perdurassem no tempo e me acompanhassem para pensar em mim, no mundo e nos outros mundos que estava acessando nos primeiros contatos com a arte contemporânea.

O que sei de mim

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A primeira produção significativa dentro do curso de Artes Visuais foi uma série de autorrepresentações que se deram em duas etapas. No primeiro momento estava interessada em fotografar meu próprio corpo durante o banho através do box de vidro, o que deixava a imagem esfumaçada e fugidia. Além de experimental foi uma série extremamente intuitiva, na qual tateava o território onde eu mesma era objeto e produtora.

É a partir da necessidade de uma reflexão mais profunda de autoconhecimento e de entender o que sou enquanto imagem espelhada ou mesmo enquanto corpo que a autora Katia Canton acrescentou com reflexões fundamentais em sua coleção Temas de Arte Contemporânea (2010), mais precisamente com o livro *Corpo, Identidade e Erotismo* tratando sobre a identidade que se tem no corpo, isto é, o que somos de fato e não o que pensamos possuir. Ao longo do processo de produção em pintura é sempre recorrente que eu retorne as questões que Canton (p. 23) traz, embora entender meu corpo como eu mesma pareça algo básico, é o conceito que desencadeia sempre a autorrepresentação como autoconhecimento não somente físico, mas a imagem que produzo de mim é sempre um conhecimento de ordem psicológica e identitária, de traços e características que emergem somente neste fazer artístico.

Foi com uma série de leituras de Canton e de produções que comecei a sentir a necessidade de um corpo com mais presença. Por esta razão, precisei mudar a forma como o tinha de referência para o desenho. Optei (quase inconscientemente) por tirar fotos da minha imagem refletida no espelho, ainda sem compreender o quanto esse objeto já fazia parte da minha trajetória.

O espelho foi um objeto a ser pensado mesmo quando não estava de fato presente na produção, ele assumiu diversas conotações em diferentes ambientes. Como definido pelo Dicionário Aurélio: "es.pe.lho *sm.* 1. Superfície refletora de raios luminosos. 2. Objeto que serve para refletir imagens. 3. Modelo, exemplo" (HOLANDA, 2008, pg. 370). Isto é, o espelho é de fato um objeto que reflete o que somos visualmente através da luz que incide sobre o corpo. A imagem criada nele, portanto, não é o que somos de fato, mas somente outros corpos presos naquele instante e, ao mesmo tempo, livres da nossa condição. Ao longo da pesquisa a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

palavra vai adquirindo mais densidade e perpassando pelas várias instâncias de conhecimento em grande ou pequena medida.

Pude compreender nesta etapa da produção o quanto a arte fazia parte deste universo que acessava somente pelo diálogo íntimo com Sírius pelas cartas, e os desenhos começaram a desvendar um pouco do quanto eu estava presente nesta imagem de "Sirius" que eu mesma criava, fosse pela personalidade que a figura estava assumindo como outra face de mim mesma, ou pelo próprio processo de criação que se tornou uma forma de mergulho tanto quanto me trancar e me envolver com as palavras.

Figura 2. Sem título, 2014. Grafite sobre papel. 29,7 x 21 cm

A compreensão do processo artístico, entretanto, vem acompanhada de outros aspectos para além dos que eu estava descobrindo: se de um lado eu estava explorando uma fenda temporal que me envolvia (como envolve qualquer um que esteja produzindo arte) e me deslocava do que parecia ser um tempo linear, de outro isso tudo estava ligado às filosofias e visões orientais sobre o tempo circular e retornável, o confronto deste sistema temporal linear e contínuo sem grandes oscilações (proposto por Bergson) é tratado com mais clareza pelo filósofo Gaston

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Barchelard que, entre outros contrapontos discutidos em "A dialética da duração" (1994), me fez compreender o tempo analisando estudos de Pierre Janet:

> O tempo deve ser ensinado e são as condições de seu ensino que formam não somente os detalhes de nossa experiência, mas ainda as próprias fases do fenômeno psicológico temporal. O tempo é o que se sabe dele (BACHELARD, 1994, p. 37).

Não somente o quanto perceber e (como o autor coloca nesta obra) servir-me do tempo estava intrinsicamente ligado a forma com que eu experienciava arte desde os primeiros momentos no quarto produzindo cartas, mas acrescenta ao que sentia estar acontecendo durante os momentos que produzia pintura (sentia estar rompendo o tempo e abrindo um parênteses) estava relacionado com o entendimento das dualidades temporais que ouvi como grandes e pequenos ciclos e que Barchelard explicita com clareza ser uma forma racional de retomada do tempo pela própria memória. De uma forma geral, o autor me abre portas para questionar aquele tempo linear e absoluto que nunca tinha me convencido de fato na adolescência, pois eu já havia descoberto outras formas do tempo operar.

Em determinado momento, cansei de olhar para mim mesma naquele espelho e quis olhar para outras coisas que também pudessem contribuir com que estudava sobre autoconhecimento. Comecei a pensar sobre os dragões e as mitologias europeias e orientais como uma forma de dizer algo sobre seu povo, seja pelos aspectos físicos ou pelos próprios valores de uma sociedade que são transmitidas de geração em geração através de narrativas. Para iniciar a pesquisa resolvi aumentar ao máximo a figura de dragões tomando como base tipos de escamas e formatos para realizar uma série de pinturas em aquarela. A aquarela configurava, no papel, passagens de cores brilhantes e exageros com a água que sobrepunham de tal forma que, se não fosse pelo aspecto metálico, pareceria inofensiva.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

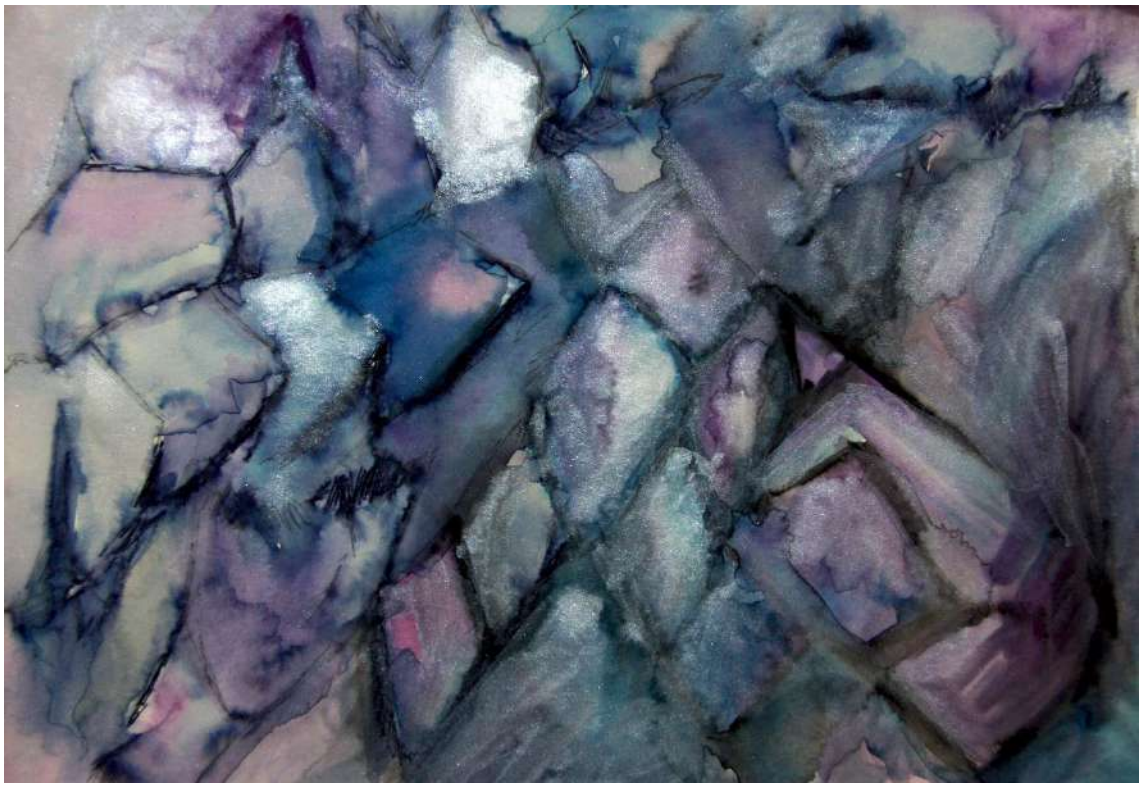


Figura 3. Orelha, 2015. Nanquim e aquarela sobre papel. 42,2 x 29,8 cm

Quando te encontrei

Figura 4. Nascimento, 2015. Tinta látex sobre papel. 62 x 45 cm

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A necessidade de mudar continuou me incomodando nesta série de pinturas, sem saber exatamente para onde ir. Comecei a trabalhar com a tinta látex, apenas experimentando-a. Entretanto, foi a partir desta experiência que meus gestos com a tinta deixaram de ser escamas e passaram a parecer um pouco mais com uma pelagem. Senti que cada vez que pintava, sem a pretensão de constituir figuração, algo novo estava nascendo após anos sendo gerado dentro de mim sem que eu ao menos percebesse. Eu já havia compreendido que o trabalho é uma via de mão dupla, ou seja, tanto quanto eu, o desenho estava falando e pedindo espaço para crescer. Foi o que aconteceu. Nasceu assim a primeira loba que viria a se tornar uma figura de dois metros. Conforme sua imagem era repetida, ia crescendo cada vez mais e mostrando sua força diante de mim. Fui compreendendo o quanto nos abrigamos (uma a outra) durante o processo de pintura. Com ela estava pronta para falar de tudo o que já não falava mais diante das estrelas e a própria pintura me fazia, necessariamente, me debruçar, deitar, me apoiar, andar sobre ela durante as várias horas que precisava para que ela "renascesse" na minha frente.

Sobre a materialidade que foi sendo desenvolvida nestas produções, percebi que me interessam as sobreposições de cores, permitidas pela rápida secagem da tinta látex. É este fazer e refazer das cores surgirem e se esconderem criando áreas onde os contrastes do preto, do branco, do vermelho e do ocre (geralmente nestas cores), não ocorrem como se quisessem lutar por um espaço maior, mas fossem transpassadas umas pelas outras e por isso permitem áreas de contágio entre as cores. As áreas, neste sentido, não são divididas pelas cores, configuram meios-tons quando misturadas no papel ainda molhadas e em alguns momentos quando transparecem e cobrem a tinta seca que está por baixo, criam uma densidade que não necessariamente dá o limite de uma figuração, mas vai se formando pela presença que a própria densidade da matéria forma.

Utilizei a paleta reduzida de cores na intenção de permitir que elas interagissem de modo mais equilibrado, para que não houvesse total ausência de uma ou de outra no espaço e pudessem sempre voltar e reaparecer por todo o trabalho. Se utilizasse muitas cores a figuração provavelmente não apareceria e as áreas se tornariam tão conflitantes a ponto de não mais serem justaposições, mas

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

diluições em uma só cor. Isso ocorreu em exercícios que realizei paralelamente à produção figurativa, quando a área é reduzida, mesmo com a paleta de cores menor (preto e branco somente), as cores criaram um vigor muito mais intenso do que aconteceu nas grandes dimensões pelo fato de preencherem muito facilmente toda a área do suporte e, supondo que o espaço não seja tão grande, o movimento necessário para cobri-lo não passa do movimento do braço, o que permite que a área seja trabalhada diversas vezes antes de se esgotar.

O contrário também pode ser inferido, as grandes dimensões demandam um movimento corporal intenso e exaustivo, principalmente quando trabalhadas na posição horizontal, sem dúvida configurando o gesto do braço e sendo possível trabalhar a figuração de todos os pontos de vista.

Figura 5. Sem título, 2016. Tinta látex sobre papel. 62 x 45 cm

Recentemente senti a necessidade de retornar as questões básicas da materialidade e experimentar processos "clássicos" da pintura aos quais nunca

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

havia me submetido antes, tomando por vezes o carvão vegetal, passando pelo lápis de cor e a aquarela e, sem dúvida, este respiro na produção foi tão somente um exercício que ocorreu paralelamente à série. Todavia é imprescindível citar sua importância no que diz respeito à compreensão da temporalidade através do material, isto é, a própria tinta látex proporciona um tempo específico no processo que só pude notar realmente quando confrontei com o tempo que a aquarela e até mesmo o lápis de cor me oferece.

O material é, explicitamente, um elemento que compõe a visualidade, mas também um elemento que forma o autorretrato através do fazer, que delimita as formas com as quais posso me apresentar e, principalmente, que oferece este mergulho na pintura para seu tempo próprio. Demandando que eu não só precise me debruçar e viver cerca de oito a dez horas com a loba para que ela nasça, mas também compreenda que a tinta faz parte deste processo único de secagem e sobreposições que configuram uma inserção específica para que tudo o que desencadeia na autorrepresentação possa acontecer.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 6. Aya, 2015. Tinta látex sobre papel. 168 x 240 cm

Pulsões de vida

Produzir e refletir é quase como habitar em outro mundo e espelhar-me nele, encontrar primeiramente nas figuras de lobo aquilo que salta e que me enxergo. Por esta razão, a designer Chiara Bautista vem sendo uma grande

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

referência na criação de personagens e de figuras de linguagem que tratam de questões particulares e extremamente sensíveis, mas não em uma narrativa literal. O recurso de passar características reais para figuras fantasiosas e criar uma autorrepresentação confusa e clara ao mesmo tempo me encantou de tal forma que, ainda que a artista não tenha nenhum escrito publicado ou mesmo uma fala não-oficial, é nítido que em seus trabalhos ela está abrindo um mundo particular como ele é, e eu me vi acessando-o inúmeras vezes para compreender como o meu mundo opera.

Ainda não saciada com os lobos, iniciei o trabalho de autorretrato através de outros personagens, tendo em vista inicialmente alguns animais como o guaxinim e o hamster. A ampliação para outros animais não vem no sentido de responder os questionamentos feitos por Katia Canton, porém, apoiada em outros autores, alimentar as questões que abrangem este universo da representação de si, seja pelo meu ou outros corpos, bem como a compreensão das proporções que o objeto espelho vem tomando nesta pesquisa.

Foi permeando todos estes encontros que a projeção se deu, de um certo modo, não da forma do autorretrato literal, mas com aquilo me fosse familiar e me representasse de tal modo que qualquer um que visse me encontrasse também um pouco abrigada na pintura, mesmo finalizada.

Neste sentido, a pesquisa caminhou tentando compreender a materialidade e a esfera do abrigo no processo de pintura enquanto se produzia. A produção era o meio contínuo e ininterrupto de me aproximar das questões relativas ao sentido de abrigo temporal durante o processo de criação e à compreensão das figuras que resultavam. A partir de então houve uma inversão deste processo. As experimentações com o material, embora não tenham se esgotado, cessaram por um período e o momento de atribuição de sentido continuou operando.

Por um momento, pensei que este período seria a morte daquele lugar de abrigo na pintura para algum outro. Porém, pelo contrário, cessar e olhar de longe tornou-se um momento de criação, a busca em outras linguagens me fez chegar ao vídeo, que já era um interesse anterior, porém foi potencializado tanto pela ideia de projeção, quanto pela ideia de abrigo, de estar contida dentro das próprias imagens.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os vídeos trazem imagens de outros vídeos sendo projetados sobre meu corpo, embora os recortes nem sempre sejam tão evidentes. Foi uma experiência de pesquisa e intensa relação num sentido ainda mais prático, pois foi necessário dedicar-me a ver vídeos ao vivo de lobos vivendo em santuários próprios, dormindo, se alimentando quase todos os dias, escolher imagens e ter um período de horas para as filmagens em que pude estar somente com eles no estúdio escuro. Neste momento o espelho pareceu ainda mais claro que anteriormente, uma vez que o resultado visual não é a parte mais importante destes trabalhos, e sim o momento em que o vivi de fato, seu processo.

Figura 7. Sem título, 2016. Frame de Vídeo. 53''

A reflexão da produção em curso não abrange somente o abrigo no processo de constituir a pintura, mas a figuração tomou parte da compreensão de mim mesma tal qual ocorria no exercício de corpo o observando e desenhando através do espelho para lançar as primeiras questões. Mas dessa vez, devido inclusive ao seu desenvolvimento e pelos caminhos que percorri e me encontrei, de outra perspectiva. A questão não é mais generalizar uma espécie, mas limitá-la a uma imagem que continua pulsando ao longo do trabalho, não se trata de lobos ou guaxinins, mas de um lobo e um guaxinim em especial. Um personagem que não

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

limite a ilustração de personalidade, mas que avive-a e seja o abrigo e o autorretrato ao mesmo tempo.

Figura 8. Sem título, 2016. Tinta látex sobre tela. 100 x 70 cm

Não há nada de especial na escolha dos animais se não uma similaridade com o que vejo diante do espelho, como peças fragmentadas de mim e potencializadas nestas imagens.

De uma forma geral, desde o início da produção, havia uma relação de poder que era apontada pelas cores metálicas e pela grande dimensão, como quem pedia espaço e imposição diante dele. Cada vez mais estas personificações animais pedem poder, agora mais agressivamente, tanto pela materialidade como pela forma que apresentam. Meus retratos são sempre figuras masculinas, de força braçal, e talvez me veja assim diante do espelho. Tem sido evidente que o corpo é o lugar que habito e a forma pela qual, essencialmente, existo. As duas coisas são

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

verdadeiras e coexistem, tanto é que o autorretrato em corpos de animais vem se mostrando minha fuga, mas também o modo como apareço para o mundo. Isto é, que compreende tanto o movimento de se esconder atrás de um espelho, como de me expor diante dele.

Ainda acerca deste mergulho no mundo, foi com o contato com os trabalhos de Eduardo Berliner e suas falas em entrevistas que encontrei definições mais exatas do que a produção me proporciona. Embora eu já soubesse de forma racional, de um modo mais sensível e prático, um tempo que funciona de forma quase inexplicável. Não posso deixar de assumir uma pesquisa em curso do que as colagens de suas pinturas fazem presentes com a justaposição, através de uma materialidade densa que me interessa investigar. Segundo Berliner:

> *Se eu fosse um animal, seria provavelmente o macaco de tinta, descrito por Borges em seu livro dos seres imaginários. Assim como esta pequena criatura bebe o líquido restante em um tinteiro, devido ao prazer que sinto ao praticar caligrafia, muitas vezes paro apenas quando a tinta do reservatório se esgota. Também me identifico com a cruza entre gato e ovelha descrita por Kafka. Amistoso e inquieto, certas vezes, aos olhos de seu dono o animal parece clamar por alívio através da faca do açougueiro. Como se eu pudesse carregar em mim a ausência de cada perda (BERLINER, 2013, s/p).*

É o caso de estar diante da morte, de se confrontar com duas realidades que, sendo verdades concomitantes, não podem ser compreendidas no todo, pelo menos não ao mesmo tempo. É estar diante do autorretrato, diante de uma realidade que coexiste e não poder compreender o tempo dentro dela, mesmo quando se cria uma imagem, mesmo quando se mergulha na mesma temporalidade durante o processo de criação. Pois, o tempo que temos para a sobrevivência é o de ida.

A compreensão temporal na qual a essência ou o referencial é transpassado pelos dois lados – dos pontos altos e baixos dos ciclos de vida. A respeito desta questão temporal não posso deixar de citar que o momento de abrigo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

(de produção) só pode ser compreendido como uma fenda do não circular, uma instância que me salva tanto da ida quanto do retorno, como um relógio que se pudesse parar de dar voltas nunca sairia ou retornaria ao mesmo tempo.

Ainda tateando o território, foi na obra "Sem título" (2005) de José Gil que descobri alguns pontos que me escapavam à leitura do processo. A relação cíclica de vida e morte é, se não propriamente do retrato, algo que acontece em um tempo paralelo ao que nos parece ser a linearidade da vida. De fato a pintura de representação cria um tempo tão real quanto o que vivemos fora dali, porém um tempo capaz de atravessar vida e morte com a facilidade que temos, mas o retorno que não podemos fazer (GIL, 2005, p. 21).

Por esta razão a não compreensão completa do autorretrato, o espelho polido que não permite atravessar se não num caminho sem volta, como inferia Gaarder, tão somente por pertencermos a ciclos temporais distintos e sermos corpos distintos que coexistimos, eu e os animais, cada um de um lado do espelho.

Instruções de mergulho

Foi importante, e ainda está sendo, já que a pesquisa terá continuidade, a compreensão da arte como chave única de acesso a mundos que nos refletem através da autorrepresentação – literal ou pela criação de personagens.

Embora a reflexão seja interminável, o estudo que vem sendo desenvolvido toma parte de ainda uma pequena referência que caminha junto e tem de ser retomada a todo instante para compreender aspectos fundamentais que provavelmente não foram desvelados ainda. Portanto a pesquisa com os autores teóricos e práticos, mesmo os brevemente apresentados, ainda está em curso a fim de aprofundar o conceito de espelho e de autorretrato na pesquisa visual, também compreender e direcionar a produção em pintura que, nos últimos trabalhos, caminha ainda mais próxima aos personagens animais – figuras que carregam

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

personalidade agressiva e, sobretudo, masculina – como frames de um filme. Talvez um filme que está passando do outro lado do espelho enquanto estou pintando.

Referências

BACHELARD, Gaston. A dialética da duração. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1994.

BERLINER IN DOCTORS, Marcio. **A PRESENÇA DA AUSÊNCIA.** Disponível em: <https://www.casatriangulo.com/pt/artista/9/texto/137/>. Acesso em: 7 jul. 2015.

CANTON, Katia. Temas da arte contemporânea: Corpo, Identidade e Erotismo; Da Política às Micropolíticas; Do Moderno ao Contemporâneo; Espaço e Lugar; Narrativas Enviesadas; Tempo e Memória. 1ª edição. São Paulo: WMF Martins, 2010. 6 volumes.

GAARDER, Jostein. Entrevista concedida a Super Interessante. 31 out. 2016.

GAARDER, Jostein. **Através do Espelho.** 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 141 p. Tradução de: Isa Mara Lando.

GIL, José. <<Sem título>> Escritos sobre Arte e Artistas. 2ª edição. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imagens de nossos amores: a negociação da intimidade

Odinaldo da Costa SILVA
(doutorando - UERJ)

A proposta deste artigo é elaborar uma concepção de intimidade vivida na sociedade atual e fazer um recorte do uso desse tema na arte contemporânea. Serão levantadas questões como: o que é intimidade na atualidade e quais as suas fronteiras? Como se inserir no cenário contemporâneo enquanto sujeito? Que estratégias podemos utilizar para traçar um espaço individual dentro da coletividade? Para evidenciar características da formulação da intimidade na atualidade analiso e teço relações entre minha produção poética e alguns trabalhos de artistas como: Nan Goldin, Felix Gonzales-Torres, Leonilson, Sophie Calle e Keren Moscovitch. Os relacionamentos, as paixões, o encontro com o outro, são os temas que atravessam todos os trabalhos escolhidos. Com essa análise e comparação mostro que o conceito de intimidade mudou na sociedade em que vivemos e aponto estratégias da utilização do tema na produção de artistas contemporâneos.

Palavras-chaves: arte, intimidade, relacionamentos.

Introdução

O tema intimidade não é novidade na concepção de trabalhos artísticos dentro da história da arte. De uma forma ou de outra a intimidade está presente na produção de artistas contemporâneos. Mas o que é considerado intimidade atualmente? Parto da premissa de que o conceito de intimidade mudou na atualidade. Essa mudança foi paulatina até determinado período da história da

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

humanidade, mas com o avanço das novas tecnologias de comunicação e propagação de informação o processo acelerou.

Primeiro foi o surgimento dos blogs na internet, essas plataformas confessionais que tinham a meta de colocar o privado à público, depois a proliferação dos reality shows na televisão e culminando na disseminação das redes sociais – tais como Orkut e Facebook. De maneira que as redes invadiram os espaços ditos privados e a intimidade tornou-se pública. A professora e pesquisadora Paula Sibilia lembra que "a palavra 'íntimo' se usava para nomear aquele acervo individual de afetos e ações que só podiam florescer no espaço privado; ou seja, protegidos da intromissão alheia por meio de paredes, pudores, chaves e fechaduras" (SIBILIA, 2016. p.9). O que percebemos hoje em dia é que todo esse processo de mudança acarretou uma verdadeira espetacularização da intimidade cotidiana.

Sibilia também aponta a conexão sem pausa e a busca de visibilidade como dois fatores determinantes para direcionar as várias formas de relacionamentos das pessoas com as outras e com o mundo. Junto a isso, uma forte necessidade de realidade se evidencia, tanto uma intensa vontade de se exibir quanto uma sede por conhecer a vida de outrem.

> "Em todos os casos, recorrendo às diversas técnicas de criação de si, tanto as palavras como as imagens que tricotam o minucioso relato autobiográfico cotidiano parecem exalar um poder mágico: não só testemunham, mas também organizam e inclusive concedem realidade à própria experiência. Essas narrativas tecem a vida que o *eu* vai vivendo e, de alguma maneira, a realizam" (SIBILIA, 2016. p.61)

Já a antropóloga e professora Mirian Goldenberg faz uma distinção entre o que é intimidade para mulheres e para homens. Segundo suas pesquisas, para os homens "a intimidade é da ordem do corporal, do toque, da visão. É uma intimidade sexual. É uma intimidade física" (GOLDENBERG, 2010, p.13). Já para as mulheres, diante de suas entrevistas, a pesquisadora aponta que intimidade "é um tipo muito particular de estar juntos, de conversar, de escutar, de compartilhar o silêncio, um

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

nível mais profundo de comunicação psicológica. É uma intimidade emocional" (*idem*, p.14). Apesar de ser homem não consigo compactuar com as opiniões dos homens na pesquisa de Goldenberg. Sinto-me mais contemplado com o ponto de vista feminino acerca da intimidade. No meu cotidiano de homem, morando no Rio de Janeiro, não consigo ser prático com relação a intimidade ou muito menos objetivo. Mas concordo com a autora quando ela se refere as mulheres no sentido de acreditar que "ou se tem, ou não se tem intimidade" (*idem*, p.15).

São evidentes as mudanças com relação a intimidade, o que é privado ou de cunho pessoal. Essas modificações são mais facilmente notadas com a utilização das redes sociais e todas as ferramentas de comunicação que as tecnologias proporcionam a sociedade na atualidade. Os tempos mudaram. "Outras são nossas dores porque outras também são nossas delícias, outras as pressões que cotidianamente se descarregam sobre nossos corpos e outras as potências (e impotências) que cultivamos" (SIBILIA, 2016, p.14). O fato é que podemos pensar que essas mudanças aconteceram para acompanhar o desenvolvimento tecnológico e suas ferramentas de comunicação. Todavia, a pesquisadora Paula Sibilia aponta que é o contrário. As novas tecnologias e seus apetrechos tiveram de ser desenvolvidos para acompanhar uma mudança maior que acontecia no mundo.

Acredito que a intimidade é subjetiva e que se trata de uma entrega total diante de outro indivíduo. Goldenberg conceitua o que é intimidade:

> É um jeito de falar sobre si, e de ser escutada pelo outro, sem interferências, sem medo de ser julgada, rejeitada, criticada, ironizada. É um tipo de conversa especial, de entrega singular, de quem fala e de quem escuta. É uma conversa em que existe aceitação, respeito, troca, apoio, em que os dois podem ser vulneráveis e revelar suas fragilidades e medos. Pode ser uma intimidade silenciosa. O importante é que não exista ruptura, ruído, atrito, neste tipo de encontro (GOLDENBERG, 2010, p.15-16).

Para a autora essa forma de expressão que "é singular, especial, a dois" é uma especificidade da intimidade feminina. Para ela, baseado em suas entrevistas,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

os homens são incapazes de compreender esse caráter profundo e psicológico de reciprocidade no tratar durante uma relação. Para dar ênfase a essa situação, Goldenberg fala em termos de intimidade íntima. Para ela, "a intimidade íntima parece ser um privilégio e, também, um poder feminino" (*idem*, p.16).

Paisagens íntimas: os meus amores

Como se inserir no cenário contemporâneo enquanto sujeito? De que forma, através do fazer artístico, se posicionar enquanto indivíduo? Qual o modo de se fazer notar na multidão de passantes em continuo deslocamento? É pertinente reivindicar um território de atuação individual dentro da sociedade contemporânea? Que estratégias posso utilizar para traçar um espaço individual dentro da coletividade?

Paisagens íntimas são possibilidades de reflexão sobre tais questões. São propostas artísticas que me posicionam enquanto sujeito/artista na sociedade atual. Logo, denomino de paisagens íntimas toda a produção em artes que envolve meu corpo (ou sua ausência presente). Seja na construção de amantes em forma de linha do horizonte; ou negociando minha intimidade com outros homens; seja elaborando paisagens em lugares de desejo.

Nas propostas que seguem construo através de minha intimidade lances de vista utilizando para isso as linguagens visuais. Os rastros da minha intimidade é o que denomino de paisagens íntimas.

O conceito de paisagem parte de uma forma de enquadramento designado pelo olhar. Uma predileção que envolve paralelamente o individual, o íntimo e pessoal e o coletivo, social e cultural. "O que nos interessa particularmente na compreensão da experiência da paisagem não é associá-la a uma natureza utópica, distante e exótica, mas vivenciá-la na cidade, no nosso cotidiano, imbricada às situações mais banais" (DIAS, 2010, p.126). Partindo desse pressuposto, proponho aproximar ainda mais esse recorte e direcionar esse olhar para a intimidade de um indivíduo que se coloca à vista para o outro. Meu interesse está em pensar a experiência da paisagem na intimidade.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A série de imagens intitulada *Horizonte* (2013-2017) ainda está em processo, sua construção é possível a partir de deslocamentos em busca de afetos. Em *Horizonte* realizo um diálogo com os conceitos de paisagem e horizonte, investigando a relação entre fotografia e corpo. E mais ainda, investigando como a intimidade pode contribuir na construção de paisagens íntimas. Melhor, proponho uma experiência da paisagem através de minha intimidade. As obras abaixo são compostas por 16 (ou mais) fotografias feitas com uma câmera instantânea modelo Instax Mini da Fuji.

Figura 1 - *Horizonte I*. Goiânia (GO). 2013.

As fotografias da série *Horizonte* são construções de paisagens íntimas, mas especificamente, estruturas de corpos-horizontes. Trato por essa designação corpos limítrofes que se deslocam entre o estar sozinho e as estratégias na atualidade de estar junto. São construções que estão à beira de se tornar geografia. Uma topografia indelével ao qual podemos identificar montanhas, planícies, várzeas etc. O limite dessas articulações está em perceber a paisagem à sua frente, na intimidade.

Na produção da série *Horizonte* as fotografias só são feitas com o devido consentimento do modelo. Mas para chegar a execução das fotos a minha intimidade com o outro é negociada em termos de como ele se sentira vendo essas imagens. Há uma preocupação por parte do outro de como essas fotografias serão veiculadas. E também de que maneira aparecer nelas. A proposta é que o modelo esteja à vontade, tanto diante do ato fotográfico quanto com o resultado.

Penso na intimidade como uma construção que depende de uma relação de tempo e conhecimento mútuo. A partir dessa convivência que pode ser duradoura ou de curta duração deve ser construída a confiança. Diante do confiar no outro é

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que a série fotográfica se estrutura enquanto potencial para ser realizada. Mas lembro que essas intimidades estão sempre em constante negociação.

Já em *Paisagem A2: negociação de intimidades* (2015) coloco no papel os vestígios da minha negociação com um parceiro. Através de tempera guache preta eu imprimo o que combinei com meu companheiro na época e sigo fazendo sexo com ele tentando não pensar nos papéis que grudavam em nossos corpos e sim no desejo que sentíamos um pelo outro na ocasião.

Figura 2 – *Paisagem A2: negociação de intimidades*. Rio de Janeiro (RJ). 2015.

O resultado desse exercício é o conjunto de dez folhas de papel A2 Canson para desenho, em que foi impresso, com tempera guache, meu corpo e o do meu amante durante a ação realizada.

O terceiro e último trabalho que trago aqui, trata-se do projeto *Concupiscência* que começou com as minhas caminhadas pelo centro da cidade do Rio de Janeiro. Sempre prestei atenção ao que me afetava durante os trajetos por vezes escolhidos aleatoriamente. Nesses deslocamentos comecei a perceber uma grande incidência e variedade de hotéis baratos utilizados, em sua maioria, durante o dia ou no fim do expediente para acalentar desejos que não tinham espaço para existir pelas ruas.

Claro que nem todos eles são usados para esses fins de encontros fortuitos. Todavia, comecei a mapeá-los. Diante desse grande volume de opções decidi entrar no maior número possível deles. Ir acompanhado e ficar atento a como as paisagens íntimas iriam aparecer aos meus olhos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Percebi que o que fica na rua desses hotéis, além de uma porta discreta, é um letreiro que traz o nome do estabelecimento. São nomes os mais variados – alguns convidativos (Hotel Encontros), outros curiosos (Hotel Midway). Sendo assim, resolvi registrar em fotografias esse mapeamento dos hotéis. Diante desse inventário, escolhi um para entrar, acompanhado como planejado.

Figura 3 - Imagem da série *Concupiscência*: letreiros. Odinaldo Costa. Rio de Janeiro. 2015.

Dentro do Hotel My Home eu ainda não sabia bem o que fazer. Como experimentar aquele espaço? Fui fotografando coisas que remetiam a identidade desse possível não lugar (se é que isso é possível). Depois comecei a pensar minha presença nesse lugar. Não rendeu muitas imagens, mas entendi que na próxima investida eu já estaria mais direcionado ao que iria me interessar.

Esses hotéis, em sua maioria, são habitados de forma provisória por pessoas que buscam momentos acompanhadas. A solidão talvez seja a causa maior de encontros nesses lugares de passagem e de impermanência. Nesses hotéis é possível estar junto mesmo dentro de uma individualidade solitária. Marc Augé fala de lugares "onde os itinerários singulares se cruzam e se misturam, onde trocam-se palavras e esquecem-se as solidões por um instante" (AUGÉ, 2005, p.63-64). Penso que os hotéis baratos do centro do Rio de Janeiro são exemplos desses

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

lugares. O que nos instiga pensar que intimidades são negociadas dentro de quartos simples, com banheiro, ar condicionado e espelhos, geralmente nas paredes e no teto.

Se não há tempo para nos identificarmos com o espaço do interior do quarto desses hotéis, entendendo que a relação com o ambiente é transitória e que muitas das vezes não sabemos nada da história desses espaços, posso então dizer que se trata de um não-lugar.

Para Augé, "os não-lugares medeiam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só dizem respeito indiretamente a seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária" (AUGÉ, 2005, p.87). Podemos, assim, identificar não-lugares em espaços de comunicação, de circulação e de consumo. Mas será que os hotéis baratos do Centro se encaixariam nesse conceito?

O rastro do meu encontro com o outro foi o que me atravessou dentro do Hotel Gomes Freire. Isso aconteceu na minha segunda incursão por esses estabelecimentos baratos. Percebi as roupas espalhadas na pressa por tirá-las. Sapatos jogados que denunciam um encontro à dois. Alguns detalhes do quarto que nos acomodava de forma tão indiferente e sem personalidade.

No travesseiro e no colchão o suor de meu acompanhante marcou a roupa de cama branca, como um carimbo de presença. Sendo assim, fiquei atento a como a vontade do outro ficou impregnada naquele quarto. O suor e a cama desarrumada denunciam a existência do desejo que acabara de ser acalentado.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 4 - Imagem da série *Concupiscência*. Odinaldo Costa. Rio de Janeiro. 2015.

Nesse projeto, experimentar fisicamente o lugar é necessário para entender como a intimidade se constrói, de que maneira é possível perceber o ao redor investido de sentidos que perpassam o encontro com o outro. "É no anonimato do não-lugar que se experimenta solitariamente a comunhão dos destinos humanos" (AUGÉ, 2005, p.110). Nesses hotéis o foco está realmente no encontro e no desejo pelo outro. O ambiente do quarto não passa de mero coadjuvante, apenas um cenário que protege o encontro fortuito.

Com esse projeto, que tende a se transformar em uma série fotográfica, também podemos pensar em termos foucaltianos de relações de posicionamentos. Espaços que, no caso dos hotéis baratos, tem uma função. Falamos das heterotopias, que são "espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis" (FOUCAULT, 2013, p.415).

Mais especificamente, o autor fala em um tipo de heterotopia que:

> Talvez pudesse ser reencontrado em famosos quartos de motéis americanos no quais se entra com o seu carro e sua amante e onde a sexualidade ilegal se encontra ao mesmo tempo absolutamente abrigada e absolutamente escondida, mantida afastada, sem ser, no entanto, inteiramente deixada ao ar livre" (FOUCAULT, 2013, p.420).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Todavia, acredito que o conceito de não-lugar não abarca devidamente esses hotéis do centro do Rio de Janeiro, como também as heterotopias não se encaixam tão perfeitamente neles. Penso nesses hotéis como "lugares do desejo" ou "lugares desejantes". Espaços específicos em que é possível estar acompanhado, mesmo estando sozinho. E é tentando fugir dessa solidão que angustia os corações que o desejo é alimentado. Desejo por um beijo, por um afago, por um corpo quente ao lado do seu. Desejo de se sentir desejado, de escutar palavras que massageiam o ego e até palavras sujas que nos façam sentir vivos novamente. Desejo de sair da letargia do cotidiano que a partir da rotina transforma os deslocamentos em práticas sem afetos. Os hotéis baratos do centro do Rio de Janeiros são locais onde se pode ter o prazer de se envolver momentaneamente com um estranho ou com alguém com quem você gostaria de acordar no dia seguinte.

Uma questão para reflexão que surgiu durante esse processo de trabalho foi o papel da sedução na minha produção. Para Baudrillard, "seduzir é fragilizar. Seduzir é desfalecer. É através da nossa fragilidade que seduzimos, jamais por poderes ou signos fortes. É essa fragilidade que pomos em jogo na sedução, e é isso que lhe confere seu poder" (BAUDRILLARD, 2008, p.84). Acredito que a partir do momento que me coloco vulnerável para a produção de meus trabalhos fico disponível para seduzir (ou sou extremamente sedutor nesses momentos). Como também para me deixar seduzir. "Mas ser seduzido ainda é a melhor maneira de seduzir" (idem, p.92), afirma o autor.

A sedução é uma ferramenta de aproximação muito importante dentro de meu processo. É através dela que me faço presente na vida do outro, que alimento seu desejo por mim e que, de alguma maneira, consigo construir uma confiança necessária para atingir um grau de intimidade com o outro. Chegando nesse estágio, consigo que o outro esteja disponível para ser meu modelo em trabalhos que muitas vezes ele não sabe do que se trata. Mas é um fato, não sei ao certo quando a produção vai sendo construída, o que tenho certeza desde o início do processo é que preciso do outro para desenvolver essa produção. Nem que seja de sua ausência ou do fracasso por sua busca.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A intimidade e os seus amores

No intuito de comparar com a produção poética apresentada acima, realizo um recorte do tema intimidade na arte contemporânea através de alguns trabalhos de cinco artistas. Sendo eles: Leonilson, Felix Gonzales-Torres, Nan Goldin, Keren Moscovitch e Sophie Calle. Esses artistas atravessam a minha produção e em todas as obras escolhidas os seus amores estão de alguma forma colocados no trabalho.

"Justo hoje que eu fiquei pensando nesse negócio de carreira, nesse negócio de não ter um namorado... Isso é importante pra mim!", diz Leonilson no curta *Com o oceano inteiro para nadar* (1997), de Karen Harley. A questão romântica é um dos temas centrais na produção do artista. Ele estava sempre procurando para quem dedicar seus trabalhos. Com uma obra que tem um forte viés autobiográfico, a produção de Leonilson é considerada como um verdadeiro diário do artista.

"Acho que eu recebo muito mais do que dou, porque preciso canalizar minhas energias para minha intimidade. É isso, simplesmente" (LEONILSON, 2014, p.17), afirma Leonilson. Em julho de 2015, no Rio Festival Gay de Cinema 2015, assisti ao documentário *A paixão de JL* (2014), de Carlos Nader. Já conhecia um pouco da obra de Leonilson, mas nunca tive interesse em saber mais ou pesquisar sobre ele. Depois do filme fiquei completamente tocado pelo trabalho do artista e seu processo de produção. Suas referências, sua sinceridade e intimidade me deixaram emocionado. Ao ler sobre Leonilson percebi que a sua intimidade tem um papel primordial em sua obra. O catálogo da exposição *Leonilson: truth, fiction* (2014) me aproximou ainda mais da obra do artista. As ideias de diário, a construção de autorretratos e as geografias se relacionam com temas que são tratados na minha produção artística.

Os amores de Leonilson, sejam eles platônicos ou formais, perpassam sua obra. "O que me preocupa na vida são as minhas relações amorosas, são as minhas relações com as pessoas" (LEONILSON, 2014, p.28), argumenta Leonilson. De maneira que o artista sempre investiu em expressar seus encontros com homens

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

dos quais se relacionava (ou que gostaria). Tudo que ele queria era um namorado. E assim ele sucumbia sob o peso de seus amores. Elaboro minha reflexão pensando nos seguintes trabalhos de Leonilson: *Sobre o peso dos meus amores* (1990) e *Ninguém* (1982).

Além de Leonilson, artistas como Alair Gomes, Hudinilson Jr. e o cubano Felix Gonzales-Torres, criaram através de uma estética homoerótica o que é denominado de uma poética da homossexualidade. "Leonilson deu forma ao discurso amoroso das relações em uma espécie de cartografia do afeto, mapeando o amor romântico entre iguais" (RESENDE, 2016, p.124), analisa Ricardo Resende.

O artista cubano Felix Gonzales-Torres expressa a sua relação amorosa através da desilusão de ter perdido um companheiro falecido devido a Aids. O relacionamento de Gonzales-Torres com Ross está impresso nos trabalhos do artista através do peso de seu amor. Escolho para citar dois trabalhos em que a intimidade do casal está presente nas obras. São eles: *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* (1991) e *Untitled (billboard)* (1991).

No caso desse artista a dor e o vazio deixado pelo o amor que se foi são os destaques de sua produção. "O cubano Felix Gonzales-Torres construiu uma obra que é uma metáfora do cotidiano e uma mediação sobre o amor e a perda do outro em tempos de Aids" (RESENDE, 2016, p.124).

Nos trabalhos *Nan after being battered* (1984) e *Nan and Brian in bed* (1983) a artista americana Nan Goldin mostra que é uma das pioneiras quando o tema é intimidade na arte contemporânea. No livro *The Ballad of Sexual Dependency* (2012) estamos diante de um diário visual que narra suas histórias, relacionamentos, amizades, todo o universo pessoal que a cercava na época. "Ela foi, de fato, uma das primeiras a expor no espaço público esse tipo de manifestação que hoje são tão habituais, tanto no campo artístico como nas redes sociais da internet ou em qualquer outro lugar" (SIBILIA, 2016. p.60), afirma Paula Sibilia. Nas imagens abaixo o relacionamento amoroso da artista é o tema principal. Com essas fotografias somos levados a fazer parte de sua vida e intimidade. "Goldin abre as portas do seu mundo para nele entrarmos e com isso revela não só o registro do que viveu, mas também o registro de quem amou" (SOUZA, 2012, p.597).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Na prática mantenedora de sua memória, a artista coleciona registros de sua intimidade. Seus relacionamentos amorosos, tanto com homens quanto com mulheres, fazem parte de tais registros. "Esse diário fotográfico de Nan Goldin sempre exigiu cumplicidade absoluta entre ela e os retratados, com os quais manteve uma ligação física e afetiva por longos períodos" (CANONGIA, 2012, p.19).

A curadora Charlotte Cotton chama esse tipo de fotografia realizada por Nan Goldin, entre outros, de fotografia da vida íntima, em que "o que importa é a presença das pessoas que amamos, num evento ou momento significativo que nos inspirou em tirar a foto" (COTTON, 2010, p.137).

Não é à toa que a artista americana é uma referência quando pensamos na relação da fotografia com a intimidade na arte. Para Ligia Canongia:

> "Goldin ultrapassou os limites da fotografia como documento, foi muito além da condensação dos fatos do mundo exterior, transcendeu o anedótico, o formalismo, os códigos de linguagem e o caráter normativo das sociedades, lançando a arte no vivido em níveis de liberdade poucas vezes alcançados" (CANONGIA, 2012, p.25).

Assim como Nan Goldin, a artista Keren Moscovitch também trafega pela autobiografia e fotografia da vida íntima. Em 2012, Keren realizou a monografia de título *Me into you* em que ela revela sua experiência pessoal a partir da prática do poliamor. Tudo começou quando ela e seu companheiro, que tinham um relacionamento monogâmico, resolvem abrir a relação. Ela investe na construção de uma intimidade que só é possível através da exposição e da vulnerabilidade.

A série produzida para a monografia mostra imagens de encontros amorosos, cenas de descanso pós-coito e momentos em que não conseguimos identificar quem fazia parte do relacionamento original, antes de abrir a relação. São detalhes, partes dos corpos, expressões e desejos que nos aproximam cada vez mais dos participantes da ação. Podemos perceber um exemplo de sua estética nas fotografias *Six years* (2010) e *Our bed in the morning* (2009).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Dois trabalhos chamam a atenção na obra de Sophie Calle, apesar de crer que o tema intimidade perpassa muito mais do que os escolhidos aqui. No livro *Histórias reais* (2009) a artista conta dez histórias sobre o marido. A nona narrativa trata sobre o divórcio e é ilustrada com a foto de Calle segurando o pênis do ex-marido. Trata-se da obra *The Divorce* (2010).

"Eu ficava atrás dele, desabotoava-lhe as calças sem ver, tirava o pênis, fazia um esforço para colocá-lo na posição adequada e mirar bem. Depois, recolocava-o lentamente no lugar e fechava a braguilha" (CALLE, 2009, p.73). A foto mostrar o ritual do casal em um momento de intimidade. Mais intimidade ainda Sophie Calle dividir esse ato conosco e assumir que a foto foi uma desculpa para segurar o sexo do ex-companheiro mais uma vez antes de aceitar o divórcio.

Na exposição *Cuide de você* (2009) a artista francesa divide a angustia de receber uma carta de rompimento.

> Recebi uma carta de rompimento. E não soube respondê-la. Era como se ela não me fosse destinada. Ela terminava com as seguintes palavras: "Cuide de você". Levei essa recomendação ao pé da letra. Convidei 107 mulheres, escolhidas de acordo com a profissão, para interpretar a carta do ponto de vista profissional. Analisá-la, comentá-la, dançá-la, cantá-la. Esgotá-la. Entendê-la em meu lugar. Responder por mim. Era uma maneira de ganhar tempo antes de romper. Uma maneira de cuidar de mim. (CALLE, 2009, p.2)

São momentos muito íntimos que são trabalhados de forma poética e colocados à público. Sabemos de perto o que aconteceu no relacionamento amoroso de Sophie.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Alguns apontamentos íntimos

Atualmente não existem fronteiras demarcadas entre o que é público e o que é privado. Fico me perguntando se há algum tipo de fronteira? Percebo a necessidade de se fazer visto no cotidiano que reverbera na arte.

Acredito que uma estratégia para trabalhar o tema intimidade na atualidade, dentro do universo artístico, é mergulhar em seu excesso. Mostrar a intimidade sem ressalvas, se colocar em risco. Afinal, não há intimidade sem correr riscos.

Só através da vulnerabilidade de ser íntimo será alcançado essa realidade ao qual as demandas por vidas reais e histórias do cotidiano tem curiosidade.

Através do conceito de intimidade dispus um diálogo com os cinco artistas elencados no intuito de construir um campo mais ampliado dentro da arte. Com o tema escolhido e o diálogo fica mais fácil formular questões que permeiam a sociedade, como também o fazer artístico contemporâneo.

Referências bibliográficas

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. Da sedução. Campinas: Papirus, 2008.

CALLE, Sophie. *Histórias reais*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

CALLE, Sophie. Cuide de você. São Paulo: Sesc SP, 2009. Catálogo de exposição.

CANONGIA, Ligia. Nan Goldin: o agora como eternidade. In: CANONGIA, Ligia (org.). *Heartbeat*. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2012. Catálogo de exposição.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. Estética: literatura e pintura, música e cinema. São Paulo: Forense Universitária, 2013.

GOLDENBERG, Miriam. *Intimidade.* Rio de Janeiro: Record, 2010.

LEONILSON: *truth, fiction* / curadoria e textos Adriano Pedrosa. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014. Catálogo de exposição.

RESENDE, Ricardo. *Posição amorosa*: Hudinilson Jr.. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

SIBILIA, Paula. *O show do eu*: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SOUZA, Ronaldo Ferreira de. Retratos de um relacionamento: Nan Goldin e a fotografia da vida íntima. In: VIII EHA – Encontro de História da Arte. 2012. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2012/Ronaldo%20Ferreira.pdf> Acesso em: 12 de agosto de 2015.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O Discurso Artístico em *Watchmen* na composição verbal-visual em torno do personagem Dr. Manhattan

Odonias Santos de SOUZA Junior
(PIBIC/CNPQ-FA/UEM)[1]

Renata Marcelle LARA
(UEM-DFE/PLDE)[2]

Produzindo-se um deslocamento teórico-analítico de outras vertentes que focalizam as Histórias em Quadrinho (HQ's) em sua relação intrínseca entre texto verbal e imagem, focaliza-se, nesta pesquisa, a composição imagem-verbal na configuração artístico-discursiva das HQ's. Pela Análise de Discurso (AD) pecheutiana, propõe-se investigar de que maneira o conceito de Discurso Artístico (DA), de Neckel (2004), funciona na relação entre imagem-visual e texto-verbal na História em Quadrinhos (HQ) *Watchmen*, roteirizada por Alan Moore e ilustrada por Dave Gibbons, a partir de um recorte analítico pelo personagem Dr. Manhattan. Tal delimitação se dá considerando a relação dele também com outros personagens, por meio de balões de fala e pensamento e de sua imagem-visual (ilustrada). O percurso analítico aponta que, para além de uma tendente administração da imagem pelo verbal em *Watchmen*, ou de um efeito de somatória, considerar imagem e verbal em suas discursividades próprias na/pela composição discursiva de tal quadrinho é o que possibilita observar o seu funcionamento como discurso artístico.

Palavras-chave: Análise de Discurso. História em Quadrinhos. Discurso Artístico.

[1] Acadêmico do 7º semestre do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Bolsista de Iniciação Científica PIBIC/CNPq-FA-UEM. Membro do GPDISCMÍDIA-CNPq/UEM – Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte.
[2] Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado e Doutorado) da Universidade Estadual de Maringá (UEM) e vinculada ao Departamento de Fundamentos da Educação, Área de Metodologia e Técnica de Pesquisa. Líder do GPDÍSCMÍDIA-CNPq/UEM.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Introdução

Este trabalho constitui-se a partir de um recorte de nosso projeto de iniciação científica, que por sua vez, surgiu durante o desenvolvimento da disciplina de Metodologia de Pesquisa em Artes Visuais III, ao longo do segundo do curso de graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Algumas das reflexões aqui apresentadas advém de discussões realizadas no Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte (GPDISCMÍDIA-CNPq/UEM), do qual nós fazemos parte.

Nossa pesquisa busca analisar, sob a perspectiva da Análise de Discurso (AD) pecheutiana, como se dá o funcionamento do Discurso Artístico (DA), proposto por Neckel (2004), na história em quadrinho (HQ) *Watchmen*, roteirizada por Alan Moore e ilustrada por Dave Gibbons. A fim de alcançar tal objetivo, optamos por fazer um recorte analítico em torno do personagem Dr. Manhattan (John Osterman), considerando sua relação com os demais personagens da narrativa e da sua relação consigo mesmo, a partir das imagens-visuais (ilustrações) e dos textos-verbais (balões de fala, balões de pensamento e recordatórios[3]).

O texto aqui apresentado faz parte de uma pesquisa ainda em desenvolvimento, portanto não apresentaremos discussões encerradas ou concluídas, mas sim os apontamentos iniciais que foram sendo delineados ao longo de nosso percurso analítico. Passamos, num primeiro momento, por discussões a respeito do nosso referencial teórico, a Análise de Discurso de vertente francesa fundada por Michel Pêcheux, abordando questões sobre o não-verbal e o Discurso Artístico. Num momento posterior, discutimos algumas questões acerca do que são as histórias em quadrinhos, para então apresentarmos nossos apontamentos a respeito dos modos de funcionamento do DA a partir da análise do personagem Dr. Manhattan.

[3] Recordatórios são, de acordo com Groensteen (2015), textos narrativos inseridos em uma moldura, que é inserida na imagem. O recordatório se diferencia balões de fala e de pensamento pela ausência de seu interlocutor. Cf.: Imagens 2, 3 e 4.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Considerações acerca da Análise de Discurso

Nosso trabalho se funda na Análise de Discurso de vertente francesa, fundada por Michel Pêcheux e difundida em território brasileiro principalmente pela pesquisadora Eni Orlandi. A Análise de Discurso (AD) se constitui como uma disciplina de entremeio, relacionando estudos de três outras disciplinas, a Linguística, o Marxismo e a Psicanálise.

Orlandi (2012) aponta que AD compartilha com a Linguística a ideia de que a linguagem não é transparente, buscando mostrar que a relação linguagem/pensamento/mundo não é uma relação unívoca, ou direta, como se se passasse diretamente de um para o outro. A AD considera o materialismo histórico no sentido de existir um real da história, de maneira que o homem faz história, mas que esta última, todavia, não lhe é transparente. A AD também trabalha com a inscrição da língua na história para a produção de sentidos, o que é chamado, de acordo com Orlandi (2012), de forma material (e não abstrata, como seria na Linguística).

A contribuição da Psicanálise para a AD aparece com o deslocamento da noção de homem para a noção de sujeito (afetado pelo inconsciente, interpelado pela ideologia). O sujeito, segundo Orlandi (2012), se constitui na relação com o simbólico, também na história.

Para a AD, a língua possui sua ordem própria, mas não é totalmente autônima (diferente da perspectiva Linguística), pois os sentidos lhe escapam. A história é afetada pelo simbólico e o sujeito é descentrado, sendo afetado perlo real da língua e pelo real da história, não tendo controle sobre a maneira como é afetado.

O objeto de estudo da AD, o discurso, é entendido como "efeito de sentidos entre interlocutores" (ORLANDI, 2012, p.21). O discurso não é entendido aqui como uma mensagem que é enviada de um emissor para um receptor que a decodifica a fim de compreender o referente. O discurso também não é mera transmissão de informações, visto que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> no funcionamento da linguagem, que põe em relação sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história, temos um complexo processo de constituição desses sujeitos e produção de sentidos e não meramente transmissão de informação (ORLANDI, 2012, p. 21).

Por se tratar de um efeito de sentido, o discurso não deve ser confundido com fala ou com escrita. Os sentidos são possíveis devido à materialização da ideologia na língua, estando esta última inscrita na história. Como diz Orlandi (2012), os sentidos podem ser vários, mas não qualquer um, pois são determinados pelas condições de produção e pelas Formações Discursivas em que os sujeitos estão inseridos, dependendo ainda de sua relação com a memória discursiva. Em relação ao objeto "texto", em AD não se trata apenas de um texto-verbal escrito, pois como explicita Orlandi (2012), textos são objetos simbólicos que produzem sentidos. A autora explica esta afirmação com o seguinte exemplo: se nos deparamos com duas portas de banheiros, uma delas marcada com a letra "A" e a outra com a letra "O", indicando que uma porta seja o banheiro feminino e outro masculino, respectivamente, ambas as letras funcionam como textos, pois apresentam filiações de sentidos que funcionam histórica e socialmente (ORLANDI, 2012). Nesse sentido, o texto em AD pode tanto ser verbal quanto não-verbal.

O não-verbal

Orlandi (1995), ao discorrer acerca do não-verbal, diz que a AD trabalha com a complexidade e a multiplicidade da linguagem, aceitando a existência de várias linguagens, buscando compreender suas especificidades e seu funcionamento.

Em sua discussão, Orlandi (1995) aponta a significação do não-verbal a partir do verbal como um efeito ideológico, de transparência. Esse efeito, de acordo com essa autora, se funda e dá sustentação a duas questões:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> de um lado, alguns "mitos" como o da linguagem como transmissão de informação ou o da linguagem como comunicação; mitos que definem a linguagem para o discurso social, para o senso comum.
> De outro, por alguns "preconceitos" teóricos que sustentam a mistificação da própria ciência e, nela, o prestígio do cientismo positivista. (ORLANDI, 1995, p.36)

As reflexões sobre o não-verbal apontadas por Orlandi (1995) remontam de estudos anteriores, acerca do silêncio. As duas principais formas do silêncio consideradas pela autora são: o silêncio fundador e a política do silêncio. O silêncio fundador é aquele que permite a significação e que existe nas palavras, o não-dito, que produz as condições para significar. Já a política do silêncio, é subdividida em silêncio constitutivo e silêncio local. Silêncio constitutivo, ou anti-implícito, significa que para dizer é preciso não-dizer, no sentido de que uma palavra apaga necessariamente as "outras", enquanto que o silêncio local se refere à censura propriamente dita, aquilo que é proibido de dizer em determinada conjuntura.

A autora ressalta que "não se pode traduzir o silêncio em palavras sem modificá-lo, pois a matéria significante do silêncio e das palavras diferem [sic]" (ORLANDI, 1995, p. 37). O silêncio, portanto, significa por si mesmo. As palavras estariam, então, voltadas para a unicidade, ao passo que o silêncio seria disperso. A linguagem, para Orlandi (1995), transforma a matéria significante do silêncio em significados verbalizáveis. O silêncio não é tomado aqui em sua qualidade física, mas como matéria significante, em sua historicidade.

Para que um sentido exista enquanto tal, ele necessita de uma matéria para significar, sendo que a significação não é qualquer uma. Ela é determinada de acordo com as condições de produção de qualquer discurso, que possuem uma matéria simbólica própria (o signo verbal, o traço, a sonoridade, a imagem etc.). Tais determinações "não são transparentes em sua matéria, não são redutíveis ao verbal, embora sejam intercambiáveis, sob certas condições" (ORLANDI, 1995, p. 39). Essa intercambialidade se dá no processo de paráfrase.

Na mídia, de acordo com a autora, ocorre um processo de redução do não-verbal ao verbal, que "produz o efeito de transparência, da informação, do estável

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

(ou, pelo menos, do diretamente codificável)" (ORLANDI, 1995, p. 42). A complexidade do conjunto de signos de diferentes naturezas seria interpretado de maneira uniforme (pelo verbal). Orlandi (1995) faz uma crítica ao viés conteudístico da linguagem, pois, para ela, esse viés pensa a linguagem como transmissão de informação. Outro apontamento que a autora faz é que a mídia opera com um suporte verbal, produzido pela ideologia do discurso social já estabilizado, que garante a legibilidade e a interpretação, linguisticamente organizada.

Na AD, ressalta Orlandi (1995), não há separação entre forma e conteúdo, mas o trabalho com a forma material, analisando o funcionamento discursivo, buscando explicitar as relações que se dão entre formações discursivas, pois as palavras não possuem um sentido em si mesmas e sim nas construções que integram as relações entre diferentes formações discursivas.

Neckel (2004) propõe uma reflexão do não-verbal a partir de duas instâncias. A primeira seria pensar o não-verbal enquanto produto que, segundo esta autora, não implica numa passagem pelo verbal (durante a sua constituição). A segunda instância apontada por Neckel (2004) é do não-verbal enquanto processo discursivo produtor de sentidos. No caso de *Watchmen*, Parkin (2016) nos conta que o primeiro roteiro que Alan Moore teria enviado para Dave Gibbons durante a produção dos seis primeiros capítulos da obra teria noventa e uma páginas escritas, sendo que Moore teria dedicado cinquenta e uma linhas para descrever a imagem que possuía do que viria a ser o primeiro quadro da primeira página. Nesse sentido, poderíamos entender essa ilustração como um produto não-verbal, que contou, em sua constituição, com o verbal. Mas se considerarmos os quadros como produtos, estes são, em sua maioria, tanto verbais quanto não-verbais (Imagem 1).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

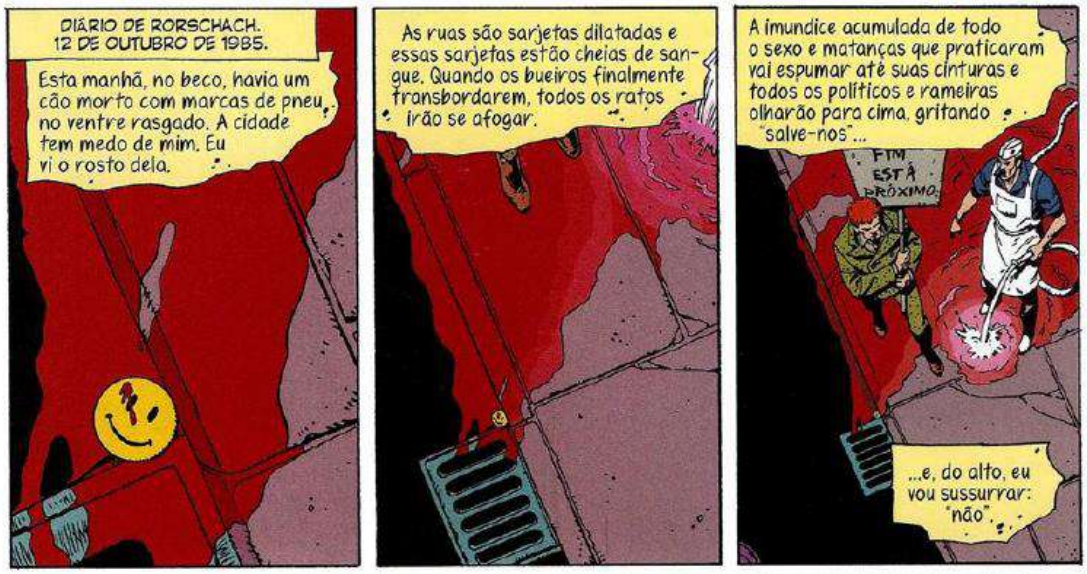


Imagem 1: Os três primeiros quadros da primeira página de *Watchmen*. Acervo nosso.

Em seu trabalho, Neckel (2004) apresenta estudos acerca da compreensão da imagem enquanto discurso, realizados por Souza (2001), que apontam que ao se interpretar uma imagem pelo olhar (e não pela palavra), podemos apreendê-la em sua matéria significante. O resultado de tal interpretação, para Souza (2001), é a produção de novas imagens (outros textos), que o espectador produz a partir do caráter de incompletude inerente à linguagem (verbal e não-verbal). Ao longo de sua reflexão sobre o tratamento da imagem enquanto discurso, Souza (2001) propõe o termo policromia, citado também por Neckel (2004), para referir-se ao jogo de elementos que constituem o não-verbal, no caso da imagem, elementos como formas, cores, luzes, sombras etc. Souza (2001) formula este termo a partir da noção de polifonia de Ducrot (várias vozes presentes no mesmo texto). A autora afirma que as imagens podem apresentar em sua constituição marcas de heterogeneidade, como silêncio, implícito, ironia etc. Mas alerta que estas marcas não podem ser pensadas como vozes, pois isso implicaria numa leitura do não-verbal a partir do verbal, o que reduziria um a outro.

Para Souza (2001), a policromia mostra a natureza heterogênea da imagem, da qual vários conjuntos de heterogeneidades se correlacionam entre si. Nas palavras da autora,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> essa co-relação se faz através de operadores discursivos não-verbais: a cor, o ângulo da câmara, um elemento da paisagem, luz, sombra, etc., os quais não só trabalham a textualidade da imagem, como instauram a produção de outros textos, todos não-verbais. (SOUZA, 2001, p. 81)

Entender a imagem enquanto discurso, explicita a autora, significa atribuir-lhe um sentido do ponto de vista social e ideológico (inscrito na história) e não se prender à descrição de seus elementos visuais.

Sobre o Discurso Artístico

Em nossa pesquisa, buscamos trabalhar a noção de Discurso Artístico (DA) formulado pela pesquisadora brasileira Nádia Neckel (2004), noção essa que fora desenvolvida incialmente em sua pesquisa de dissertação. Para que possamos compreender o que é o DA, de acordo com esta autora, precisamos antes compreender os conceitos de discurso apresentados por Orlandi (1987), nos quais a autora se fundamenta. Os conceitos que Neckel (2004) aponta são: o discurso lúdico, o discurso polêmico e o discurso autoritário.

> O discurso lúdico é aquele em que seu objeto se mantém presente enquanto tal (enquanto objeto, enquanto coisa) e os interlocutores se expõem a essa presença, resultando disso o que chamaríamos de polissemia aberta (o exagero é o *non sense*). O discurso polêmico mantém a presença do seu objeto, sendo que os participantes não se expõem, mas ao contrário procuram dominar seu referente, dando-lhe uma direção, indicando perspectivas particularizantes pelas quais se o olha e se o diz, o que resulta na polissemia controlada (o exagero é a injuria). O discurso autoritário o referente está ausente, ocultado pelo dizer, não há realmente interlocutores, mas um agente exclusivo, o que resulta na polissemia contida (o exagero é a ordem no sentido em que se diz "isso é uma ordem", em que o sujeito passa a instrumento de comando). (ORLANDI 1987 p.15)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Para Neckel (2004), o DA está relacionado diretamente à noção de polissemia. Nas palavras da autora, "quanto maior o 'grau' de polissemia, maior a legitimação enquanto DA" (NECKEL, 2004, p.50). Entendemos a polissemia aqui como a abertura de sentidos, a possibilidade de várias intepretações (mas não qualquer interpretação). Tal característica polissêmica apontaria, conforme a autora, uma predominância das formas lúdicas e polêmicas no/do DA. Todavia, não podemos afirmar de início que o DA seja lúdico ou polêmico. Como a autora nos mostra, o DA é constituído por "diferentes processos de construção de sentidos e estes, por sua vez, podem constituir-se lúdicos, polêmicos ou autoritários" (NECKEL, 2004, p. 50).

O conceito de ludicidade, para Neckel (2004), permeia fundamentalmente o DA, portanto faremos uma breve discussão sobre este conceito.

Em sua dissertação, Neckel (2004) aponta a ludicidade como uma prática tão antiga entre a humanidade quanto a própria cultura. A autora afirma que ao lúdico "é inerente o caráter polifônico" e que "a polifonia por sua vez é própria da linguagem artística" (NECKEL, 2004, p. 51). Pensamos que a autora utiliza o termo "polifonia" a fim de explicitar as "várias vozes" presentes no DA. Nesse sentido, Neckel (2004) sinaliza concordar com Orlandi (1987) quando diz que esta última enfatiza o aspecto polifônico/polissêmico como característico do discurso lúdico e que este, por sua vez, funciona como um contraponto entre o discurso polêmico e o discurso autoritário, pois estes últimos apresentam polissemia controlada ("poucas vozes") e polissemia contida (uma única voz), respectivamente.

No discurso lúdico, ainda segundo Neckel (2004), o objeto de discurso e os interlocutores ocupam posições polissêmicas e não parafrásticas. A polissemia abre para a possibilidade de múltiplos sentidos, ao passo que a paráfrase reconhece apenas a reprodução de um sentido já dado. Nas histórias em quadrinhos, de modo geral, é comum a presença da posição parafrástica, pois o sentido atribuído à imagem tende ser aquele já dado pelo texto, como se a imagem fosse apenas uma ilustração do texto.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Na HQ *Watchmen*, percebemos a presença de ambas as posições, parafrástica e polissêmica. Nessa HQ, a paráfrase ocorre nos momentos da narrativa em que o texto funciona como uma descrição da imagem, provocando um efeito de transparência da imagem. Entretanto, há momentos da narrativa em que a imagem, mesmo em sua composição com o texto, sinaliza para outros sentidos (que não aquele dado pelo texto), ocorrendo a polissemia. Desenvolveremos essa questão mais adiante, na análise do personagem Dr. Manhattan.

Neckel (2004) explicita que as noções de polissemia e paráfrase delineadas por Orlandi (1987) são fundantes na discussão acerca do DA, pois são processos de construção de sentidos que podem estar presentes em qualquer discurso. De acordo com Orlandi (2012), todo discurso se faz na tensão entre paráfrase e polissemia, entre o mesmo e o diferente. Os processos parafrásticos são aqueles em que sempre há algo que se mantém, produzindo um dizer sedimentado de uma maneira diferente. A paráfrase funciona na estabilização, enquanto a polissemia funciona com o deslocamento, com a ruptura dos processos de significação.

A hipótese levantada por Neckel (2004) é que, assim como a polissemia e a paráfrase são processos, o verbal e o não-verbal também podem ser processos discursivos que podem estar presentes em qualquer discurso. A autora salienta que o funcionamento do discurso lúdico se dá por meio da polissemia, que lhe parece ser uma característica comum ao DA. O DA constitui-se em/por uma dupla ruptura, de acordo com Neckel (2004), por apresentar em sua composição tanto o processo de polissemia quanto o processo não-verbal.

Considerações acerca das histórias em quadrinhos

No livro intitulado *O Sistema dos Quadrinhos,* Groensteen (2015) aborda os quadrinhos enquanto um sistema de linguagem e sugere que a pesquisa sobre HQs deva abandonar duas ideias bastante difundidas entre os pesquisadores. A primeira é a ideia de propor que as histórias em quadrinhos, como uma nova semiologia/semiótica, no sentido mais amplo do termo, precisam passar por um

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

processo de decomposição em unidades constitutivas elementares, a fim de encontrar especificidades dessa linguagem. A segunda ideia é de que

> as histórias em quadrinhos seriam *essencialmente* um misto de texto e imagem, uma combinação específica de códigos linguísticos e visuais, um ponto de reencontro entre duas matérias de expressão (na acepção do linguista Louis Hjelmslev) (GROENSTEEN, 2015, p.11, grifo do autor).

Groensteen (2015), entretanto, não considera como central a existência, ou inexistência, de signos visuais. Sua preocupação debruça-se nas unidades maiores, chamadas de "quadros" ou "vinhetas", pois estas articulam[4] os códigos no tempo-espaço, obedecendo a critérios visuais e narrativos. Para este autor, nas HQs, o quadro funciona como uma imagem fragmentária, que se encontra em um sistema de proliferação, portanto, nunca entendida como um "todo", mas como um componente de um dispositivo maior. Em suas palavras, "o quadro é a unidade básica da linguagem dos quadrinhos" (GROENSTEEN, 2015, p. 14).

Groensteen (2015) apresenta o termo "espaçotópico" [5] para designar o "código" que organiza a co-presença dos quadros no espaço da página e permite a inserção da escrita na imagem por meio do "balão" e acrescenta que o sentido do "quadro" está na sua relação solidária com os outros "quadros" que compõem o "todo" das HQs.

> Os quadrinhos, portanto, são uma combinação original de uma (ou duas, junto com a escrita) matéria(s) da expressão e de um conjunto de código. É a razão pela qual podem ser descritos apenas em termos de *sistema*. (GROENSTEEN, 2015, p.14, grifo do autor).

Na perspectiva de Groesnteen (2015), o funcionamento das HQ's se baseia no princípio, nomeado por ele, da *solidariedade icônica.* A solidariedade icônica diz respeito à inter-relação que os ícones (imagens) apresentam entre si, visto que, segundo o autor, todas as histórias em quadrinhos apresentam tal estrutura (que se

[4] O autor utiliza o termo "articulação" no sentido que este designa qualquer operação que "organiza conjuntos de unidades operacionais no mesmo nível" (ODIN apud GROENSTEEN, 2015, p.13).
[5] Termo criado por reunir, mesmo mantendo separados, os conceitos de espaço e de localização (GROENSTEEN, 2015, p. 31).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

dá por meio dos quadros). Groensteen (2015) afirma ainda que, antes de ser arte, os quadrinhos são linguagem. As HQ's seriam, então, um sistema – no sentido de "conjunto de coisas que se inter-relacionam" (GROENSTEEN, 2015, p.31) – de linguagem que combina uma ou duas matéria(s) de expressão e um conjunto de códigos[6], por meio de unidades chamadas de "quadros" (espaços delimitados, que são geralmente estabelecidos por uma linha, ou uma borda, chamada de requadro), organizados de maneira que estabeleçam uma (inter)relação solidária, objetivando a construção de uma narrativa.

O discurso artístico funcionando em torno do personagem Dr. Manhattan

Para a realização de nossa análise discursiva, partimos do conceito de Discurso Artístico (DA) desenvolvido por Neckel (2004) em sua dissertação de mestrado. Neckel (2004) mostra-nos o funcionamento do DA por meio da análise da obra de uma artista brasileira chamada Karin Lambrech, exposta na 25ª Bienal de Arte de São Paulo, em 2002. Observando sua teorização sobre o DA, vemos que este está relacionado com a abertura/ruptura dos sentidos, permitindo a interpretação de vários sentidos possíveis, mas não qualquer sentido. Isso se dá no/pelo jogo entre paráfrase e polissemia, uma vez que, como aponta a autora, no DA há o predomínio do discurso lúdico, que funciona pela polissemia aberta (mais de um sentido possível).

Ao abordar outros materiais compostos por textos verbais e imagens visuais em circulação midiática, Souza (2001) aponta que há uma espécie de administração dos sentidos, na ordem do verbal, de modo que as imagens signifiquem por meio dos textos verbais. Essa administração ocorre devido ao processo parafrástico, como se texto verbal e imagem visual significassem a mesma coisa, produzindo um efeito de evidência da imagem. Segundo a autora,

[6] Pensamos que as "matérias de expressão" sobre as quais o autor fala, remetam às imagens-visuais e textos-verbais. Em relação ao "conjunto de códigos", entendemos que o autor se refira a elementos imagético-visuais (como linhas, formas, cores, planos, textura etc.) e elementos verbo-textuais.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

esse efeito se dá mais frequentemente na televisão, enquanto que no cinema a imagem é "usada como imagem que é" (SOUZA, 2001, p. 70), ou seja, em sua materialidade própria, que significa por si mesma, sem ter seu sentido administrado pelo verbal a todo instante[7].

Nosso material de análise, a HQ *Watchmen,* é uma produção que ocupa um lugar de entremeio entre o massivo e o artístico, por possuir características do DA, sendo constituído por uma relação entre o verbal e a imagem na significação do social, com efeito de administração pelo verbal, tendo sua veiculação em contexto massivo. Groensteen (2015) aponta que há a possibilidade de uma HQ ser produzida apenas com imagens, sem a inferência de textos verbais, pois as HQs se constituem, em primeiro lugar, pela disposição sequencial de quadros numa relação solidária, de modo que haja alguma ligação entre tais quadros. Entretanto, em *Watchmen,* a presença de texto verbal é indispensável para a compreensão da narrativa.

Grande parte das páginas de *Watchmen* apresenta sequências de nove quadros (Imagem 2), todos retangulares. O número de quadros, bem como seus respectivos tamanhos, varia ao longo da narrativa, sendo pouquíssimas as páginas que apresentam um quadro único (que ocupe toda a página). Alguns capítulos[8] apresentam sequências de quadros que contém apenas imagens visuais (ilustrações), mas, se considerada a totalidade HQ, o que predomina são os quadros que contêm imagem-visual e texto-verbal.

A imagem presente em um quadro, de acordo com Aumont (2002), é composta a partir da relação entre um olhar (do pintor, por exemplo) e um conjunto organizado de objetos em determinado espaço. A ação de realizar um recorte no campo de visão para se obter uma imagem é o que este autor chama de enquadramento. Tanto a palavra *enquadramento* quanto o verbo *enquadrar* apareceram no cinema, de acordo com este autor, para designar o processo mental e material pelo qual, na imagem pictórica e fotográfica, se "chega a uma imagem

[7] Isso não significa, todavia, que toda e qualquer produção cinematográfica apresente sempre essa tendência à polissemia. Há filmes de consumo massivo que tendem para uma administração dos sentidos, apesar de, pela natureza fílmica, as imagens discursivas possibilitarem uma abertura para sentidos outros, para além da tentativa de fechamento.
[8] Durante sua publicação original, entre os anos de 1986 e 1987, *Watchmen*, foi lançada em 12 edições diferentes, cada uma contendo uma parte da narrativa. Na versão encadernada utilizada por nós, essas edições são apresentadas como capítulos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que contém determinado campo visto sob determinado ângulo e com determinados limites exatos" (AUMONT, 2002, p. 153)

A composição de cena presente nos quadros das HQs, como nos mostra Groensteen (2015), é decorrente dos processos de *decupagem* e *layout*. O processo de *decupagem* é o que divide a narrativa em unidades sequenciais (os quadros), enquanto que o *layout* é processo de organização dessas unidades no espaço da página.

O quadro funcionaria nas HQs como um fragmento de uma narrativa, que contém determinada composição visual (determinada pela narrativa e pela posição que ocupa na página), mas que produz sentindo na/pela relação com os outros quadros apresentados sequencialmente nas páginas.

Para a análise, nós realizamos um recorte em torno do personagem Dr. Manhattan (codinome de John Osterman), pois a partir deste personagem, podemos verificar os processos parafrásticos e os processos polissêmicos, que permitem o funcionamento do DA. Esses processos se dão na/pela relação entre imagem visual e texto verbal e na/pela sequencialidade dos quadros e das páginas[9].

Imagem 2. Páginas 1 e 2 do quarto capítulo de Watchmen. Acervo nosso.

[9] O capítulo quatro, que possui 28 páginas, apresenta apenas um quadro com a presença de imagem-visual apenas (último quadro da página 26).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No quarto capítulo de *Watchmen* nos é apresentada a perspectiva do personagem Dr. Manhattan, codinome do personagem John Osterman. Na narrativa, tal codinome lhe é atribuído a fim de suscitar o medo nos chamados "inimigos da América", em especial os soviéticos, pois Manhattan é o único personagem que possui habilidades extraordinárias, no mundo criado por Alan Moore e Dave Gibbons. O contexto narrado em *Watchmen* se passa no ano de 1985, na cidade de Nova Iorque, sendo a HQ publicada entre os anos de 1985 e 1986, anos finais da chamada Guerra Fria[10]. Quando, na narrativa, o personagem recebe o nome "Manhattan", ele passa a ser uma representação da supremacia bélica estadunidense, assegurando certa vantagem política e militar ao governo dos Estados Unidos em relação a seus inimigos comunistas. Tal sentido é dado por meio dos enunciados verbais e também por sua relação com a exterioridade, pois o nome "Manhattan", segundo Moore, foi atribuído ao personagem como uma referência ao *Projeto Manhattan*, que deu origem às bombas atômicas[11].

O capítulo aborda fragmentos da história do personagem. Em alguns quadros, notamos uma administração dos sentidos da imagem por meio dos recordatórios[12] azuis, que identificamos como sendo do personagem.

Após ser abandonado por sua namorada, Laurie Juspeczyk (a heroína "Espectral"), e ser acusado de causar câncer nas pessoas que lhe eram mais próximas, este decide exilar-se em Marte, local em que se inicia e se encerra o capítulo 4. O primeiro quadro do capítulo apresenta a imagem da mão de Dr. Manhattan segurando uma fotografia, que depois viria a ser apresentada como sendo de John Osterman e Janey Slater[13]. Na sequência de três quadros (Imagem 3), podemos identificar o funcionamento do processo parafrástico. Nestes quadros, o texto funciona como uma descrição da imagem, como se um fosse tradução do

[10] O termo "Guerra Fria", conforme aponta Biagi (2001), difundiu-se e ganhou visibilidade tanto na imprensa, quanto entre os analistas de política, a partir das discussões feitas pelo jornalista Walter Lippmann, quando este último debatia sobre o clima de conflito entre as duas superpotências que emergiram da Segunda Guerra Mundial: Estados Unidos e União Soviética. O termo, de acordo com o autor, tornou-se "perfeito" para este período histórico, pois de fato havia uma "guerra" entre as duas superpotências, mas não um confronto militar direto (o que justificava a utilização do termo "fria")
[11] Essas informações estão presentes nas notas sobre o personagem Dr. Manhattan feitas por Alan Moore, presentes nas páginas finais da versão encadernada de *Watchmen*, publicada no Brasil pela editora *Panini Comics*, em 2011.
[12] Recordatórios são inserções de textos e que são feitas por um personagem fora de cena, como um locutor, por exemplo. Nesse capítulo, podemos identificar os recordatórios como sendo pertencentes à Dr. Manhattan pelo padrão de cor azul, entretanto é como o personagem estivesse distante da cena que está narrando.
[13] Sua antiga namorada, com a qual teria se relacionado antes de Laurie Juspeczyk.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

outro, sendo que também há um processo de paráfrase entre o primeiro e o terceiro quadro, que apresentam o personagem sentado, observando uma fotografia.

Imagem 3: Quadros, 1, 2 e 3 da página 1 do capítulo 4. Acervo nosso.

Embora possamos verificar nestas páginas um direcionamento dos sentidos por meio do texto verbal, em outras páginas, as imagens não funcionam como mera ilustração do verbal, mas, na sua relação com o verbal, produzem sentidos diferentes que não aqueles dados pelo texto escrito. Na imagem 4, nos dois quadros recortados, podemos visualizar uma tendência a administração dos sentidos (quadro 1) e também uma ruptura na composição entre imagem e texto. O primeiro quadro apresenta uma imagem que remete a um noticiário televisivo, que anuncia uma lei que torna ilegal a prática de vigilantismo (combate ao crime realizado por heróis fantasiados), com exceção de Manhattan e Comediante[14] (que passam a trabalhar para o governo dos Estados Unidos). Nesse quadro, o texto funciona como uma narrativa de tal lei, significando a imagem como sendo de um jornal televisivo. No quadro seguinte, ao comentar sobre tal lei, Manhattan afirma que está isento de tal lei e que não pode ser considerado ilegal, já que a segurança do país repousa em suas mãos. Ao tomarmos o personagem como uma representação da potência bélica estadunidense, retomando seu nome que tem origem no projeto que deu origem às bombas atômicas, observamos o efeito de

[14] O personagem Comediante é apresentado na narrativa de *Watchmen* como um dos primeiros personagens a se fantasiar e exercer a prática de vigilantismo. Após a aprovação de uma lei que tornava ilegal a prática de vigilantismo, Comediante passa a trabalhar para o governo dos Estados Unidos, realizando intervenções militares, sendo enviado, inclusive, à Guerra do Vietnã junto com o Dr. Mahattan.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sentido resultante desse funcionamento, que remete ao poder bélico dos Estados Unidos que se encontrava, neste contexto, acima da lei e que sua segurança se pautava nesse mesmo poder bélico.

Imagem 4. Quadros 1 e 2 da página 23 do capítulo 4. Acervo nosso.

Entretanto, na imagem, o que é mostrado na mão do personagem é um punhado de areia, que cai por entre seus dedos, como algo frágil e instável. Se pensada como uma metáfora à segurança dos Estados Unidos, esta abre-se a outro efeito, como se tal segurança fosse algo igualmente instável e frágil, pois caso ocorresse uma Terceira Guerra Mundial entre Estados Unidos e União Soviética (tanto na narrativa de *Watchmen*, quando no contexto sócio-histórico real), "aquele que atacasse primeiro correria o risco de sofrer um terrível e destruidor contra-ataque, muito mais devastador do que o seu ataque inicial" (BIAGI, 2001, p. 89).

Na penúltima página do capítulo que nós discutimos, a página 27, o texto da superfície esquerda do primeiro quadro também funciona como uma descrição da imagem apresentada (Imagem 5).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

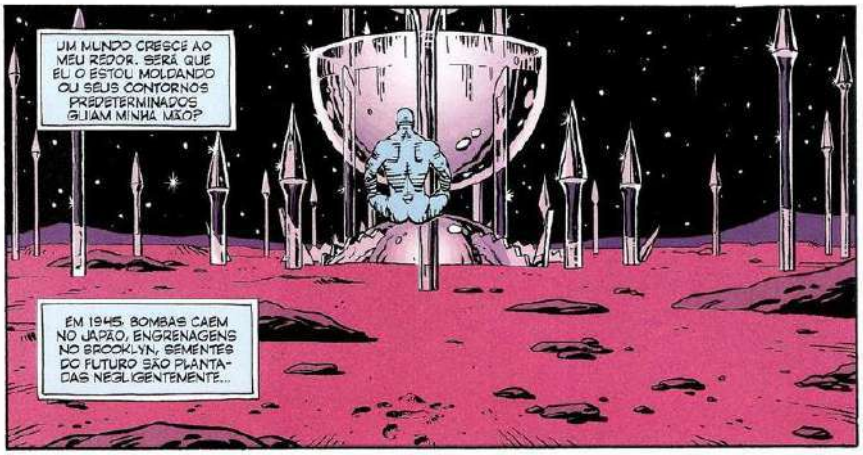


Imagem 5: Primeiro quadro da página 27, do capítulo 4. Acervo nosso.

Nesta imagem, vemos Manhattan numa posição comumente associada à meditação, ao que parece, observando a construção que surge diante de si, um mundo que "cresce ao seu redor", segundo o recordatório. Conforme Manhattan realiza sua construção, esta apresenta formas semelhantes a elementos de um relógio, como engrenagens e ponteiros, retomando à segunda página, que diz "Relojoeiro". No último quadro da página, diante de seu trabalho quase finalizado, Manhattan parece observar sua construção, ponderando a questão: "Quem faz o mundo?". (Imagem 6)

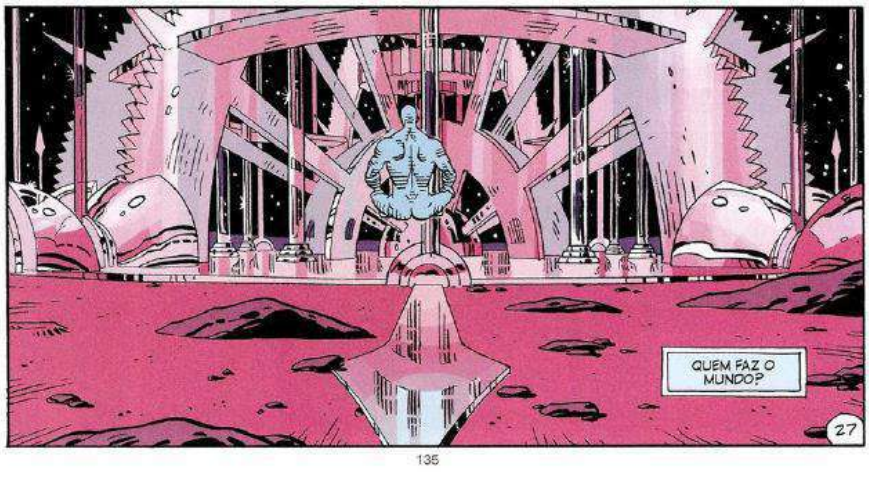


Imagem 6. Último quadro da página 27 do capítulo 4. Acervo nosso.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Na relação sequencial entre quadros e páginas, vemos Dr. Manhattan construindo um mundo diante de si, refletindo se ele é determinado por seu mundo ou se ele é que determina seu mundo. Essa relação leva a uma abertura de sentido que funciona como uma interrogação posta para o sujeito-leitor do quadrinho, que em tal contexto, poderia levar à questões como "quem criou tal situação de conflito entre Estados Unidos e União Soviética?" ou "quem colabora para a manutenção de tal conflito?"

Considerações Finais

Buscamos apresentar neste trabalho, um tateamento inicial do nosso percurso de analítico, que se encontra ainda em desenvolvimento. Nosso trajeto aponta que para além da tendência de administração dos sentidos por meio do verbal, a composição entre imagem e texto em *Watchmen*, em especial no recorte em torno do personagem Dr. Manhattan, permite uma abertura dos sentidos (que não aquele dado pelo texto) que remete ao social, para além da narrativa.

Nos fundamentando nos estudos de Orlandi (1995), Souza (2001) e Neckel (2004) acerca do não-verbal, podemos verificar em *Watchmen* a presença dos processos parafrástico e polissêmico, pois há tanto a administração dos sentidos da imagem pelo texto, como a ruptura nos processos de significação nessa composição entre imagem e texto. Imagem-visual e texto-verbal são duas matérias significantes que funcionam produzindo sentidos nessa HQ, por isso buscamos analisar o funcionamento do DA na relação entre essas matérias.

Groensteen (2015) mostra-nos que a unidade básica das HQ's é o quadro, mas que este último só significa a partir de sua relação solidária com os demais quadros que compõem a narrativa. Nesse sentido, analisamos a relação imagem-visual e texto-verbal presente em cada quadro e a relação que os quadros estabelecem entre si. Nosso recorte pelo personagem Dr. Manhattan foi realizado pela abertura de sentidos que este personagem permite. Focamos nossa análise no

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

capítulo 4, por ser o capítulo que apresenta maior presença do personagem e que podemos verificar o funcionamento dos processos parafrásticos e polissêmicos.

Retomando Neckel (2004), quando esta aponta para um desejo da arte contemporânea em promover a reflexão em seus fruidores, podemos pensar o DA como uma abertura de sentidos e de possibilidades de interpretação que levem os sujeitos a uma reflexão. Nos quadros finais do quarto capítulo de *Watchmen*, quando Dr. Manhattan pondera a questão "Quem faz o mundo?" enquanto cria um "mundo" a seu redor, interpretamos a ação do personagem como um convite à reflexão para com o sujeito leitor de quadrinhos que, de acordo com Dave Gibbons aponta, em nota apresentada nas páginas finais da versão encadernada, é uma das principais questões de que se trata o quadrinho.

Pensamos que o DA, apesar de ser próprio da arte, como aponta Nekcel (2004), enquanto funcionamento discursivo pode estar presentes em outros textos discursivos que não sejam da Arte.

Referências

AUMONT, Jacques. A Imagem. Campinas: Papirus. 1993.

BIAGI, O. L. O Imaginário da Guerra Fria. Revista Regional de História. Ponta Grossa, v. 6, n, 1, p. 61-112, 2001.

DUARTE, Rafael Soares. *Watchmen*: vazios, tragédia e poesia visual moderna. 2009. Dissertação (mestrado). 119 p. Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC. 2009.

EISNER, Will. Quadrinhos e arte sequencial. São Paulo: Martins Fontes, 1989

FERNANDES, Carolina. Texto: Letra, cor, imagem. Um corpo desviante? Travessias. Cascavel. v. 1, n. 1, 2007.

GROENSTEEN, Thierry. O Sistema dos quadrinhos; tradução Érico Assis. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial, 2015.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

LINCK VARGAS, Alexandre. A invenção dos quadrinhos: teoria e crítica da sarjeta. 2015. 320 p. Tese (doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, SC, 2015.

McCLOUD, Scott. Desvendando os quadrinhos. São Paulo: Makron Books, 1995.

MOORE, Alan; GIBBONS, Dave. Watchmen. 2. ed. Barueri: Panini Books, 2011.

NECKEL, Nádia R. M. Do Discurso Artístico à Percepção de Diferentes Processos Discursivos. 2004. 121 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, Florianópolis, 2004. p. 1-121

_____. Análise de discurso e o discurso artístico. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO, 2., 2005, Porto Alegre. Anais eletrônicos... ISSN 2237-8146. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Disponível em: <http://anaisdosead.com.br/sead2_simposios.html>. Acesso em: 2 fev. 2017.

OKUNO, E. As bombas atômicas podem dizimar a humanidade – Hiroshima e Nagasaki, há 70 anos. Estudos Avançados, São Paulo , v. 29, n. 84, p. 209-218, ago. 2015.

ORLANDI, Eni P. Análise de Discruso: princípios e procedimentos. 10 ed. Campinas: Pontes, 2012.

_____. Efeitos do verbal sobre o não-verbal. Rua – Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp, Campinas, n. 1, p. 35-47. 1995.

_____. A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso. Campinas: Pontes, 1987.

PARKIN, Lance. Mago das palavras: a vida extraordinária de Alan Moore. Nova Iguaçu: Marsupial, 2016.

PIMENTEL, Renata Marcelle Lara. A materialidade verbal-visual dos telejornais. In: SILVA, Telma Domingues da; SOUZA, Tânia Clemente de; AGUSTINI, Carmen (Orgs.).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imagens na comunicação e discurso. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fapemig, 2012. p. 181-209.

PIRES, Raphael Salimena. Os quadrinhos de super-heróis no século XXI. Monografia. 2005. 93 p. Juiz de Fora. UFJF, 2005.

SOUZA, Tania Conceição C. A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. Rua – Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp, Campinas, n. 7, p. 65-94, 2001.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O Brasil na estética do século XVII, as obras de Albert Eckhout e o culto ao selvagem e exótico

Arnaldo Martin SZLACHTA Junior
(UEM)

Resumo: Com a presença holandesa no nordeste tivemos a presença de pintores de formação pela primeira vez na América na primeira metade do século XVII o artista holandês Albert Eckhout da corte de Maurício de Nassau pintou, entre outras obras, um grupo de oito grandes telas de casais, homens e mulheres, isto é, uma tipologia sobre os habitantes do Brasil: Homem Negro, Mulher Negra, Homem Mulato, Mulher Mameluca, Homem Tupi, Mulher Tupi, Homem Tapuia e Mulher Tapuia, também se dedicou a pintura descrita de catálogos de plantas e animais. As pinturas de Eckhout estabelecem várias novidades que mudaram os esquemas de representação até esse momento. À primeira vista, as suas enormes telas apresentam, mesmo que através da visão europeia, uma perspectiva de valorização do exótico e concepção, na perspectiva da época, de rompimento com o imaginário americano inaugurando um ideal de beleza sobre a América destacando suas cores, luminosidades e traços étnicos

Palavras chave: Pintura Brasileira, Albert Eckhout, Pintura no Brasil Holandês

A Presença de artistas no Brasil holandês.

A invasão holandesa no nordeste do Brasil, entre os anos 1630 a 1654, se instalou uma comitiva organizada pelo administrador João Maurício de Nassau na região do Recife, essa comitiva trouxe em 1637 diversos profissionais[1]. Entre esses

[1] Nesse momento chegaram ao Brasil nessa comitiva também o holandês Willem Piso que era médico e naturalista, o poeta Franciscus Plante, também o médico Willem van Milaenem, para se juntar ao pintor amador e cartógrafo Zacharias Wagener, que já servia à Companhia da Índias ocidentais em Recife desde 1634, como soldado. George Marcgraf, naturalista que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

profissionais destacamos os pintores que tinha como missão retratar as características do espaço que haviam tomado. Entre os pintores temos Albert Eckhout que estive sete anos no Brasil ao lado de Nassau produzindo uma grande quantidade de obras as pinturas são diversas como: tipos étnicos presentes na região; representantes da fauna e da flora e muitas naturezas mortas. A Obra vastíssima não foi todo produzida no território brasileiro durante a presença holandesa, mas diversos exemplares teriam sido produzidos pelo artista já em território europeu, e até hoje Albert Eckhout é tido como o primeiro pintor europeu a ter esse olhar etnográfico sobre os nativos presentes no Brasil Holandês[2]

Eckhout cria uma atmosfera visual que chama a atenção, pois ao observar suas pinturas é como se elas estivessem expostas num museu, e os detalhes que apresentam são convidativos para análises sobre o espaço e o cotidiano daquela região tão distinta dos Países Baixos, na composição imagéticas das obras percebemos os elementos todos juntos na composição, certamente o interesse era apresentar de maneira visual o máximo possível das excentricidades.

Por mais que essas obras são construções de pintores europeus que possuem um olhar nitidamente eurocêntrico, e a imagem congelada ali apresentada passou por uma série de escolhas, intencionalidades e recortes, mas mesmo assim podemos não considera-las como um retrato fidedigno de uma época e de ser personagens, entretanto revelam uma visão impar do artista sobre sua época, possibilitando um leque grande de possibilidades de pesquisa sobre determinado momento histórico. Ulpiano T. Bezerra de Menezes nos aponta uma série de direcionamentos sobre como utilizar a as imagens como documentos históricos. No nosso trabalho que vamos nos utilizar de algumas reproduções de Albert Eckhout retratam momentos contemporâneos do autor. Assim pretendemos observar a Iconosfera que compõe a obra (MENEZES, 2005, p.35), ou seja as imagens que identificam os grupos étnicos retratados. Ressaltamos aqui, que Eckhout não tomou tais iniciativas sozinhos, que havia um contexto e interesse na utilização das

também faria parte da comitiva, chegou a Recife somente no ano seguinte e, assim como alguns militares que já serviam à companhia em Pernambuco que contribuíram para o projeto de Nassau. (OLIVEIRA, 2007 p. 3)

2 Michael SHEA, «Analysis of Albert Eckhout's 'West African Woman and Child'», Callaghan, Austrália, University of Newcastle, 1997. Paper avulso. Publicação eletrônica. Disponível em: <http://www.newcastle.edu.au/discipline/fine-art/theory/analysis/michael.htm>. Acesso em: 16 março de 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

imagens, já que a vinda desses intelectuais das artes eram demonstrar o projeto colonizador que os holandeses estavam propondo com as ações de Nassau.

A Imagem como pesquisa historiográfica

Há muito tempo se discute a presença da imagem fontes históricas, já que ela também possibilita um acesso a uma cultura material perdida, ou das valorizações estéticas do momento. Contudo é preciso ressaltar que as imagens são cenas recortadas, representadas numa imagem congelada, momentos registrados que podem ser aleatórios, construídos e manipulados, mas que usando as informações de fatos históricos presentes nesse tipo de documento, de acordo com uma metodologia amparada nas recentes pesquisas do campo de ensino de história e nas ferramentas oriundas de outras áreas como história da arte, comunicação entre outras, podem auxiliar na formação de indivíduos capazes de raciocinar historicamente, com uma criticidade maior, e mais sensibilidade sobre a cultura, a materialidade e a dinâmica das sociedades.

No campo da arte, a ideia de imagem está vinculada às representações visuais sejam elas por afrescos, pinturas, iluminuras, ilustrações, desenhos, gravuras, filmes, vídeo, fotografia. Ao buscarmos a raiz etimológica da palavra imagem encontramos o termo *imago* do latim, que faz referência à máscara mortuária utilizada nos ritos fúnebres na Antiguidade romana (JOLY, 2006, p.18). No discurso científico dentro das ciências humanas podemos utilizar o termo imagem de tantas formas e com tantos sentidos que seu uso torna-se polissêmico, nossa intenção não é questionar os usos da palavra ou reelaborar um conceito, mas nos faz necessário delimitar em qual sentido e de que forma estamos aplicando o termo imagem.

De acordo com Antonio Vicente Pietroforte entende-se por imagem aquilo que se pode ver:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Fala-se em Imagem da fotografia, da pintura, da escultura, da arquitetura etc., sugerindo que "imagem" se refere a qualquer manifestação numa semiótica plástica. Quando a palavra "imagem" aparece em estudos da semiótica aplicada a esse domínio da expressão, entende-se "imagem" como aquilo que se pode ver. (PIETROFORTE, 2008, p.33)

Conforme os estudos da semiótica na linha da semiótica estrutural de Algidar Julien Greimas apontados por Antonio Vicente Pietroforte, a semiótica tem por objeto de estudo a significação, definida em conceito de texto, esse texto pode ser classificado como um sistema de significação verbal, não verbal ou sincrético (PIETROFORTE, 2010, p.11). O modo de significação verbal ocorre através de textos ou construções das línguas naturais, já o não verbal é composto pelos demais sistemas como a música e artes plásticas e o chamado sistema sincrético são aqueles que acionavam várias linguagens de manifestações, ou seja, num mesmo conteúdo é expresso significados através de formas verbais e não verbais como, por exemplo, nas tiras de quadrinhos.

Quando observamos uma obra pictórica estamos vendo uma pintura que é uma construção de imagem feita pelo artista no momento de criação, a forma como ele estabelece os personagens dos planos frontais e posteriores, a configuração como aplica a luz dando ênfase em algum personagem ou a sua ação, enfim a construção da imagem é que gera esse texto não verbal, e quando observamos aquela construção queremos entender o que se passa naquela instante retratado e é partindo desse ponto que utilizamos as reproduções das obras de arte para entender o que o aluno em sala de aula constrói em relação ao pensamento histórico.

Ana Claudia de Oliveira em *Semiótica Plástica* traz considerações ao estudo da semiótica seguindo a teoria greimasiana abordado por Pietroforte, na perspectiva de análise de uma obra, no nosso caso específico uma obra pictórica. Podemos fazer uma descrição do que a autora chama de sistema semi simbólico, a separação da organização da pintura em dois planos na construção do texto não verbal: O plano do conteúdo e o plano expressivo (OLIVEIRA, 2004, p.118). O primeiro é estudado por meio de um percurso que gera um sentido. É esse percurso que configura o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

discurso, o qual é formado por estruturas semi narrativas e discursivas, já o segundo é construído segundo as particularidades de cada texto (verbal, não verbal ou/e sincrético), podendo ser uma expressão verbal, icônica, gestual, entre outras.

A imagem é uma construção de ideias e sentidos, mesmo quando pensamos numa fotografia, uma imagem congelada que poderia ser considerada como representação da realidade e muitas vezes possuindo um *status* de inquestionável, ainda assim sabemos que se trata de uma escolha, de um recorte do fato em si, quando a fotografia não é "dirigida", ou seja, a cena presente ali é criada de forma intencional, levando o observador a uma determinada ideia. Ao observar a imagem como um documento histórico é preciso tomar cuidado de como observá-la.

> Interpretar uma mensagem analisá-la, não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significação aqui e agora, ao mesmo tempo que se tenta separar o que é pessoal do que é coletivo. (JOLY, 2006, p.44)

Assim concordamos com Joly que as imagens são construções intencionais de seu autor e de sua época, a imagem está no presente, mas ela é um resultado de intenções, concepções e ideias do passado, pois a imagem que chega até nós é uma fonte material e sofreu as ações do tempo que modificaram sua cor, suas linhas, pinceladas, nitidez entre outras características. Ao pesquisador cabe observar atentamente, além dos atributos que a imagem nos revela conhecer, ou tentar distinguir as características próprias daquela sociedade entendendo o que o autor coloca, separar o pessoal do coletivo. Não é simplesmente seccionar o autor de sua sociedade, como sujeitos únicos e singulares, mas fazer entender o processo de estilismo técnico que está presente nas pinceladas de uma obra pictórica.

Representações imagéticas: do exótico ao selvagem

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A maneira de enxergarmos os índios não foi a mesma, antes da invasão holandesa o que se sabia dos nativos americanos era através de relatos de jesuítas, náufragos ou por gravuristas que eram contratados para apresentar a situação e os acontecimentos nas regiões coloniais. Nesse primeiro momento, havia uma visão pessimista sobre os nativos, na maioria das vezes apresentados como terríveis seres canibais que eram uma grande ameaça aos projetos colonizadores.

O gravurista Theodor de Bry (1528-1598) foi um dos principais responsáveis por essas representações do canibalismo, apresentando guerreiros nus, fortes e altivos deliciando-se com o esquartejamento de prisioneiros. Diversas cenas antropofágicas, reinterpretadas a partir de técnicas europeias de retalhamento de corpos, formas de cozinhar e assar a carne simbolizaram o continente americano nas representações cartográficas produzidas nos séculos XVI e XVII.

Figura 1. Representação de atrocidades espanholas no Novo Mundo, como relatado por Bartolomé de las Casas em Narratio Regionum indicum por Hispanos Quosdam devastatarum veríssima

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 2. The Trvve Picture of One Picte: A gravura de Theodor de Bry de um imaginado Pict (um membro de um povo antigo do que é hoje Escócia), publicado em Thomas Hariot 1588 livro A Briefe e Verdadeiro Relatório da Nova Terra de Virgínia.

Com a presença jesuítica há uma representação ligado a valores do renascimento, e esse nativo já possuí um caráter humanizado, levando em conta que ele já teria passado por valores cristãos.

Já Eckhout representa uma considerável transformação e ruptura conceitual desse pensamento, pois retratava os índios Tupis e Tapuias como uma espécie de aliados do colonizados, não com uma igualdade, mas com uma proximidade humana muito forte já que os índios além de pacíficos, se apresentavam vestidos, eram trabalhadores e possuíam família, ou seja, não era interessante extermina-los e sim civiliza-los pois seriam úteis ao trabalho. Os índios "bravos", isto é, sem a civilidade andavam nus, carregando partes humanas esquartejadas que serviriam de alimentação e ainda entrariam em guerra com os colonizadores.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3. Eckhout, Albert, Retrato de Mulher Tupinambá, 1641, Oléo sobre tela. 274cm x 163cm, Nationalmuseet (Copenhague, Dinamarca)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

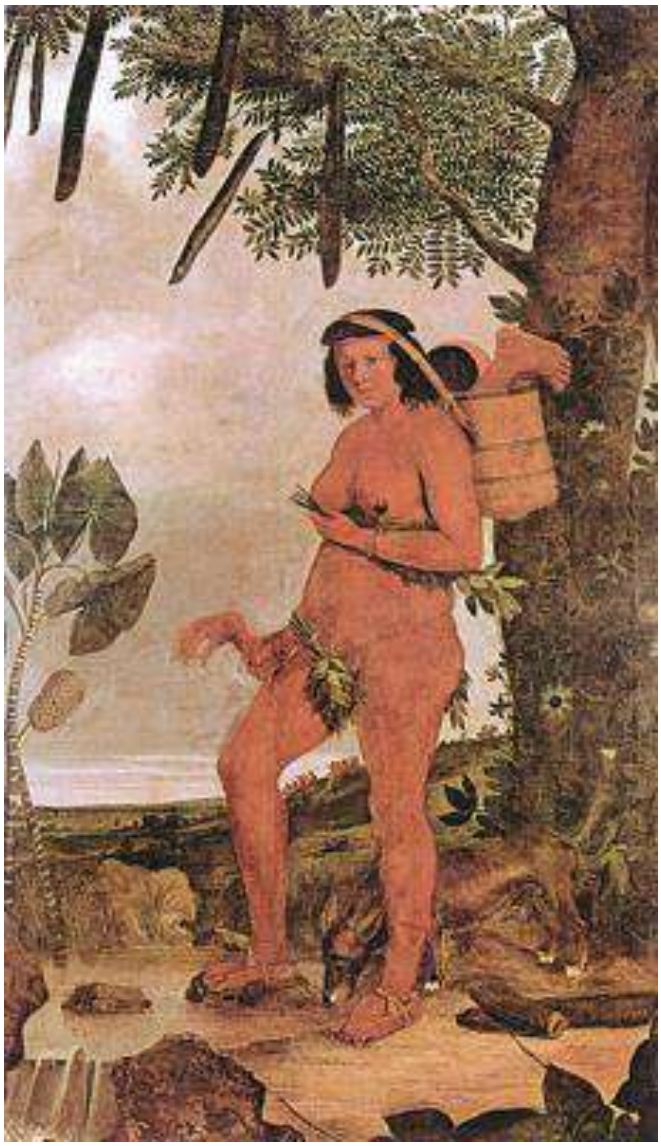


Figura 4. Eckhout, Albert, Mulher Tarairiu, 1641, Oléo sobre tela. 272cm x 165cm, Nationalmuseet (Copenhague, Dinamarca)

A partir desse ponto de vista, o qual faz o registro de um ambiente e dos personagens que o compõem, percebe-se muito do contexto que o autor está situado, oferecendo, no que diz respeito à história da natureza, uma vasta gama de informações sobre não só como esta era percebida, mas também sobre como era a interação com ela, o europeu que esta representando esse espaço, seus olhares além dos interesses políticos no domínio holandês, também acabavam buscando essa excentricidade, o culto ao exótico e esse interesse do europeu além mar revelam o tão comum culto ao exótico possivelmente tem origem ou ganha forma

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

com a atuação dos holandeses no Brasil Holandês . É o uso que Peter Burke faz da imagem, então como uma evidência histórica, capaz de registrar algo como *atos de testemunha ocular*. (BURKE, 2004, p.17). Deste modo, o historiador defende a tese que as imagens não devem ser usadas somente como ilustrações, dizendo que "Nos casos em que as imagens são discutidas no texto, essa evidência é frequentemente utilizada para ilustrar conclusões a que o autor já havia chegado por outros meios, em vez de oferecer novas respostas ou suscitar novas questões." (idem, p. 12).

Algumas considerações iniciais dessa pesquisa

Com essa concepção as imagens seriam capazes de trazer consigo não só informações diversas, como também de trazer questões que enriqueceriam a pesquisa do historiador, No entanto, Burke comenta que é necessário um olhar crítico sobre essas imagens, como com qualquer outra fonte, uma vez que elas podem estar maquiadas pelos caprichos de seus autores ou daqueles que as teriam encomendado - "maquiagens" estas que podem enriquecer ainda mais o entendimento de um determinado contexto se bem estudadas.

Ao tratarmos de uma obra pictórica e tais conceitos de representação já discutidos acima uma que sempre nos vem a mente são os retratos, que foram tão comuns na era moderna. Hans Belting em Antropologia da imagem faz uma analise bem interessante e rica sobre as transformações da arte de escudos, que representavam a nobreza e como existem proximidades em relação à prática do retrato moderno e burguês que dominou a Europa pós século XV.

O principal conceito de retrato que encontramos diz que esse gênero diz que se trata de uma construção representativa elaborada a partir da imitação ou reprodução imagética de uma pessoa viva. Entretanto, segundo Hans Belting, tal conceito torna-se vazio e equivocado e superficial. Segundo Belting, é muito complexo o conceito de semelhança é incerto mesmo após o advento da fotografia. (BELTING, 2007 p. 43).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Para Belting ao realizarmos uma análise da uma imagem não podemos desprezar a mídia que a suporta e que fazer comparações com imagens de pessoas retratadas em pinturas, afrescos, murais, tábuas de madeira ou até mesmo aquarelas é algo simplista que desconsidera as distintas aplicações técnicas e se pauta pura e simplesmente no estilismo dos artistas, o retrato autônomo trona-se mais independente em relação ao corpo, as representações projetam as máscaras de identidades sociais que muitas vezes não se distingue claramente a imagem gerada

> Pode-se ir tão longe como para compreender todos os retratos e rostos tornou-se mais independente do corpo e foram transpostas a um veículo novo. Assim, também é possível ler o retrato da modernidade como uma máscara, uma memória máscara da identidade social (....) A representação do sujeito está intimamente ligada com a questão do suporte da máscara, e, portanto, a imagem que projeta máscara. A máscara portadora de imagem e um meio, na medida em que a olho já não pode distinguir a imagem gerada. (BELTING, 2007 p. 48)[3]

Podemos extrair mais conclusões acerca do retrato se o compararmos com os escudos de armas – uma vez que retratos e escudos compartilham o mesmo suporte: as tábuas de madeira, e há grandes proximidades com a representação de pessoas. Para Belting, há pontos coincidentes entre pintores de escudos e de retratos visto que são os mesmos, e por diferenças em suas produções no escudo, diferentemente do retrato, não há representação de pessoas ou de uma pessoa, e sim busca resgatar características de um território e de uma genealogia familiar.

Embora retrato e escudo sejam formas de corpo, colocam sua presença no tempo e no espaço, o rosto que está no brasão não é de alguém, é sim uma imagem emblemática que demonstra uma determinada história e genealogia. Nas suas linhas, traços e cores elementos simbólicos se unem para fazer uma imagem

[3] Na tradução em espanhol temos a seguinte grafia: "Se podría llegar tan lejos como entender todos los retratos como más-caras que se volvieron independientes del cuerpo y que fueron transpuestas a un nuevo medio portador. De esta forma, también es posible leer el retrato de la Modernidad como máscara del recuerdo y como máscara de la identidad social La representación dei sujeto está estrechamente ligada con la cuestión de la máscara que porta, y por lo tanto con la de la imagen que esa máscara proyecta. La máscara es portadora de imagen y medio, en la medida en que nuestra mirada ya no puede distinguirla de la imagen que genera" (BELTING, 2007 p.48).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

dinástica. Há o corpo simbólico do escudo que esconde o o rosto verdadeiro que poderia ser retratado, o rosto oficial é o escudo pela sua legitimidade calcados pela tradição e pela prática da guerra. O retrato passa a ter mais espaço com a ascensão burguesa, os escudos não tiveram o mesmo trato e cuidado e muitos deles se perderam pela história. Assim essas concepções passaram a ter grandes diferenças e com o tempo as proximidades se excluíram devido á uma pressão das competências burguesas, do humanismo e de um conceito de pessoa distinta. (BELTING, 2007 p. 151).

O retrato passou cada vez mais para a descrição do sujeito, nessas imagens aparecem um eu interior e contraditório que vem através da narração do sujeito moderno, que há a capacidade de se narrar (concepção do autorretrato) ou acaba sendo narrado por outro, e as novas formas não utilizam mais de um discurso divino, nem a uma aristocracia, o homem passa a querer ser retratado, e por consequência lembrado, pelos seus feitos e conquistas e não mais somente pela tradição e genealógica.

Com essa nova frontalidade há representação do corpo de maneira que há uma separação de fato do escudo com os retratos há uma nova inconosfera preponderante, que ganha destaque para a ação, por exemplo, os humanistas são retratados com alguns elementos que destacam o caráter científico, na sequência temos os iluministas que geralmente são retratados com um livro nas mãos.

Em ralação á pintura e sua expressão e representação nos perguntamos quais expressões não passam de simbologias que necessitam de uma interpretação histórico-cultural, e por mais que há uma ideia que as imagens captadas por meios tecnológicos possuem um caráter verdadeiro, cabe ao historiador questionar as possíveis deturpações e os valores que estão ali atribuídos inclusive as concepções de belo e de feiura (BELTING, 2007 p.111), já que a imagem é tida como uma comprovação da existência, trata-se de uma imagem da memória (BELTING, 2007 p. 22)

Dessa forma entendemos ser de grande importância para a historiografia os debates sobre a produção historiográfica em relação a fontes imagéticas, se faz necessário tais reflexões teóricas e metodológicas que sempre norteiam os debates

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

enriquecendo as possibilidades e viabilidade das pesquisas. O olhar histórico e historiográfico sobre as pinturas é uma proposta sedutora, mas é preciso cautela ao analisar o período. Não que as fontes imagéticas, no nosso caso uma ênfase maior á pintura, possuem um método todo próprio e distinto da historiografia, mas refletirmos sobre essas fontes podemos colaborar e muito com os debates sobre os hábitos culturas, costumes e discursos que muitas vezes não se completam nos documentos escritos.

Referências bibliográficas

BELTING, Hans. Antropología de la imagen. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

BURKE, Peter. A fabricação do rei, A construção da imagem pública de Luis XIV. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997

_____, Peter. Hibridismo cultural. Madrid: Akal, 2010. BURKE, Peter. Hibridismo cultural. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

_____, Peter. Pintores como historiadores na Europa do século 19. In: O imaginários e o poético na Ciências Sociais/ José de Souza Martins, Cornélia Eckert, Sylvia Caiuby Novais (Orgs), Bauru, SP: Edusc, 2005

_____, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004

JOLY, Martine. Introdução à análise da Imagem, Campinas, Papirus Editora, 2006

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. Rumo a uma "História Visual". In: O imaginários e o poético na Ciências Sociais/ José de Souza Martins, Cornélia Eckert, Sylvia Caiuby Novais (Orgs), Bauru, SP: Edusc, 2005

OLIVEIRA, Ana Claúdia de, Semiótica Plástica, São Paulo, Editora Hacker Editores, 2004.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

OLIVEIRA, Carla Mary S. O Brasil seiscentista nas pinturas de Albert Eckhout e Frans Janszoon Post: Documento ou invenção do Novo Mundo?. Portuguese Studies Review, v. 14, n. 1, p. 115-138, 2007.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de, Arte no Brasil nos séculos XVI, XVII e XVIII. In: História da Arte no Brasil: Textos de Síntese, Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 30, 2002. p. 56-75.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. Análise do texto visual: a construção da imagem, São Paulo, Editora Contexto, 2008.

_____, Antonio Vicente. Semiótica visual: os percursos do olhar, São Paulo, Editora Contexto, 2010.

Cartas de tarô: a circulação e sobrevivência das imagens na corte de Milão

Ligia Balestra VASCONCELOS[1]

Universidade Federal de São Paulo

Em busca de novas perspectivas sobre o tratamento dos objetos pela História da Arte, o trabalho à seguir se focará na abordagem das produções artísticas como imagens. Através da análise das cartas do conjunto de tarôs Visconti-Sforza realizado para a corte de Milão, serão evidenciados aspectos socioculturais que marcaram o período tardo-medieval na região da Lombardia e que transpareceram na produção visual. A circulação de modelos iconográficos seculares e a transferência de imagens são fundamentais para que possamos compreender como as figuras das cartas foram elaboradas. O tarô é apresentado aqui como um objeto artístico significativo para o entendimento das circulações porque é resultado de uma ampla rede de relações entre imagens com distintas finalidades e de diferentes esferas sociais.

Palavras chave: Arte Tardo-Medieval, Tarô Visconti-Sforza, Arte italiana século XV.

Introdução

O trabalho apresentado aqui é um dos desdobramentos da pesquisa de mestrado em História da Arte que venho desenvolvendo na Universidade Federal de São Paulo em que os estudos se concentram em um conjunto de tarôs denominado

[1] Mestranda no PPGHA. Pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e CAPES processo nº 2016/03261-8. Orientadora Flavia Galli Tatsch, professora adjunta do PPGHA da Universidade Federal de São Paulo.

tarô Visconti-Sforza, produzido para a corte de Milão durante o século XV. Através das cartas do tarô é proposta uma análise sobre a circulação de modelos iconográficos seculares que se mantiveram em uso durante o *Quattrocento*, funcionando como possíveis agentes que contribuíram para a produção artística na região da Lombardia e evidenciando uma complexa rede de imagens. É preciso salientar também que, os estudos não seguem para o entendimento dos significados das cartas, mas de que maneira elas foram pensadas e qual o repertório visual envolvido em sua criação.

As imagens ao longo do tempo se adaptaram e, continuam se adaptando aos mais variados tipos de materiais pelos quais se tornam visíveis ao mundo. As inovações tecnológicas junto ao contexto sociocultural atribuem características específicas à forma como as imagens são construídas e à maneira como são percebidas. Elas circulam entre o tempo e o espaço, ultrapassando barreiras geográficas e culturais e sobrevivendo às transformações históricas. Quando falamos sobre imagem refletimos não somente sobre a estética, mas também sobre questões que permeiam a origem, as características do contexto e os personagens envolvidos em sua produção. Por isso, seguindo as novas diretrizes da História da Arte, encontramos na imagem uma nova abordagem sobre as produções artísticas já tratadas até então e, principalmente, uma oportunidade de inserir aos novos estudos os objetos artísticos que, de alguma maneira, foram relegados pela História da Arte tradicional.

O historiador da arte alemão Hans Belting, através de seu livro "Antropologia da Imagem", busca tratar as produções artísticas pela perspectiva da antropologia da imagem porque para ele, a primeira questão a se pensar "o que é uma imagem?" nos sugere, por si só, procurar recursos para a resposta que estão diretamente atrelados aos aspectos antropológicos, ou seja, que envolvem as complexas relações que circundam a imagem e fogem das datações históricas e das classificações estilísticas. A perspectiva antropológica, utilizada por Belting "expressa o desejo de uma compreensão aberta e interdisciplinar da imagem" (BELTING, 2014. p. 22), o que nos permite analisar as cartas também pelo ponto de vista social. É por esse caminho que seguirão os estudos à seguir.

O Quattrocento

O conjunto de tarôs Visconti-Sforza está inserido em um universo repleto de objetos luxuosos que faziam parte do repertório visual da aristocracia. Manualmente elaborado, o conjunto é composto por três maços realizados sob encomenda para a corte de Filippo Maria Visconti (1392 – 1447) e Francesco Sforza (1401 – 1466). O primeiro maço data de aproximadamente 1428 e possui 67 cartas preservadas na Yale University Librery (ITA 109). O segundo, realizado por volta do ano de 1442, contém apenas 48 das prováveis 78 cartas originais e pode ser encontrado na Pinacoteca di Brera (Reg. cron. 4982/5029). O terceiro é de aproximadamente 1450, das 74 cartas preservadas, 35 delas fazem parte do acervo da The Pierpont Morgan Library (M.630), 26 estão na Accademia Carrara (06AC00889) e 13 fazem parte de uma coleção particular.

A produção das cartas se deu em um momento de expressiva circulação de conhecimentos entre a França e o norte da Itália e foi intensificada pela política expansionista dos Visconti, que proporcionou à família a dominação territorial de grande parte da região. Para compreendermos melhor a relevância das cartas, devemos antes, de maneira breve, retomarmos o contexto em questão.

Durante o século XV, a Europa passou por transformações socioculturais que marcaram os processos artísticos e intelectuais, atrelando às imagens questões socioculturais específicas do período em que foram produzidas. Dentre outros fatores, podemos compreender que a efervescência cultural desse período foi alavancada pelo fluxo de pessoas e de mercadorias com o crescimento do comércio, bem como, com a circulação de modelos iconográficos, que transitaram pelos ambientes refinados da elite e pelas classes mais populares. Esse trânsito ocorreu de várias maneiras, afetando direta ou indiretamente o resultado final das produções artísticas. Nas cartas do tarô, notamos que, mesmo estas sendo feitas para a elite, possivelmente apresentam elementos da cultura popular pagã que permaneceram em modelos iconográficos e no imaginário dos artistas, como

veremos mais a frente. Notamos também que, posteriormente, com o desenvolvimento da prensa gráfica na Europa por Gutenberg, as imagens da corte se espalharam rapidamente, alcançando um amplo número de pessoas que não faziam parte da aristocracia. Exemplo disso é produção das cartas de tarô, que chegou nas camadas mais populares através das gravuras[2]. De fato, não somente as imagens eram vistas em diferentes esferas, mas também existia um envolvimento entre as culturas popular e erudita, visto que não era improvável que as mesmas oficinas responsáveis pelos calendários e panfletos religiosos – objetos de uso popular e cotidiano, por exemplo – prestavam serviços à corte. O avanço tecnológico foi fundamental na medida em que proporcionou um maior acesso às produções artísticas e literárias, como comentam Asa Briggs e Peter Burke: "o crescimento da figura impressa foi a mudança mais profunda da comunicação visual de todo aquele período, pois permitia, como nunca, que as imagens ficassem disponíveis para difusão" (BRIGGS E BURKE, 2006: 47).

O repertório visual do artista era formado por imagens que ultrapassavam os limites geográficos, culturais e sociais e, que davam origem à novas imagens. Em praticamente todas as instituições de poder do Ocidente no fim da Idade Média encontramos a presença da imagem. Para Belting, "a realidade social e religiosa era controlada por imagens coevas da época, cuja autoridade formava a consciência coletiva" (BELTING, 2009, p. 30). Percebemos que a imagem se comunica com seu expectador, transmitindo mensagens, na maioria das vezes, de cunho político ou religioso, como por exemplo, as cenas de juízo final produzidas pela Igreja com o propósito de ensinamento aos fiéis. À partir disso viu-se a necessidade de estudar as cartas do tarô através de uma ótica antropológica, pois ela nos permite analisar como a transferência de elementos visuais ocorre e qual seu papel na criação das cartas do tarô.

O lugar comum dos jogos de tarô logo no início de sua produção era a corte, como veremos a seguir. As cortes medievais, no sentido mais geral, eram instituições de poder que reunia próximo ao príncipe os nobres de sua confiança e

[2] A técnica da gravura proporcionou aos artistas uma reformulação dos naipes nas cartas dos baralhos comuns e também dos tarôs, resultando nos quatro naipes – copas, ouro, paus e espadas – que conhecemos hoje. Cfr.: HOFFMANN, Detlef. The Playing Card: an illustrated history. New York: Graphic Society. 1973

proporcionava a formação de um comportamento ideal que a se seguir (GUENÉE, 2002, p. 275). A construção de palácios entre os séculos XIII e XV, junto à criação de repartições administrativas do Estado, caracterizaram as cortes do período que podemos chamar de tardo-medieval, diferenciando estas das anteriores (GUENÉE, 2002, p. 276). O palácio era uma espécie de centro que reunia em uma atmosfera sofisticada as mais distintas vertentes da cultura, como a produção literária de livros detalhadamente ornamentados (GUENÉE, 2002, p. 279). É o caso da biblioteca do Castello di Pavia, propriedade dos Visconti inaugurada em 1366.

Na região da Lombardia – local em que foram produzidas as cartas – as miniaturas dos romances de cavalaria receberam destaque já no século XIII devido ao elevado número de exemplares do ciclo arturiano, como as histórias de Graal, Percival, Lancelot, Tristão e Isolda, entre outros, que tiveram suas compilações favorecidas pelas traduções de obras do norte dos Alpes e também pela proximidade entre a França e o norte da Itália. É nessa região que se expande a corte dos Visconti e Sforza, uma das mais influentes e poderosas da Itália Setentrional, fundada em 1395 por Gian Galeazzo Visconti (1351 -1402). Em 1412 assume o poder Filippo Maria Visconti , irmão de Gian Galeazzo e principal comitente dos maços do tarô Visconti-Sforza.

O tarô Visconti-Sforza

O tarô era um jogo de passa-tempo[3] muito comum nas cortes de Milão, Ferrara e Bolonha (DUMMET, 1983, p. 5) conhecido como carte da trionfi[4]. O nome se dava pelo fato de que, além das cartas comuns dos baralhos – aquelas divididas em naipes e números – o jogo apresentava em sua composição cartas especiais com figuras animais e humanas que eram chamadas de trionfo, conhecidas hoje como arcanos maiores. Para Dummet, outro ponto importante é que cada um desses três

[3] No século XV o tarô não era utilizado para adivinhação do futuro. Somente após o século XVIII, com os estudos do ocultista francês Antoine Court de Gébelin o tarô passou a receber uma conotação exotérica.

[4] Alguns estudiosos acreditam que a origem do nome das cartas seja derivada do poema I Trionfi de Francesco Petrarca (1304 – 1374). O poema era dividido por temas, como o triunfo do amor, e era companhado por ilustrações alegóricas que podem ter sido transferidas para as cartas do tarô. Cfr.: MOAKLEY, Gertrude. The tarot cards painted by Bonifacio Bembo for The Visconti Sforza family. An iconographic and historical study. Nova Iorque: The New York Public Library. 1966.

centros da Itália tinham maneiras específicas de jogar as cartas: em relação à ordem dos triunfos e também em relação à representação de cada um deles nas cartas (DUMMETT, 1986: 6), sugerindo que o jogo fazia parte dos hábitos das cortes.

Ao analisar o tarô, observamos que ele estava inserido em um universo repleto de objetos de uso privado. A corte dos Visconti, assim como as demais, abrigava objetos luxuosos e de culturas diversas que ressaltavam a aparência requintada da aristocracia. Segundo Buganza, além dos utensílios domésticos, como taças e canecas douradas, Filippo Maria mantinha um gosto sofisticado para roupas como as que procediam da Transilvânia (BUGANZA, 2015, p. 273, 275). Isso nos faz pensar que não é por acaso que as cartas foram produzidas com folhas de ouro e miniaturas tão detalhadas como as dos manuscritos.

Além das próprias cartas há indícios do jogo como um hábito dos nobres em um dos afrescos do Palazzo Borromeo, construído no século XIII, em Milão, por uma família de origem florentina (Cust, 1918, p. 8). O ciclo de afrescos realizado nas paredes de uma sala do pátio central no andar térreo do edifício, retrata cenas ao ar livre, vivenciadas pela jovem aristocracia de Milão. Um deles é o afresco Gioco dei Tarocchi realizado entre os anos de 1445 e 1450, período correspondente ao ducado de Francesco Sforza. Nesse afresco é exposto ao observador um hábito particular da elite: um grupo de mulheres jogando cartas de tarô em um ambiente aberto. Dividindo a sala, vemos outros dois afrescos, Gioco della Palmata, que retratam um jogo típico também da elite. A sofisticação é exaltada pelas nobres vestimentas e adereços de cabelo, mas ao mesmo tempo, confere à sala um caráter leve e de diversão. Vale notar que, a corte era também um espaço reservado ao lazer quando os amigos e parentes do príncipe se reuniam no palácio para festejar, caçar e jogar (GUENÉE, 2002, p. 278).

Voltando ao conjunto de tarôs, o primeiro maço, encomendado por Filippo Maria, pode ter feito parte da celebração do casamento do duque com Maria di Savoia (1411 – 1469) (FARLEY, 2009, p. 58). O momento em que este e o segundo maço foram produzidos é marcado por importantes acontecimentos vividos pelo duque e por isso, Helen Farley afirma que a construção do tarô serve como alegoria para sua vida, transparecendo as chances e os riscos calculados característicos dos

jogos que tanto gostava (FARLEY, 2009: 51). Ao que tudo indica, as cartas teriam sido feitas pela oficina do artista Bonifacio Bembo (ativo entre 1420 – 1482), responsável também pelas ilustrações do manuscrito "Storia di Lancelotto del Lago", de 1446, localizado no acervo da Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (ms. Palat. 566). A autoria das cartas tem sido questionada por estudiosos como Pietro Toesca desde a primeira década do século XX, mas estudos mais recentes, como os de Sandra Bandera para a exposição "Quelle carte de triumphi che se fanno a Cremona. I tarocchi dei Bembo. Dal cuore del Ducato di Milano alle corti della valle del Po" ocorrida em 2013 na Pinacoteca di Brera em Milão, apontam Bonifácio Bembo como responsável pelo conjunto de tarôs.

A carta Amor

Vimos até agora que a corte do período tardo-medieval estava submersa em um universo muito particular de hábitos e produções artísticas que tinham a capacidade de formar o comportamento ideal da aristocracia. Dentre os inúmeros objetos de luxo, os livros e, principalmente, os romances de cavalaria ocuparam espaço de destaque nas produções das oficinas lombardas. O sucesso da literatura com os romances transferiu para a imagem o tema do amor cortes, uma das principais características da corte e que permanecem como como parte do nosso imaginário quando pensamos sobre o medievo.

O amor cortes estava vinculado à um modelo de relação amorosa que beirava a perfeição e que era expressado pelos trovadores através da fine amor em seus poemas líricos (Régnier-Bohler, 2002, p. 47). Os romances, de modo geral, tratavam dessa perfeição e apresentavam um mesmo modelo de história em que um rapaz, para provar seu valor à amada, cumpria uma série de tarefas estipuladas por ela, se colocando como seu "servo". Essas histórias variavam: algumas narravam o drama de jovens que sonhavam com o casamento, outras relatavam o amor de um cavaleiro por uma dama casada (Régnier-Bohler, 2002, p. 47, 48). Independente da forma como era transmitido, o amor cortesão estava relacionado a

um determinado tipo de comportamento que conduzia os nobres. Nos deparamos aqui com utilização da imagem como veículo de informação. Transmitindo um modelo de comportamento, as cenas do amor cortês tinham o papel de educar seu observador. Por isso era comum encontrar em decorações de quartos afrescos com cenas amorosas, de casais se encontrando em ambientes abertos e se tocando discretamente sob um baldaquino, como os afrescos da Camera de amor do castelo Sabbionara d'Avio, produzidos por volta de 1350 em Trento. Essas cenas, de certo modo, tinham um caráter de ensinamento sobre as relações amorosas se estendendo também aos objetos de uso cotidiano, como pentes e caixas de espelho através de delicados entalhes em marfim.

Há, portanto, uma iconografia que representa o tema do amor cortês e que pode ser observada na carta Amor (figura 1) do primeiro maço do conjunto de tarôs Vi Visconti-Sforza. No centro da carta observamos duas figuras humanas se tocando através das mãos em um ambiente aberto. O fundo dourado coberto por um padrão de sóis, símbolo da corte de Filippo Maria (BUGANZA, 2015, p. 275), não é a única marca do ducado retratada . Acima dos personagens o baldaquino é estampado com as mesmas serpentes enroladas do brasão da família Visconti e intercaladas com uma cruz que, provavelmente fazem referência a Maria di Savoia. Ainda no baldaquino, podemos ver a palavra "Amor", escrita em dourado, como um reforço a alegoria. Logo abaixo, no chapéu da figura masculina, encontramos a frase "A bon droyt" (de forma justa), expressão francesa símbolo da corte dos Visconti presente também em pinturas decorativas dos ambientes que restaram do castelo de Abbiategrasso, em Milão (Buzanga. 2015, p.253).

A cena pintada poderia ser um indício de que tal maço teria sido realizado sob a encomenda de Filippo Maria como presente de casamento para sua esposa, como elucidado anteriormente. Sabe-se que no tema do amor cortesão, presentes e mimos eram frequentemente entregues às damas pelos seus admiradores como uma maneira de conquistá-las. E isso acontecia na literatura, mas também na vida real. Entretanto, sabemos que o casamento, nesse período, era uma ferramenta de ascensão social utilizada para fortalecer vínculos políticos e afirmar o poder de uma família. Se, por um lado o tema do amor cortesão propõe um ideal de

relacionamento amoroso, por outro lado, o laço matrimonial não era necessariamente uma forma expressiva do amor. O primeiro casamento de Filippo Maria com Beatrice di Tenda (1372 – 1418) lhe serviu como estratégia aos ataques de seu antigo condottiere, Facino Cane (1360 – 1412) e, não seria diferente no segundo casamento, com Maria di Savoia (FARLEY, 2009, p. 42). Segundo Deborah Krohn, estudos mostram que a união entre Maria e Fillipo Maria não era feliz e que a carta Amor teria também a função de amuleto da sorte (Krohn, 2008, p. 140), reforçando a ideia do tarô como um presente de casamento.

Figura 1. Carta Amor. Primeiro maço tarô Visconti-Sforza. 10 x 9 cm. Yale University Library.
Disponível em: http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3432587
Acesso em: 30 mar. 2017

O tema de amor cortesão contribuiu para a formação de uma iconografia secular e permaneceu em frequente uso até o século XV. A carta Amor seria uma das possíveis transferências de imagem geradas pela circulação desses modelos

iconográficos, encontrados também em caixas de espelho de marfim produzidas no século anterior, como a pertencente ao acervo do The Cleveland Museum of Art em Cleveland (40.1200) (figura 2).

Figura 2. Caixa de espelho. Casal jogando xadrez. 10,2 cm de diâmetro. The Cleveland Museum of Art. Disponível em: <http://www.clevelandart.org/art/1940.1200collection_search_views_fulltext=ivory&collection_search_views_artist_full_name=&field_images_field_large_image_url=All&field_highlight_museum=All&page=2&collection_search_query=ivory&op=search&form_build_id=formea2BetfA8AivpOBp4dfFnTFVEl62I5gM8zbryxImzBI&form_id=clevelandart_collection_search_form> Acesso em: 30 mar. 2017

A imagem da caixa de espelho é marcada pelo encontro das figuras em um ambiente aberto sob a proteção de uma tenda. Notamos que alguns elementos presentes nesse objeto são utilizados também na pintura da carta, como a tenda, o cenário do ambiente aberto e a representação de um homem e uma mulher. O entalhe, que foi realizado na França, pode não ter entrado em contato direto com o artista que produziu a carta, mas o fato de o tema ser retratado um século depois, com as mesmas características, em um objeto cuja materialidade se diferencia por completo, evidencia a potencialidade da circulação de imagens e sua permanência no repertório visual das oficinas. Para Belting, a materialidade da imagem, o meio, é responsável por fazê-la presente e transmitir aquilo que pretendem (BELTING, 2014,

p. 15). Isso atribui às imagens outras questões como, no caso do tarô, a relevância da utilização o desenvolvimento do papel[5] e das técnicas de pintura naquele momento. O meio da imagem é tão importante que, para Belting, ele torna a imagem uma presença quando esta é uma imagem mental:

> A distinção entre imagem e meio torna-se patente ainda quando se considera a natureza intrínseca das imagens como a presença de uma ausência. A imagem está, de certo modo, presente ao nosso olhar. Mas esta presença ou visibilidade conta com o meio em que a imagem aparece, quer num monitor quer corporalizada numa velha estátua. Por direito próprio, as imagens testemunham quanto à ausência daquilo que elas tornam presente. Graças aos meios em que são produzidas, elas já possuem a presença efetiva do que pretendem transmitir. (BELTING, 2014, p.15)

Para suprir a sua ausência, a produção de um corpo torna a imagem mental visível ao mundo, se tornando a sua própria presença. As imagens mentais são aquelas que formam o repertório visual de alguém. Bonifacio Bembo, produziu as cartas do tarô à partir das imagens mentais que armazenou em sua mente no decorrer de sua vida. Ao externalizar essas imagens mentais, o artista tornou visível ao mundo as imagens ausentes, criando um testemunho delas através de um corpo fabricado.

Analisando a caixa de espelho o que não vemos é o cupido alado e vendado, como retratado na parte superior da carta, acima da tenda. A mesma figura aparece na Camera de amor do castelo Sabbionara d'Avio, citado acima. Dunlop, comenta em um de seus trabalhos que a figura do cupido era bastante popular no período tardo-medieval, especialmente com os olhos vendados. O personagem provavelmente é uma alegoria a Eros, o deus do amor da mitologia grega, nos oferecendo vestígios da permanência de elementos de uma cultura antiga na produção das imagens. Além disso a venda sobre os olhos do cupido o aproximaria ao amor cortesão, sendo associado à males e pecados do amor carnal através dos

[5] Recentemente, Castelfranchi Vegas apontou para a importância do papel das artes menores durante o medievo. Cfr.: CASTELFRANCHI VEGAS, Liana e PIGLIONE, Cinzia. Arti minori. Enciclopedia temática aperta, volume 24. Milão: Editoriale Jaca Book, 2000.

impulsos sexuais (DUNLOP, 2012. p.156,157). Se compararmos esta com a carta Amor do terceiro maço (figura 3) notamos que a representação do cupido é modificada. Retratado de maneira vertical, no centro da carta, ele se aproxima ao tamanho das outras personagens, ocupando o espaço que na primeira carta era reservado ao baldaquino.

Figura 3. Carta Amor. Terceiro maço tarô Visconti-Sforza. 17,3 x 8,7 cm. The Morgan Library and Museum. Disponível em: <http://www.themorgan.org/collection/tarot-cards/love> Acesso em: 30 mar. 2017

Devemos nos lembrar que foi também no século XV que os ideais do Renascimento começaram a surgir, fazendo emergir a circulação de imagens pagãs nas produções artísticas[6]. Desse modo teria sido criado também um jogo de cartas por Marziano di Tortona (- 1425), secretário de Filippo Maria, que teria antecedido o conjunto de tarôs Visconti-Sforza, mas que não sobreviveu ao tempo. Não há provas

[6] A autora Monica Anzzolini apontou para o contato das cortes de Milão, em especial a dos Sforza, com os estudos antigos da astrologia. Cfr.: AZZOLINI, Monica. The Duke and the Stars: Astrology and Politics in Renaissance Milan. Massachusetts: Harvard University Press. 2013.

de que este seria um jogo de tarô, mas ao que tudo indica, ele, ao menos, seria um jogo intermediário entre o baralho comum e o tarô. Ao contrário das cartas do tarô, os triunfos apresentavam figuras de animais utilizadas como alegorias para os deus da mitologia grega e outro tipo de divisão e organização das cartas (FARLEY, 2009, p. 36).

A carta Morte

No Quattrocento, outro tema comum na produção artística era a morte. A campanha da Igreja para doutrinar os fiéis rendeu um expressivo número de imagens que retratavam a morte. A representação do purgatório e do inferno precisava de um elemento que fosse capaz de transmitir o pensamento binário da Igreja entre o bem e o mal. A personificação da morte foi a solução visual encontrada pelos artistas para ensinar ao a importância da penitência (VÖLSER, 2001, p. 9). Porém, essas imagens não foram utilizadas exclusivamente pela Igreja. Acontece que, de acordo com o que observamos até aqui, as imagens não permaneciam fixas, mas estavam, e estão até hoje, em uma condição de mobilidade que promovia sua transferência para suportes, ou meios, de diferentes materialidades e finalidades. Assim nos deparamos com a carta da morte do primeiro maço do conjunto Visconti-Sforza (figura 4). Sobre o mesmo fundo dourado com sóis raiados da carta Amor, nesta, um esqueleto carregando uma foice é pintado montando um cavalo, de maneira semelhante como as ilustrações dos cavaleiros. Na parte inferior da carta, o cavalo galopa por cima de pessoas amontoadas como se levasse suas vidas.

Que carrega em suas mãos uma foice. Nesse grupo de pessoas, não há distinção entre esferas sociais. Ao julgar pelos trajes, podemos observar a presença de um personagem nobre, no canto esquerdo, e a presença de uma figura popular, com a vestimenta azul, no centro da parte inferior. A mensagem explicita poderia ser a de que a morte não escolhe a quem levar e todos podem ser sua vítima (FARLEY, 2009, p. 76). Tal mensagem não soa absurda quando comparamos a carta

com os afrescos do juízo final que. Neles o ensinamento era praticamente o mesmo, mostrando ao fiel que se a penitência devida não fosse aplicada, a morte tiraria sua vida sem se importar com o status social. A cena descrita pode ser identificada como o triunfo da morte, que funcionou como um símbolo do purgatório nas imagens da Igreja. Essa passagem poderia ser vista em lugares públicos como o cemitério, além das igrejas, facilitando o contato visual do fiel (VÖLSER, 2001, p. 9).

Figura 4. Carta Morte. Primeiro maço tarô Visconti-Sforza. 10 x 9 cm. Yale University Library.
Disponível em: <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3432622>
Acesso em: 30 mar. 2017

Outro fato importante para o desenvolvimento do tema da morte na cultura medieval foi a Peste Negra. A doença foi descrita através de produções visuais e também da literatura. Em Decameron, escrito por Giovanni Boccaccio (1313 - 1375) no fim do Trecento, a peste que atingiu Milão pela primeira vez no ano de 1361, serviu como cenário para a narrativa. Nesse momento, a sociedade lombarda, assim como a de outras regiões da Itália, passava por uma certa instabilidade espiritual em virtude, não somente da peste, mas também das transformações econômicas provocadas pela expansão do comércio e o crescimento da burguesia. A

esfera mais popular foi a que mais sofreu com a disparidade social, permanecendo pobre (VÖLSER, 2001, p. 59). Isso foi agravado pelo enfraquecimento do poder da igreja, marcada pela Grande Cisma, levando os fiéis à um estado de desesperança e os fazendo enxergar a morte de outra maneira (VÖLSER, 2001, p, 60). Foi nessa atmosfera que criaram os primeiros livros da Ars Moriend, em que eram dadas instruções sobre como morrer bem, como comenta Farley (FARLEY, 2009, p. 74). O livro apontava como deveriam ser feitos o preparo e as penitências do fiel para ter um bom destino após a morte, longe do inferno, com ilustrações de esqueletos, anjos e demônios, sempre como forma de ensinamento ao observador.

Também em livros passou a circular no mesmo período a representação da *Danse Macabre*. Sem uma origem definida, a dança macabra foi tema de várias produções artísticas como o afresco Trionfo della Morte e Danza Macabra (figura 5), realizado em 1485 na parte externa do *Oratorio dei Disciplini*, em Bérgamo. Nessas imagens, na maioria das vezes, os esqueletos eram retratados dançando ou, simplesmente, ao lado de figuras humanas em uma fileira.

Figura 5. Afresco Trionfo della Morte e Danza Macabra. Oratorio dei Disciplini.
Disponível em:

<https://it.wikipedia.org/wiki/Oratorio_dei_Disciplini_(Clusone)#/media/File:Clusone_particolare_danza_macabra.jpg>
Acesso em: 30 mar. 2017

A questão da morte está presente na produção de imagens muito antes do século XV. Belting nos lembra que os ritos funerários de religiões antigas envolviam a produção de imagens para substituir o corpo do morto que agora era ausente. O corpo desta imagem permanecia, então, junto aos corpos dos vivos que transformavam a morte em imagem (BELTING, 2014, p. 43). O tema da morte faz parte da produção artística desde a cultura antiga e os rituais pagãos, mas o que nos interessa aqui é que, o período tardo-medieval possuiu uma iconografia específica, gerando representações de esqueletos acompanhados de seus cavalos, foices, arco e flecha e até mesmo através de figuras humanas.

A composição que apresenta o esqueleto com uma foice sobre o cavalo é vista em afrescos como o Trionfo della morte da parede interna do santuário do Sacro Speco, produzido em Roma na metade do século XIV (figura 6). No afresco, o cavalo entra em cena galopando sobre os corpos mortos ao chão, sendo diferenciado da figura da carta principalmente pela presença da espada na mão direita da morte e seus longos cabelos.

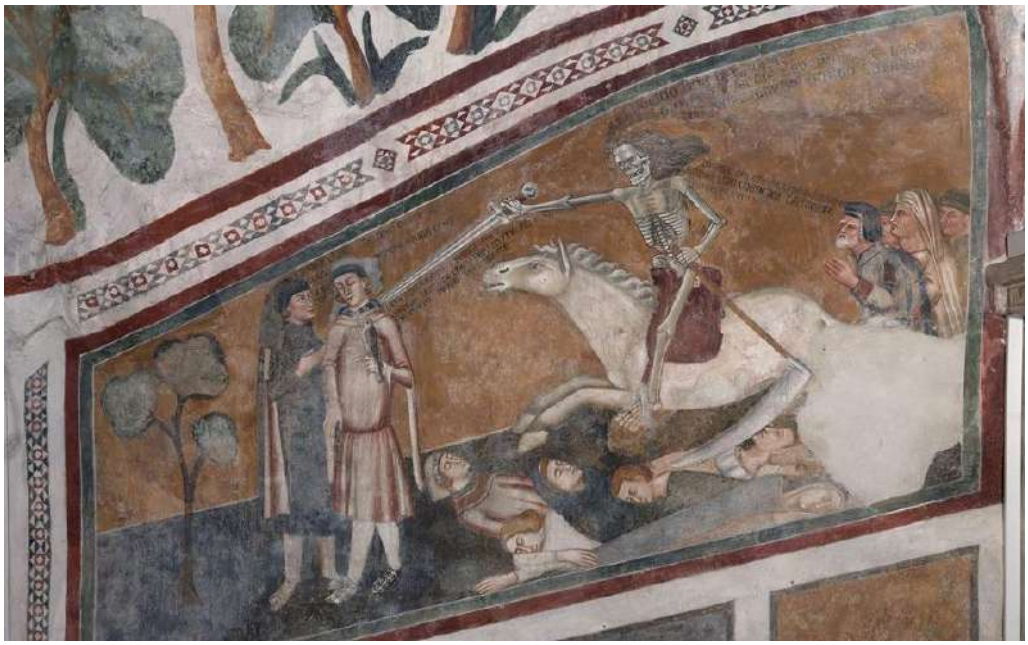


Figura 6. Afresco Trionfo della morte. Santuario del Sacro Speco.
Disponível em: <http://www.sacrospecosubiaco.it/il-santuario/>
Acesso em: 30 mar. 2017

Ao contrário da carta do primeiro maço, a carta Morte do terceiro maço (figura 7) apresenta uma versão com menos detalhes na representação da morte. O fundo é o mesmo, mas nesta não vemos cavalos ou pessoas no chão. O esqueleto é a única figura pintada em pé e no centro da carta, segurando no lugar da foice um arco e uma flecha. A posição do esqueleto na carta nos remete aos esqueletos da dança macabra, que pela através da dança dão um ar mais leve à imagem.

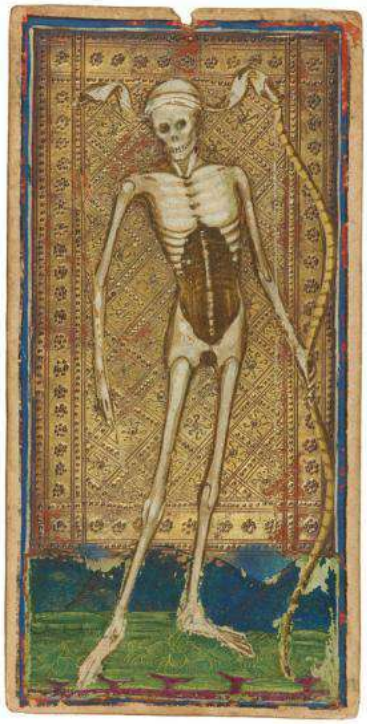


Figura 7. Carta Morte. Terceiro maço tarô Visconti-Sforza. 17,3 x 8,7 cm. The Morgan Library and Museum.
Disponível em: <http://www.themorgan.org/collection/tarot-cards/death>
Acesso em: 30 mar. 2017

Conclusões finais

Através da comparação de variados tipos de produções artísticas, observamos que a imagem circulou em diferentes esperas sociais e contribuiu para

a formação de modelos iconográficos seculares. As cartas do tarô evidenciam isso ao passo que unem em um único objeto – considerando o tarô em sua totalidade – iconografias de expressiva importância no Quattrocento, como a iconografia do amor cortês e a da morte, elucidadas ao longo do texto. Percebemos, então que, as produções artísticas são realizadas pela percepção do artista de várias imagens que presenciou até aquele momento. Essas imagens mentais se tornam presentes através de um meio, seja ele o papel das cartas, a parede dos afrescos, ou o marfim das caixas de espelho, potencializando seu poder em gerar novas imagens.

Fontes Bibliográficas

BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. 1 ed. Lisboa: KKYM. 2014.

BRIGGS, Asa e BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2006.

BUGANZA, Stefania. Note su Filippo Maria Visconti committente d'arte. In: CENGARLE, Federica e COVINI, Maria Nadia. *Il ducato di Felippo Maria Visconti, 1412-1447*. Economia, política, cultura. Florença: Firenze University Press. 2015, pp. 247-284. Disponível em:

<http://www.rm.unina.it/rmebook/dwnld/Cengarle_Covini.pdf> Acesso em: 30 mar. 2017.

CUST, Lionel. "The Frescoes in the Casa Borromeo at Milan," The Burlington Magazine. Londres, 1918, Vol. 33, Nº 184. Disponível em:

<https://ia902509.us.archive.org/34/items/burlingtonmagazi32londuoft/burlingtonmagazi32londuoft.pdf> Acesso em: 30 mar. 2017

DUMMET, Michael. *The Visconti-Sforza Tarot Cards*. 1 ed. Nova Iorque: George Braziller, 1986

DUNLOP, Anne. "The Look of Love". In: BOURDUA, Louise; GIBBS, Robert. A Wider *Trecento. Studies in 13th and 14th-Century European Art*. Leiden/Boston: Brill, 2012, pp. 154-165

FARLEY, Helen. *Cultural History of tarot. From entertainment to esotoricism*. Londres: I. B. Tauris, 2009

GUENÉE, Berbard. "Corte". In: LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do ocidente medieval*. 1 ed. São Paulo: EDUSC. 2002, pp. 269 – 281

KROHN, Deborah. "Manuscripts and books and the rituals of love and marriage" In: BAYER, Andrea. *Art and love in Renaissance Italy*. Catálogo. Nova Iorque: Metropolitan Museum of Art. 2008, pp. 60-176

RÉGNIER-BOLER, Danielle. "Amor cortesão". In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do ocidente medieval*. 1 ed. São Paulo: EDUSC. 2002, pp. 47-55

VÖLSER, Ingrid. *The theme of death in italian art: the triumph of death*. 2001. 167 f. Tese (mestre em artes), Departamento de História da Arte, McGill University, Montreal, 2001

VOLUME 1

VOLUME 2

CULTURA DIGITAL

VI ENEIMAGEM

ANAIS DO EVENTO

III EIEIMAGEM - Encontro Internacional dos Estudos da Imagem

Apoio: H2h VISUAL MEDIA

Promoção: Universidade Estadual de Londrina

LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Universidade
Estadual de Londrina

Reitora

Profa. Dra. Berenice Quinzani Jordão

Vice-Reitor

Profo. Dro. Ludoviko Carnasciali dos Santos

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

Profa. Dra. Edméia A. Ribeiro

Apoio:

Universidade
Estadual de Londrina

Departamento de História – UEL

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

Departamento de Comunicação – UEL

Programa de Pós-Graduação em Comunicação /Mestrado – UEL

Realização:

Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Editoração: André Luiz Marcondes Pelegrinelli e Pamela Wanessa Godoi.

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Pamela Wanessa Godoi

(Org.)

ANAIS

VOLUME 2: CULTURA DIGITAL

VI ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

III ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

Londrina

Universidade Estadual de Londrina

2017

Catalogação na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

E56a Encontro Nacional de Estudos da Imagem (6. : 2017 : Londrina, PR)

Anais do VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem [e do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem [livro eletrônico] / André Luiz Marcondes Pelegrinelli, Pamela Wanessa Godoi (orgs.). – Londrina : Universidade Estadual de Londrina, 2017.
1 Livro digital : il.

Inclui bibliografia.
Disponível em:
http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017/index.php/anais/
ISBN 978-85-784644-5

1. Imagem – Estudo – Congressos. 2. Imagem e história – Congressos. I. Pelegrinelli, André Luiz Marcondes. II. Godoi, Pamela Wanessa. III. Universidade Estadual de Londrina. IV. Encontro Internacional de Estudos da Imagem (3. : 2017 : Londrina, PR). V. Título. VI. Anais [do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem.

CDU 93:7

*** Os textos que se encontram nesses anais são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.**

COORDENAÇÃO GERAL

Rogério Ivano

COMISSÃO ORGANIZADORA

Alisson Guilherme Gonçalves Bella

Ana Heloisa Molina

André Azevedo da Fonseca

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Angelita Marques Visalli

Barthon Favatto Suzano Júnior

Camila Bueno Grejo

Carlos Alberto Sampaio Barbosa

Edméia Ribeiro

Lunielle de Brito Santos Bueno

Muriel Emídio Pessoa do Amaral

Raquel de Medeiros Deliberador

Rebecca Carolline Moraes da Silva

Renata Cerqueiro Barbosa

Richard Gonçalves André

Terezinha Oliveira

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alberto del Castillo Troncoso (Instituto Mora – ENAH/MEX)

Alexandre Busko Valim (UFSC/BRA)

Ana Cristina Teodoro da Silva (UEM/BRA)

Aureo Busetto (UNESP/BRA)

Charles Monteiro (PUC-RS/BRA)

Daniel Escorza Rodríguez (INAH/MEX)

Elaine Cristina Dias (UNIFESP/BRA)

Fausta Gantús (Instituto Mora/MEX)

Isaac Camargo (UFSC/BRA)

Jaime Humberto Borja Gomez (Universidad de los Andes/COL)

Patrícia Fogelman (Universidad de Buenos Aires-Conicet/ARG)

Patrícia Massé (INAH, MEX)

Rebeca Nasr Monroy (INAH, MEX)

Tania Siqueira Montoro (UnB/BRA)

Yobenj Aucardo Chicangana Bayona (Universidad Nacional de Colombia/COL)

ESTÁGIARIOS

Alessandra do Amaral P Marcelino

Ana Clara Costenaro Pessan

Ana Paula Bertoncello Fontes

Bianca Martins Coelho

Caroline Leal Leite

Felipe Aparecido de Oliveira Camargo

Igor Luiz Oliveira Zacharias

Ines Caroline Lelis

Ingrid Thibes Massambone

Laura Fernanda Martimbianco

Leonardo Henrique Luiz

Maria Luiza Favoreto Nery

Matheus Silva Dallaqua

Olivia Ricetto de Oliveira Barros Maia

Pedro Rogerio Stevanin Timoteo

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

APRESENTAÇÃO

No universo imagético do mundo atual, aquilo que Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses denominou "iconosfera", as imagens digitais encontram-se numa situação paradoxal. Por um lado, tendo em vista o crescimento do estudo imagético nas últimas décadas, não se pode negar a importância epistemológica desses ícones entrelaçados por pixels. Por outro, considerando que eles estão inseridos numa história recente (ainda que herdeira de temporalidades anteriores), ainda não dispomos de ferramentas teóricas e metodológicas maduras o suficiente para compreendê-los de forma apropriada.

Jogos eletrônicos, mapas, fotografias e quadrinhos, entre outras linguagens, que tomam como suportes flexíveis *smartphones*, *tablets*, *desktops*, videogames e outros dispositivos, habitam um mundo difuso e organizado em redes, onde impera a não linearidade próprias às mídias "clássicas", como tem ressaltado Jesús Martín-Barbero. Além disso, se até alguns anos atrás o usuário situava-se na posição de espectador (ainda que nunca propriamente passivo), agora ele se torna, como condição fundamental, coautor na produção e compartilhamento de dados. Sem o *gamer*, por exemplo, o jogo eletrônico simplesmente não acontece: é preciso caçar Pokémons com o celular em punho, saltar de torres renascentistas em franquias como Assassin's Creed e, portanto, imergir num universo particular. As imagens digitais, por consequência, constituem enigmas que não devem ser rejeitados pelos pesquisadores como "lixo cultural", como, em outro momento, já foram considerados a fotografia, o cinema e as histórias em quadrinhos, hoje celebrizados a partir de sua depuração artística. O digital, antes, precisa ser compreendido a partir de um ponto de vista inter, multi e transdisciplinar, daí se justificando a proposta das reflexões a seguir.

Prof. Dr. Richard Gonçalves André

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SUMÁRIO: CULTURA DIGITAL

CALL OF CTHULHU: A IMAGEM DAS CRIATURAS LOVECRAFTIANAS NO JOGO DARK CORNERS OF THE EARTH 8

LEVY HENRIQUE BITTENCOURT 8

EXPERIÊNCIA VIRTUAL EM MAPAS DIGITAIS A PARTIR DA CONTRIBUIÇÃO DE USUÁRIOS 29

RACHEL B. P. CUNHA 29

VISUALIDADES E A AUDIÊNCIA DE UMA RÁDIO WEB NA ERA DA CONVERGÊNCIA MIDIÁTICA 54

GIOVANNI PORFÍRIO JACOMINO 54

A CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO VIRTUAL PARA A GALERIA DE ARTE DA PROEX-UEPG 66

PRISCILA MOCELIN LARA 66
JOSIE AGATHA PARRILHA DA SILVA 66

PLATAFORMAS DIGITAIS: A PRODUÇÃO COMUNITÁRIA COMO POSSIBILIDADE DE NOVAS NARRATIVAS ALTERNATIVAS AO DISCURSO HEGEMÔNICO 77

REGINALDO MOREIRA 77

METODOLOGIAS EDUCACIONAIS PELOS JOGOS DIGITAIS 92

GUILHERME AKIRA DEMENECH MORI 92

MEME COMO LINGUAGEM: UMA ANÁLISE DE ESTEREÓTIPOS GAYS 114

GUILHERME POPOLIN 114

A REPRESENTAÇÃO DA GUERRA FRIA NO JOGO METAL GEAR SOLID 3: SNAKE EATER 131

VICTOR HUGO BENTO DA COSTA TRALDI 131

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Call of Cthulhu: A imagem das criaturas lovecraftianas no jogo Dark Corners of the Earth[1]

Levy Henrique BITTENCOURT
(UNOPAR/PUC -SP)[2]

Resumo: Este artigo tem como objetivo estudar a imagem de três criaturas – Shoggoth, Cthulhu e Dagon - baseadas nos livros do escritor H.P. Lovecraft e presentes no jogo *Call of Cthulhu: Dark Corners of the Earth*. A abordagem principal é sob a perspectiva das categorias fenomenológicas e a semiótica de C. S. Peirce. Através dos nove tipos de signo e das categorias fenomenológicas de primeiridade, secundidade e terceiridade, fez-se uma análise dos componentes visuais das imagens do jogo, em comparação com os escritos de Lovecraft. Através da análise semiótica, percebe-se que o jogo conseguiu, de maneira bem sucedida, transpor elementos fundamentais presentes na literatura de Lovecraft.

Palavras-chave: Lovecraft, semiótica, jogos digitais.

Introdução

A obra de H. P. Lovecraft nunca foi tão popular. Dezenas de escritores foram influenciados por seu Horror Cósmico, não só isso, jogos digitais e RPGs de mesa já exploram o tema há décadas. Há uma importante contribuição de Lovecraft para o campo da ficção, influenciando diversas mídias e novas narrativas. Desta forma, esse artigo tem como objetivo estudar as criaturas do jogo *Call of Cthulhu:*

[1] Eixo Temático 2 – Cultura Digital
[2] Graduado em Comunicação Social – habilitação em Jornalismo, pela UEL. Mestre e Doutorando em Tecnologias da Inteligência e Design Digital, na PUC – SP. Docente do curso de graduação em Serviço Social, na UNOPAR. Bolsista de doutorado da CAPES.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Dark Corners of the Earth, sob a abordagem da semiótica de C.S. Peirce, e compará-las com trechos dos livros de Lovecraft, tanto os ficcionais quanto os não ficcionais.

A semiótica e a fenomenologia de Peirce

Quando se fala em C.S. Peirce o que vem à mente dos estudiosos é a semiótica, ou lógica, a ciência que se propõe a estudar os signos. De fato, a semiótica "está justo no coração do sistema filosófico de Peirce" (Santaella, 1992, p. 23), mas não se pode esquecer que essa disciplina é apenas um dos pilares de sua catedral filosófica. A própria doutrina dos signos, assim como toda a sua obra, é fundamentada nas descobertas de outra disciplina - a fenomenologia.

Em um dos primeiros ensaios de C.S. Peirce, publicado em 1868, chamado "sobre uma nova lista de categorias", foi postulado[3] a existência de apenas três elementos fundamentais, que viriam a ser, no futuro, a primeiridade, a secundidade e a terceiridade. Por dezoito anos, essa descoberta fora posta de lado, mas "as pesquisas indutivas, que Peirce realizou nas várias áreas das ciências, foram lhe trazendo, ao longo dos anos, confirmações empíricas para as categorias". (SANTAELLA, 1994, p.115). Desde o início, portanto, Peirce entendeu a importância de um pensamento livre das amarras das disciplinas tradicionais. Aqui cabe um aviso: a obra de Peirce ainda é fragmentária, suas teorias não foram escritas em ordem cronológica. Mas graças às categorias fenomenológicas, sua arquitetura do conhecimento adquire uma concisão impressionante.

A fenomenologia é a disciplina que estuda e descreve os fenômenos na sua forma mais geral. Peirce considera o fenômeno como "o total coletivo de tudo aquilo que está de alguma forma ou sentido apresentando-se a mente, a propósito daquilo ser correspondente a algo real ou não" (CP 1.284)[4]. Todo e qualquer fenômeno é

[3] Ver o ensaio original em http://www.peirce.org/writings/p32.html ou em CP 1.545 – 559.
[4]Será usada a referência usual a esta obra: CP indica *The Collected Papers of C. S. Peirce*; o primeiro número corresponde ao volume e o segundo, ao parágrafo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

composto de três categorias irredutíveis e onipresentes: a primeiridade, a secundidade e a terceiridade.

De acordo com Peirce (CP 8.329), "as ideias típicas de primeiridade são as qualidades de sentimento, ou meras aparições, [...] independentemente da forma como elas são percebidas ou lembradas". A primeiridade envolve qualidade, acaso, espontaneidade, originalidade - um instante decisivo, único, sem conexão com o passado ou futuro, ou com qualquer outra coisa além de si mesmo. Ela é a categoria da potencialidade infinita, não corporificada, e por isso extremamente fugidia e de difícil abordagem.

A secundidade é a categoria fenomenológica do embate, existência, dualidade, ação-reação, matéria, determinação, reação. Ela "está vinculada às relações que mantém dentro do universo da experiência, sendo estas relações puro fato bruto. Uma experiência privada de objetivo é ação e reação, esforço e resistência". (PEIRCE *apud* PIRES, 2008, p.1 56). Peirce (1975, p.138) usa como exemplo de secundidade uma pedra caindo. "A queda efetiva da pedra diz respeito simplesmente à pedra e à Terra, naquele instante. Tal é o que se denomina *reação.* E tal é a *existência,* modo de ser daquilo que reage com outras coisas". O filósofo (1975, p. 140) também considera secundidade qualquer relação diádica que não envolva um terceiro.

A terceiridade é a categoria da mediação entre o primeiro e o segundo (palavras relativas às outras categorias), tempo, conceitos, generalizações e pensamentos. "Através da generalização do fato bruto, ela proporciona a representação das circunstâncias em que poderão vir a ser. Irá procurar estabelecer as leis gerais que determinarão a conduta autocontrolada para sua efetivação". (PIRES, 2008, p.157). Qualquer conceito, cognição, lei ou hábito é um terceiro. Esse texto, as regras gramaticais e o alfabeto são alguns exemplos da terceiridade em funcionamento. É justamente nessa categoria fenomenológica que o pensamento peirceano se diferencia das demais correntes semióticas e semiológicas. Na verdade, essa é a *grande diferença* entre Peirce e as diversas correntes filosóficas de caráter dual:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Para mim, que durante quarenta anos examinei a questão de todos os pontos de vista que pude descobrir, a insuficiência da secundidade para abranger tudo que vai por nosso espírito é tão evidente que quase não sei como principiar para persuadir disso qualquer pessoa que ainda não esteja convencida. [...]. Se tomarmos qualquer relação triádica ordinária, nela sempre divisaremos um elemento *mental.* (PEIRCE, 1975, p.140).

De acordo com Queiroz (2004, p.28), Peirce atribuiu às categorias diferentes denominações ao longo de sua vida, ao mesmo tempo em que os estudos empreendidos pelo filósofo davam-lhe uma compreensão mais refinada das categorias:

Quadro 1: Termos empregados por Peirce, ao longo dos anos, na definição das categorias fenomenológicas

	Primeiridade	**Secundidade**	**Terceiridade**
1867	Qualidade	Relação	Representação
1891	Espontaneidade Mente *Feeling*	Dependência Matéria Reação	Mediação Evolução
1896	Qualidade	Fato	Lei
1897	Idéias de *feelings* *Feelings*	Atos de reação Reação	Hábitos Pensamento
1898	Primeiras Qualidades/ideias Acaso	Existência Reação *Self-willedness*	Potencialidade/ Continuidade *Continuum*

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

1902	*Orience* (originalidade)	Luta	-
1903	Presentidade Qualidade de *Feeling*	Ação Luta Reação	Lei Geral Representação

Fonte: (QUEIROZ, 2004, p.28).

A semiótica, ou lógica, é a teoria pela qual C.S. Peirce ficou mais conhecido. Um signo (ou representamen) é aquilo que "representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo" (PEIRCE, 2003, p.46). Lucia Santaella usa uma bela metáfora para afirmar que o signo é "a matéria-prima de que o pensamento e o raciocínio são feitos". (SANTAELLA, 2004, p.189). Assim, entende-se o signo não só da própria arte, da comunicação, da linguagem, mas também como matéria prima de todo pensamento e percepção.

Gramática Especulativa: os nove tipos de signos

Os nove tipos signos são divididos, de acordo com as categorias fenomenológicas, em três tricotomias[5]: o signo em relação a ele mesmo; em relação ao objeto dinâmico; em relação ao interpretante final. "A primeira, conforme o signo em si mesmo for uma qualidade, um existente concreto ou uma lei geral". (PEIRCE, 2003, p.51). A semiótica é dividida em três ramos[6], mas o presente estudo optou-se em se concentrar na Gramática Especulativa, que trata das divisões dos signos.

[5] Existem outras tricotomias, como o signo em relação ao objeto imediato, o signo em relação ao interpretante imediato e dinâmico, entre outras. (SANTAELLA, 2004, p.201-202).
[6] Gramática Especulativa, Lógica Crítica e Metodêutica.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Quadro 2: Os nove tipos de signo e suas respectivas categorias fenomenológicas

	Primeiridade	**Secundidade**	**Terceiridade**
O signo em relação ao -	Signo	Objeto Dinâmico	Interpretante Final
Primeiridade	Qualissigno	Ícone	Rema
Secundidade	Sinsigno	Índice	Dicente
Terceiridade	Legissigno	Símbolo	Argumento

Se ele for uma qualidade, será um qualissigno, isto é, "funciona como signo por intermédio de uma primeiridade da qualidade, qualidade como tal, possibilidade abstraída de qualquer relação empírica espaço-temporal da qualidade com qualquer outra coisa". (SANTAELLA, 2008, p.99). Nessa tricotomia, o qualissigno é um signo de primeiridade. Apesar dele só atuar como signo quando é corporificado em algum existente, "essa corporificação nada tem a ver com seu caráter de como signo". (PEIRCE, 2003, p.52).

Se ele for um existente, será um sinsigno. Segundo Santaella (2008, p. 100), o prefixo *sin* sugere "a idéia de um único, singular, aqui e agora. Peirce também se refere ao sinsigno como um objeto da experiência direta. Assim, qualquer coisa que compele nossa atenção é, na sua insistência, um segundo em relação à atenção compelida". Por seu caráter existencial, um sinsigno é um signo de secundidade, que envolve um ou vários qualissignos, "mas estes qualissignos são de um tipo particular e só constituem um signo quando realmente se corporificam". (PEIRCE, 2003, p. 52).

O legissigno é um signo de lei, hábito, generalização e tempo. "Todo o signo convencional é um legissigno (porém a recíproca não é verdadeira). [...] Todo o legissigno significa através de um caso de sua aplicação, que pode ser denominado *réplica*". (PEIRCE, 2003, p. 52). A réplica é um sinsigno especial, que corporifica a lei num caso particular. É o legissigno que dá significado a ocorrências singulares que se conformam numa regra ou lei geral. Portanto, o legissigno requer sinsignos para seu devido funcionamento. Por seu caráter geral, um legisigno é um signo de terceiridade.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A segunda tricotomia se refere ao signo em relação ao seu objeto dinâmico, podendo ser um ícone, índice ou símbolo. Um ícone é um signo se "ele se assemelhar ao seu objeto e se a qualidade ou caráter, no qual essa semelhança está fundada, pertencer ao próprio signo, quer seu objeto exista ou não". (SANTAELLA, 2008, p. 110). O ícone é um tipo de signo de primeiridade.

O índice é um tipo de signo de existência real, que aponta, *indica* algo para alguma coisa. Segundo Lucia Santaella (2008, p.123) se houver uma "ligação de fato, dinâmica, por mais rudimentar que seja, aí haverá traço de indexicalidade. Esse traço significa que é a conexão física entre signo e objeto que dá capacidade para o índice agir como signo, independente de ser interpretado ou não". O índice é um signo de secundidade pura, pois faz parte da tricotomia do objeto dinâmico e ocupa a posição de secundidade no interior dessa tricotomia.

O símbolo é um signo convencional, que gera um interpretante de acordo com padrões gerais pré-estabelecidos. Dessa forma, o símbolo é

> apenas uma mediação, um meio geral para o desenvolvimento de um interpretante. Ele constitui um signo pelo fato de que será usado e interpretado como tal. É no interpretante que reside sua razão de ser signo. Seu caráter está na sua generalidade e sua função é crescer nos interpretantes que gerará (SANTAELLA, 2008, p.132).

A última tricotomia corresponde ao signo em relação ao interpretante final. O rema "é um signo que é interpretado por seu interpretante final como representando alguma qualidade que poderia estar corporificado em algum objeto possivelmente existente". (SANTAELLA, 2008, p. 144). Em outras palavras, o efeito gerado, isto é, o rema, será de um tipo possível, não necessariamente corporificado, que poderia representar alguma classe de objeto.

O dicente é um signo que representa, para o interpretante, uma existência real. Assim, ele é um signo que deverá "ser interpretado pelo seu interpretante final como propondo e veiculando alguma informação sobre um existente, em

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

contraposição ao ícone, por exemplo, do qual só se pode derivar informação". (PEIRCE *apud* SANTAELLA, 2008, p. 146).

Por fim, o argumento é tipo de signo que deverá gerar um efeito como uma "lei, regra reguladora, ou princípio guia. [...] Isto é, a lei segundo a qual 'a passagem de todo o conjunto das premissas para as conclusões tende a ser verdadeira' (2.203)" (SANTAELLA, 2008, p.147). Assim, o argumento deverá gerar um efeito que, para seu interpretante, se conforma a um princípio guia.

Para demonstrar o funcionamento das categorias e tipos de signo apresentados, analisou-se a imagem de três criaturas do jogo *Call of Cthulhu - Dark Corners of the Earth*. A escolha se deve pelo fato de que o jogo está intimamente ligado à literatura de H.P. Lovecraft, por isso é um bom exemplo de como os signos culturais transitam pelas mídias. E com o auxílio das teorias de Edgar Morin e Ivan Bystrina tentou-se entender o sentido das imagens e da literatura de Lovecraft, projetadas num jogo digital do século XXI.

Lovecraft, loucura, vida e morte

Como o próprio nome sugere, *Call of Cthulhu: Dark Corners of the Earth* é baseado nos contos e romances de Howard Phillips Lovecraft (1890-1932)[7]. Natural da cidade de Providence, nos Estados Unidos, não alcançou sucesso em vida, mas atualmente é reconhecido como um dos grandes nomes da literatura fantástica do século XX. Em suas obras, não existe demarcação entre o bem e o mal, apenas o caos zombeteiro e criaturas insensíveis aos humanos.

Os monstros lovecraftianos são pesadelos vindos de outras dimensões, ou de tempos ancestrais, numa época anterior a existência de qualquer vertebrado conhecido. "[Lovecraft] povoa seu universo literário de monstros e demônios, de todo um Panteão de deuses terrestres e extraterrestres interligados numa saga mitológica que perpassa várias de suas narrativas". (LOVECRAFT, 2001, p.4). A

[7] Recomendo o acesso ao site http://www.hplovecraft.com que contém toda a obra de H.P. Lovecraft, lista de criaturas, a biografia do autor, entre outras informações interessantes. Praticamente tudo sobre Lovecraft pode ser encontrado neste site.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

coletânea desse panteão de criaturas e casos extraordinários ficou conhecida como *Mitos de Cthulhu*, apesar de nem sempre a criatura em questão estar envolvida na narrativa.

Os protagonistas de Lovecraft são impotentes perante os horrores cósmicos, a derrota é certa, se eles não morrem de forma violenta e misteriosa, acabam confinados em um sanatório – como no jogo - ou passam o resto de suas vidas traumatizados pelos acontecimentos – tendo o conto *O horror em Red Hook* (Lovecraft, 2011) como um exemplo dessa estrutura narrativa.

Percebe-se que a loucura e a morte são elementos muito presentes tanto no jogo quanto nas obras de Lovecraft. "Chamamos loucura à conjunção da ilusão, do descomedimento, da instabilidade, da incerteza entre o real e imaginário, do erro, da desordem". (MORIN, 1975, p.116-117). Como a mente humana reagiria a coisas que são totalmente alienígenas, disformes, aterradoras? A loucura é como uma reação a esses elementos completamente anômalos da realidade. "Seria concebível que os esforços do subconsciente para preencher um vazio intrigante com pseudomemórias poderiam originar estranhas fantasias da imaginação?" (LOVECRAFT, 2007, p.160).

A vida e a morte são o grande duplo da existência de qualquer ser vivo. "No início da cultura humana a oposição mais importante era vida-morte. E toda a estrutura dos códigos terciários ou culturais se desenvolve a partir dessa oposição básica". (BYSTRINA, 1995, p.6). Para Bystrina, os códigos terciários são produtos da cultura, por exemplo, um livro, um quadro, ou mesmo um jogo baseado nos livros de Lovecraft. Há um problema assimétrico entre a vida e a morte, já que a morte sempre supera a vida. Uma maneira de normalizar essa assimetria é a criação de uma segunda realidade, "a realidade imaginária, que se utiliza da magia" (BYSTRINA, 1995, p.6), em oposição a primeira realidade, em outras palavras, o mundo material. "O artista cria a partir do tesouro dos mitos populares, das lendas, dos contos de fadas. Os mitos são, para Freud, provavelmente restos deformados dos desejos e anseios comuns a todos os povos". (BYSTRINA, 1995, p.22).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Lovecraft (2008, p.19), em sintonia com Bystrina e Freud, afirma que "como seria natural esperar de uma forma tão estreitamente ligada a emoções primitivas, a história de horror é tão antiga como o pensamento e a fala humanos". É justamente através dessas estruturas arcaicas de pensamento, sonhos e delírios que, segundo Bystrina (1995, p.24), a semiótica da cultura deve se debruçar e responder a pergunta: como, onde e por qual via tais estruturas arcaicas chegam a toda a humanidade? Lovecraft (2008, p.13) nos aponta para uma direção: "a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido".

Há uma relação íntima entre o sonho e o mito, como afirma Bystrina (1995, p.13), "só tardiamente o homem passou a distinguir as duas realidades. [...] As estruturas básicas do sonho se repetem, ao menos em parte, nos devaneios, nas fantasias da vigília". No homem primitivo, o sonho era tão real quanto o nascer do sol. Mesmo tendo separado essas duas realidades, o mundo dos sonhos deixou sua marca de forma permanente na psique humana. "É preciso considerar a proliferação onírico-fantástica, não como uma vaga superestrutura, mas sim [...] como um aspecto primordial do funcionamento cerebral do *sapiens*, tendo nele um enorme desperdício, bem como um princípio de criatividade". (MORIN, 1975, p.129). A criação dos mitos é grandemente influenciada pelos sonhos, e, por conseguinte, influencia a própria cultura humana.

> O fenômeno do sonho também ajudou a construir a noção de um mundo irreal ou espiritual; e, em geral, todas as condições da vida selvagem primitiva conduziam com tanta força a um sentimento do sobrenatural, que não nos deve espantar o quanto a própria essência hereditária do homem ficou saturada de religião e superstição (LOVECRAFT, 2008, p.15).

É interessante notar que, segundo Morin (1975, p.107), há uma ligação entre a "imagem, o imaginário, a magia, o rito". Isso porque a imagem tem a característica de um signo duplo, ela está no lugar do objeto representado, como uma fotografia de uma paisagem está no lugar da paisagem. Flusser (2002, p.7) afirma que "imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens". Se há uma ligação entre

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

imagem, imaginário, magia e rito, é possível perceber que tais elementos cumprem uma função: "um aparelho mitológico-mágico que emerge no *sapiens* se encontra mobilizado para enfrentar a morte". (MORIN, 1975, p.103). Assim, tanto Ivan Bystrina quanto Edgar Morin apontam para uma mesma direção: todas as produções culturais humanas têm o propósito de vencer a morte, seja este propósito metafórico ou não.

Da literatura de H.P. Lovecraft ao jogo Call of Cthulhu: Dark Corners of the Earth

Com base nesses pressupostos, pode-se apresentar o objeto a ser estudado: o jogo para computador *Call of Cthulhu - Dark Corners of the Earth*, lançado em 2006[8]. O jogo é *single player*, do tipo *FPS* (*First Person Shooter*)[9], isto é, a visão é em primeira pessoa - com a câmera na posição dos olhos - como pode ser visto no *screenshot*[10] abaixo:

Figura 1: Exemplo da visão em primeira pessoa (*first person shooter*) no jogo *Call of Cthulhu*
Fonte: *Screenshot* do autor

[8] Antes de ter uma versão para PC, o jogo havia sido lançado em 2005, para o primeiro Xbox.
[9] Tradução aproximada: Jogo de tiro em primeira pessoa.
[10] *Screenshot* é um termo que se usa para se designar um "fotograma" do jogo. Ele é conseguido apertando a tecla *Print Screen* e utilizando qualquer *software* de leitura de imagens. Alguns jogos possuem esse recurso neles mesmos, sem precisar recorrer a um outro programa para obter a imagem.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O jogo começa em 1915, época em protagonista da história, Jack Walters, era um policial. Ele investigava um caso estranho, relacionado a um culto religioso na cidade de Boston. Esse caso afetou a mente de Walters de tal modo que ele tinha momentos de lucidez e loucura, e teve que ficar internado no Sanatório da cidade de Arkham[11], por apresentar sintomas de esquizofrenia e dupla personalidade. Sua sanidade só fora restabelecida por completo seis anos depois.

Trabalhando como detetive particular, Walters recebe uma ligação do governo a respeito de um sequestro ocorrido na pequena cidade de Innsmouth. A história toda é contada em *flashback*, pois logo no começo do jogo assiste-se a uma *cinematics*[12] mostrando o investigador, após o caso de Innsmouth, cometer suicídio no sanatório.

Ao longo da narrativa, Walters vai se aprofundando nos mistérios que jazem sob a cidade de Innsmouth. Existem muitas referências visuais no jogo que se reportam à Lovecraft, como os moradores da cidade de Innsmouth, com sua aparência bizarra por conta de uma suposta doença local. Ou então a raça ancestral de viajantes do tempo, os Yith, responsáveis diretos pelos seis anos de instabilidade mental de Walters. Mas optou-se por estudar três das mais icônicas criaturas de Lovecraft: Shoggoth, Dagon e Cthulhu. A cada uma das criaturas se atribuiu uma categoria fenomenológica predominante e seus respectivos signos.

Signos de Primeiridade: Shoggoth

[11] Foi a criação de Lovecraft que inspirou o nome do famoso hospício das histórias em quadrinhos do Batman: *Arkham Asylum*.
[12] *Cinematics* são os vídeos, algumas vezes interativos, presentes em jogos eletrônicos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 2: *Screenshot* de um dos ângulos do Shoggoth
Fonte: *Screenshot* do autor

> Era uma coisa terrível, inacreditável, mais vasta que qualquer metrô – um amontoado disforme de bolhas protoplasmáticas, ligeiramente luminescente, com miríades de olhos temporários, que se formavam e se desfaziam como pústulas de luz esverdeada (LOVECRAFT, 2011, p.802).

De todas as criaturas escolhidas, o Shoggoth é a mais anômala de todas. Não é nem de longe antropóide, ou sequer uma forma física determinada. Como um ser em constante mutação, a primeiridade é a categoria fenomenológica mais intensa nessa criatura: formas indeterminadas, cores, movimentos e comportamento errático. Não há como prever a próxima ação que tal criatura alienígena é capaz de tomar, nesse ponto a loucura se torna a única saída para a mente humana; é deixar de ser *sapiens* para se tornar *demens.*

> Um ser que conhece a morte e não pode acreditar nela, um ser que segrega o mito e a magia, um ser possuído pelos espíritos e pelos deuses, um ser que se alimenta de ilusões e de quimeras, um ser subjetivo cujas relações com o mundo objetivo são sempre incertas (MORIN, 1975, p.116)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Como se trata de um *screenshot,* não é possível ver os olhos e tentáculos se formando e desaparecendo. Mesmo no jogo, essas mudanças não são tão bruscas como descreve Lovecraft. Ainda assim, a imagem do jogo reproduz com certa fidelidade a descrição do autor. "Onde termina a loucura e começa a realidade? Será possível que este meu recente pavor seja pura ilusão?" (LOVECRAFT, 2005, p.117).

Os qualissignos são muito eloquentes nessa enorme criatura: amorfa, apenas tons, cores, sons e texturas mutantes esverdeadas. Olhos brilhantes, semelhantes a pústulas alaranjadas, perscrutam por todos os lados do monstro. As qualidades expressas no jogo são semelhantes, apesar de menos intensas, do que a descrição de Lovecraft.

Os ícones dessa criatura propiciam uma analogia em relação ao seu tamanho, maior que qualquer carro de metrô, e quase tão rápido quanto. No livro *Nas Montanhas da Loucura*, os protagonistas só conseguem escapar do Shoggoth porque ele se distraí com uma outra presa. Rápido e grande, é só através dos ícones que é possível traçar relações de semelhança, pois as características morfofisiológicas não são estáveis, tampouco seu comportamento ou hábitos podem ser definidos claramente. Há também a já citada relação icônica entre a figura do Shoggoth e a obra de Lovecraft - justamente a relação que o jogo digital estabelece com a literatura. Desta forma, percebe-se que o ícone é um tipo de signo importante na transmissão de informação entre mídias diferentes.

Exatamente pela dificuldade em se estabelecer uma lei, o rema é um signo muito ativo nessa criatura. Não se sabe absolutamente nada sobre os hábitos da criatura, mas percebe-se que ela é grande e poderosa, pois foram criadas pela raça dos Grandes Antigos como máquinas biológicas para construção de gigantescos complexos. Dotados de uma inteligência rudimentar, conseguiram se voltar contra seus criadores, destruindo seu império na Terra ancestral. O shoggoth é uma criatura enorme nas potencialidades, mas simples nas suas efetivações, pois tudo o que fez foi destruir os seus senhores. O shoggoth, por suas características anômalas, é a criatura de primeiridade por excelência.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Signos de Secundidade: Dagon

Figura 3: Embate do protagonista contra o deus Dagon
Fonte: Screenshot do autor

> Enorme, polifêmica e repugnante, ela disparou como o monstro fabuloso de um pesadelo para o monolito, ao redor do qual arrojou seus gigantescos braços escamosos, enquanto inclinava a cabeça horripilante, produzindo sons ritmados (LOVECRAFT, 2005, p.40).

Dentre todas as criaturas desse capítulo, Dagon é a única divindade que de fato existiu, sendo um deus-peixe adorado pelos filisteus13. Dagon também é citado na Bíblia14, em Juízes 16:2315, 1 Samuel 5:216 e 717 e 1 Crônicas 10:1018. A aparência de Dagon é a de um ser antropóide com características de criaturas marinhas, e não por acaso era adorado por um povo que vivia na costa leste do

[13] http://www.hplovecraft.com/creation/bestiary.asp#dagon
[14] http://www.bibliaonline.com.br/
[15] Então os príncipes dos filisteus se ajuntaram para oferecer um grande sacrifício ao seu deus Dagom, e para se alegrarem, e diziam: Nosso deus nos entregou nas mãos a Sansão, nosso inimigo.
[16] Tomaram os filisteus a arca de Deus, e a colocaram na casa de Dagom, e a puseram junto a Dagom.
[17] Vendo então os homens de Asdode que assim foi, disseram: Não fique conosco a arca do Deus de Israel; pois a sua mão é dura sobre nós, e sobre Dagom, nosso deus.
[18] E puseram as suas armas na casa do seu deus, e a sua cabeça afixaram na casa de Dagom.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Mediterrâneo. No jogo, o protagonista entra em batalha com a divindade, usando um canhão do navio em que estava para derrotá-lo.

De certa forma, muitas das criaturas lovecraftianas foram inspiradas em divindades existentes, como Hypnos, o deus grego do sono, presente em alguns de seus contos. Dagon também foi retirado diretamente de uma mitologia real – que teve seu lugar de adoração num determinado tempo e lugar da história humana. A Lovecraft coube contextualizá-lo no século XX. Os adoradores de Dagon, na obra de Lovecraft, são os moradores da cidade de Innsmouth. A maior inspiração do jogo CCDCE são os contos Dagon e A Sombra sobre Innsmouth, inclusive boa parte do jogo se passa na cidade de Innsmouth.

A secundidade é mais presente na criatura pelo simples fato de que é uma divindade que um dia existiu. Existência e passado são alguns dos aspectos importantes da secundidade. No contexto do jogo, a força bruta da secundidade está bem explícita em Dagon. Ao contrário do esparso e fragmentário culto a Cthulhu, o culto ao Deus Peixe é concentrado num lugar. O próprio Dagon, ao contrário de Cthulhu, está presente fisicamente no cotidiano de seus adoradores.

Como sinsigno, Dagon é um ser de existência real, um dia fora adorado como um deus, e no contexto das obras de Lovecraft é uma divindade ativa e presente. É uma força existente que faz parte do cotidiano dos moradores da cidade de Innsmouth, que exige sacrifícios e cultos constantes.

Dagon é um índice das divindades e culturas ancestrais marítimas, com suas características físicas lembrando um peixe antropoide. A divindade indica a relação do povo com os horrores submersos. Inclusive, os moradores de Innsmouth são acometidos com uma doença que aos poucos os transforma em versões em miniatura do titã marinho.

O dicente é bem claro em Dagon. No jogo, o protagonista enfrenta a criatura em um combate, usando o canhão do navio como arma. É um existente, que exige um embate de forças opostas, o canhão e a criatura. Não fornece nenhuma

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

informação acerca de hábitos e comportamento, apenas a força bruta do combate pela sobrevivência.

Signos de Terceiridade: Cthulhu

Figura 4: Estátua de Cthulhu em R'lyeh
Fonte: *Screenshot* do autor.

> Se digo que minha imaginação um tanto extravagante forjou imagens simultâneas de um polvo, um dragão e uma caricatura humana, não estarei sendo infiel ao espírito da coisa. Uma cabeça carnuda e tentaculada coroava um corpo grotesco, coberto de escamas, com asas rudimentares, mas era o *contorno geral* do conjunto que o tornava mais aterrorizante (LOVECRAFT, 2011, p.357).

De todas as criaturas de Lovecraft, sem dúvida Cthulhu é a mais famosa, a tal ponto de reunir todas as criações do autor sob seu nome. O jogo se chama *Call of Cthulhu,* que também é o nome do mais famoso conto do autor. Mesmo assim, a criatura não aparece no jogo, apenas sua estátua, como mostra o *screenshot* acima.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Cthulhu é um ser ancestral que se comunica com os humanos através de sonhos (LOVECRAFT, 2011). Ele é uma espécie de deus para os humanos, e uma espécie de sacerdote para os seus pares. Bilhões de anos atrás, quando a Terra tinha apenas formas simples, Cthulhu chegou ao planeta e fundou a mítica cidade de R'lyeh.

> Disseram ser adoradores dos Grandes Antigos, que viveram eras antes que houvesse homens, e que chegaram a um mundo jovem vindos do céu. Os Antigos já haviam sucumbido, dentro da terra e no fundo do mar; mas seus corpos mortos contaram seus segredos em sonhos para os primeiros homens, que formaram um culto que não havia morrido. Este foi o culto, e os prisioneiros disseram que ele sempre existiu e que sempre existirá, escondido em lugares distantes e obscuros em todo o mundo, até o momento em que o grande sacerdote Cthulhu, de sua casa escura na poderosa cidade submersa de R'lyeh, deve se levantar e trazer de novo a Terra sob seu domínio. Quando as estrelas estiverem alinhadas Cthulhu chamará, e o seu culto secreto estará sempre a espera para libertá-lo. (LOVECRAFT, 2011, p. 366).

É através dos sonhos que o sacerdote Cthulhu se comunica, e esses sonhos reverberaram ao longo dos milênios na psique humana, moldando não só a cultura, mas também todo o complexo imaginário do *Homo sapiens.* "O onirismo [...] prolifera, no homem, sob formas de fantasias, do imaginário, da imaginação" (MORIN, 1975, p.115). A terceiridade é a categoria fundamental para o entendimento dos *efeitos* que o Cthulhu causa. Através dos tempos, portanto, um *continuum*, sua influência reverbera através de signos na cabeça dos humanos. Tempo e mediação são aspectos da terceiridade, assim como os códigos pré-estabelecidos que compõe qualquer religião, como o culto secreto do deus alienígena.

O legissigno está muito presente, pois através de sonhos que reverberam na cabeça dos fiéis, em outras palavras, réplicas dos legissignos que emanam do deus Cthulhu, que ele exerce a lei ou regra geral que se conformará em casos particulares – seus seguidores. Não é muito diferente de qualquer outra religião, nota-se. Toda a religião possui um conjunto de normas e dogmas, que são como legissignos para os seguidores de tal doutrina. Por sua vez, os seguidores atuam

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

como sinsignos do tipo especial – réplicas do legissigno, isto é, *vivem* o cotidiano, *transformam as leis imateriais da igreja em ações no mundo real.*

O símbolo está corporificado (sinsignos indiciais, portanto) em duas instâncias, nos caracteres antigos, no canto inferior esquerdo da imagem, e na própria estátua. Enquanto os caracteres representam a linguagem e cultura da criatura ancestral, sua estátua simboliza o poder e a imanência que Cthulhu exerce sobre o mundo. Ele não está presente fisicamente, como Dagon, nem possui uma corporificação anômala e caótica, como o Shoggoth. O sacerdote Cthulhu conta com outro tipo de influência, pois é através de diversos símbolos, entre eles a estátua, que o seu poder é mantido. Códigos, ritos, cerimônias, enfim, é através de símbolos que Cthulhu governa.

Por fim, o argumento, um signo de lei, é justamente o que fará o deus adormecido despertar. Através de determinados ritos simbólicos levados adiante pelos seguidores de Cthulhu, espera-se o despertar da criatura na ocasião de um alinhamento Cósmico ainda por acontecer. Nota-se claramente o signo de lei agindo, porque é preciso um conjunto de normas gerais para que o efeito esperado aconteça.

O mito de Cthulhu é uma metáfora inquietante dos mistérios ancestrais das influências invisíveis, vindas de épocas imemoriais na história do ser-humano... Ou mesmo do pré-humano. Não é à toa que Lovecraft, no livro de não-ficção "o horror sobrenatural em literatura", coloca o reino dos sonhos como o gerador de toda a superstição humana, pois os "sonhos e fantasias produzem combinações novas, estranhas, surpreendentes, mistura de incoerência e de coerência". (MORIN, 1975, p.127).

Considerações finais

O jogo *Call of Cthulhu: Dark Corners of the Earth* consegue de maneira muito bem sucedida transcrever os horrores literários de Lovecraft, sendo muito

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

fiel, não só na aparência das criaturas, mas também a todo o contexto de suas obras. Através das categorias fenomenológicas, percebe-se o funcionamento das criaturas na narrativa do jogo e sua relação com as obras que a geraram.

Referências

BYSTRINA, Ivan. Tópicos de semiótica da cultura. São Paulo: Cisc, 1995. (pré-print).

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LOVECRAFT, H.P. A cor que caiu do céu. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. A maldição de Sarnath. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

LOVECRAFT, H.P. Dagon. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. O horror sobrenatural em literatura. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. The complete fiction. New York: Barnes & Noble, 2011.

MACLUHAN, Marshal. Os meios de comunicação como extensões do homem. 13 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

MORIN, Edgar. O enigma do homem: para uma nova antropologia. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

PEIRCE, C.S. Semiótica. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. Semiótica e filosofia. São Paulo: Cultriz, 1975.

_____. The Collected Papers of Charles S. Peirce. Electronic Edition reproducing Vols. I-VI [Ed. Hartshorne, C. et Weiss, P., Cambridge: Harvard University, 1931-1935], Vols. VII-VIII [Ed. Burks, A. W., Cambridge: Harvard University, 1958]. Charlottesville, Intelex Corporation, 1994.

QUEIROZ, João. Semiose segundo C. S. Peirce. São Paulo: EDUC; FAPESP, 2004.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

PIRES, J. de B. Vida e obra de Charles Sanders Peirce e as bases para o estudo da linguagem fotográfica. Revista Discursos Fotográficos, Londrina, v.4, n.4, p.145-160, 2008.

SANTAELLA, Lucia. A assinatura das coisas: Peirce e a literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. A teoria Geral dos Signos. São Paulo: Pioneira, 2008.

SANTAELLA, Lucia. Estética: de Platão a Peirce. 2.ed. São Paulo: Experimento, 1994.

_____. O método anticartesiano de C. S. Peirce. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Experiência virtual em mapas digitais a partir da contribuição de usuários

Rachel B. P. CUNHA
(PROPUR/UFRGS)[1]

Prof.ª Drª. Daniela M. FIALHO (PROPUR/UFRGS)

Resumo: Os mapas do Google Earth proporcionam ao usuário uma experiência que vai além da representação cartográfica ao mostrar imagens ao nível do pedestre através do Google Street View (GSV). Essas imagens permitem visualizar espaços de cidades, sítios históricos, museus, etc. Ao serem geradas pelas lentes do aparato fotográfico do carro do GSV, que percorre as ruas dos lugares e das cidades, essas imagens contribuem para a formação de uma construção imaginária dos mesmos, permitindo que se possa conhece-los virtualmente, vivencia-los. Os mapas do Google Earth, além do GSV possuem extensões fotográficas que geralmente são contribuições de usuários comuns que enviam fotos, fotos panorâmicas ou até 360º de algum lugar. Essas imagens podem ser acessadas por qualquer pessoa. O trabalho avalia como é que essas imagens, de usuários, podem contribuir na construção imaginária dos lugares. Entende-se que esse usuário colabora nessa construção na medida em que pode fotografar em momentos diversos e, pode registrar eventos especiais que o GSV normalmente não consegue revelar.

Palavras-chaves: Google Maps, Fotografia, cidade

Introdução

[1] Mestranda junto ao Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional PROPUR/UFRGS sob orientação da Profa. Dra. Daniela Marzola Fialho, possui bolsa CAPES.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Neste trabalho pretende-se fazer uma análise das imagens existentes no *Google Earth*[2]. Tem como objetivo avaliar tanto as imagens do *Street View*[3] como o que se chamou, neste trabalho, de 'fotografias de contribuição[4]' e como essas 'fotografias de contribuição' podem dizer ou complementar, na construção imaginária de lugares pesquisados de forma virtual no *Google Earth*.

Ao adotar como tema deste trabalho as fotografias como produção imaginária de espaços traz-se para essa discussão, que se situa dentro da História Cultural, definições/conceitos tais como representação, imaginário, virtualidade, mapas e fotografia. Baseado nessas questões o trabalho termina analisando alguns exemplos que buscam demonstrar como o usuário comum através das 'fotografias de contribuição' pode contribuir na construção do imaginário de lugares visitados de forma virtual no *Google Earth*.

Google Earth

O *Google Earth* é um mapa digital de livre acesso, acessado através da internet. Possuí alta resolução e proporciona uma visão de olho de pássaro de quase todo o Planeta, assim como uma visão de passeio a nível do observador.

Dentre as opções de imagens de percurso proporcionada pelo próprio *GoogleEarth*, através do *Street View*, existem outros recursos e imagens que contribuem para a construção imaginária dos lugares que podem ser conhecidos de forma virtual. Esses recursos são imagens diferenciadas, que podem ser desde imagens usuais, estáticas até panorâmicas de 360º, fornecidas pelo próprio Google

[2] *Google Earth* é um programa de computador desenvolvido e distribuído pela empresa estadunidense do *Google* cuja função é apresentar um modelo tridimensional do globo terrestre, construído a partir de um mosaico de imagens de satélite obtidas de fontes diversas, imagens aéreas (fotografadas de aeronaves) e GIS 3D (Fonte: Wikipédia).
[3] *Street View* é um recurso do *Google Maps* e do *Google Earth* que disponibiliza vistas panorâmicas de 360° na horizontal e 290° na vertical e permite que os usuários (utilizadores) vejam partes de algumas regiões do mundo ao nível do chão/solo (Fonte: Wikipédia).
[4] 'Fotografias de Contribuição' - as fontes de fotografias contidas no *Google Earth* vão além da proporcionada pelos percursos do *Street View*, são compostas também pelo que eles denominam de "conteúdo de outros contribuidores" que podem ser vídeos, mapas, aúdios, etc.. Chama-se neste trabalho de 'fotografias de contribuição'o 'conteúdo de outros contribuidores' em forma de fotos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ou por usuários comuns. Os usuários comuns podem enviar fotos, e até mesmo álbuns de lugares onde estiveram desde que ao envia-las eles obedeçam aos critérios da política de privacidade e aceitação de imagem exigidas pelo *Google*, como geolocalizar corretamente por exemplo. O *Google Earth* apresenta, além das fotos, mapas históricos, vídeos, reportagens, sugestões para trilhas assim como guias e propagandas turísticas.

O recurso *Street View*, lançado em maio de 2007, possuí uma visão a nível do observador. Pode-se experimentar e flanar em lugares do mundo inteiro virtualmente. Através dele, pode-se conhecer lugares tais como cidades, sítios históricos, museus, vulcões, cavernas, etc. Todos esses percursos podem ser experimentados através das fotografias proporcionadas pelo programa. O programa não proporciona um passeio absolutamente contínuo, proporciona pontos, bem próximos um do outro, onde se consegue observar imagens montadas. É como se o pedestre pudesse avançar através de 'saltos' e então, em cada ponto ter uma visão geral, uma fotografia 360º.

A forma como o aparato fotográfico que gera essas imagens percorre as ruas das cidades e outros lugares, alguns quase inacessíveis, varia para cada tipo de situação: há uma frota especializada como carros, *trolleys*, motos, moto neves, triciclos, robôs, mochilas, etc. para cada necessidade do local a ser registrado.

O *Google Street View* é composto por 9 câmeras direcionais; 8 laterais e uma olho de peixe no topo. Contém *scanners* que medem a tridimensionalidade dos locais onde passa em até 30 metros de distância através de lasers. E por geolocalização, um GPS posiciona as fotos e passa os dados para um computador de bordo. A colagem fotográfica é feita através de imagens totalmente panorâmicas, com 360° na visão horizontal e 290° na vertical. Depois, através de um programa (não informado pelo *Google*) essas imagens são coladas. O último passo do programa é detectar rostos de pessoas, e outras informações que possam vir a ferir a privacidade de alguém.

Não é explicito no site do *Google* a maneira como é selecionado o dia da 'varredura' que fazem nas ruas, o que gera imagens em dias aleatórios. Pode ser

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

um dia nublado de inverno sem ninguém na rua, ou um dia de feira pública, cheio de sol, crianças brincando, rico em vitalidade urbana. Sendo assim, as 'fotografias de contribuição' sendo imagens de outras fontes fotográficas, permitem diferentes visões dos lugares retratados pelo *Street View* pois os usuários comuns possuem mais de um tipo de lente fotográfica, fazem suas fotos em momentos diferentes - turnos, dias, estações, etc... -, muitas vezes registrando eventos especiais ou característicos de determinado lugar que pela sua forma de produção das imagens o *Street View* não consegue revelar.

A base do *Google Earth* é cartográfica. Uma cartografia construída a base de imagens de satélite. Ao longo da história encontramos diferentes mapas feito pelo homem e pode-se observar que cada representação varia de acordo com quem o representa e com a forma como o faz. Como coloca Fialho (2010, p. 23) "em sua produção, eles (os mapas) nos contam muito acerca das pessoas e dos poderes que se exercitaram na sua criação. E dizem e impõem a sua verdade dos lugares que mostram". Os mapas despertam curiosidade por atenderem à necessidade de entender e controlar o mundo, e eles também:

> cativam por sua concepção artística ou por suas bases técnicas, mas o fascínio torna-se maior quando as duas coisas são levadas em conta ao mesmo tempo, aumentando ainda mais a força com que revelam universos culturais em constante transformação e conflito (FIALHO, 2010, p. 25).

Os mapas cartográficos têm por função representar uma dada área em escala reduzida, eles podem ser temáticos, onde a representação pode variar entre indicadores, sociais, econômicos, culturais ou até mesmo aqueles que enfatizam pontos turísticos. Os mapas têm possibilidades de representação infinitas. Os mapas cartográficos como os que *Google Earth* utiliza, são representados através de imagens de satélites, que revelam a realidade física e natural do espaço geográfico do globo terrestre. Os mapas são texto e imagem, texto na medida que se dá a ler, e são imagens na medida que como tais devem ser analisadas nas suas especificidades (FIALHO, 2010, p. 14).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A cartografia como coloca Harley (2001, p.153) é "um corpo de conhecimento teórico e prático que fazedores de mapas empregam para construir mapas como um modo distinto de representação". Ele ainda diz que "a representação nunca é neutra, e a ciência ainda é uma realidade construída (HARLEY, 2001, p.46)". Mesmo a ciência avançada, precisa da 'mão' humana na tomada de decisão, na seleção do quadro de representação, na decisão final. E complementa: "Mapas são uma linguagem gráfica a ser decodificada. Eles são uma construção da realidade, imagens carregadas com intenção e consequências que podem ser estudadas nas sociedades de nosso tempo (HARLEY, 2001, p.36)". A cartografia apresentada pelo *Google Earth* faz parte dessa discussão apontada por Harley, bem como a fotografia.

Imagem e Fotografia:

Vive-se cada vez mais numa sociedade bombardeada por imagens, onde tudo é capturado e traduzido através da fotografia e como diz Sontag (2004, p.52): "Aprendemos a nos ver fotograficamente: ver a si mesmo como uma pessoa atraente, é, a rigor, julgar se ficaria bem numa fotografia. " Julga-se os lugares como bonitos ou não através de fotografias, tais como cartões postais de lugares turísticos.

> A consciência do poder de transformação da fotografia muitas vezes transparece nas estórias populares, como a da mulher que exclamou: "Mas que amor da criança " – para ouvir da mãe a seguinte resposta: "A senhora tinha de ver uma fotografia dela" (MC LUHAN, 1964, p.214).

Como bem coloca Pallasma (2011. p. 15): "na cultura ocidental, a visão tem sido historicamente considerada o mais nobre dos sentidos, e o próprio pensamento é igualado à visão". O autor também afirma que nesse mundo super povoado de imagens, a quantidade de fotografias nos faz sentir como se o mundo estivesse mais disponível do que na verdade está. A visão tornou-se o principal canal perceptivo, dentre os demais perceptos que existem. Não há dúvidas da dominância

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

da visão sobre os demais sentidos (PALLASMA, 2011, p.16). Através dessa dominância da visão sobre os outros sentidos, quando se passeia pelas ruas do *Street View*, pode-se ter uma sensação de realidade, na virtualidade das ruas do programa.

Dubois em seu livro 'O ato fotográfico e outros ensaios' retraça um percurso histórico sobre as diferentes visões defendidas a respeito da fotografia e sua função ao longo da história. Dubois caracteriza esse percurso ao longo da história em três tempos, primeiramente que a fotografia foi aceita como 'espelho do real', ou seja que a fotografia era "a imitação mais perfeita da realidade" (DUBOIS, 1993, p.26). Depois, num segundo momento, a fotografia como 'transformação do real' que carregava 'o discurso do código e da desconstrução' (DUBOIS, 1993, p.26) e por último, a fotografia como 'traço de um real' onde ele discute e classifica a fotografia como índice, ícone e símbolo, e coloca que "A imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial" (DUBOIS, 1993, p.27) e conclui o primeiro capítulo afirmando que grande parte das pessoas, ainda aceita a ideia de que a fotografia é reprodução do real.(DUBOIS,1993, p.26-27)

Ora, a fotografia assume um papel de representar a verdade e o real até hoje, o que não deveria pois como coloca Vieira (2012, p. 218):

> algumas formas de representação, como a fotografia, por apresentarem uma semelhança aparente com o objeto registrado, parecem não demandar grandes conhecimentos de decodificação, o que pode se tornar em um grande erro e gerar grandes perdas de informações ou, pelo menos, informações erradas ou distorcidas.

Ser um "analfabeto fotográfico" (FLUSSER, 2002, p.30) pode ser perigoso, porque as fotografias são "testemunhas mudas" (BURKE, 2004, p.18). E se não formos críticos com aquilo que consumimos, estamos sujeitos a processar o que nos vendem ou ficar à deriva da interpretação de nossos filtros, nossas bagagens, e atribuir aquela fotografia informações que não condizem com sua intenção.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Cabe lembrar que a manipulação fotográfica está presente em todos os seus níveis, desde sua composição, por parte do fotografo; por parte da máquina, desde as mais elaboradas com técnica do colódio úmido à digital; por parte da função para a qual uma fotografia está destinada (KOSSOY, 2007, p. 153); até o contexto final que de fato se encontra, com o texto (ou ausência) que induz e interfere na interpretação da fotografia. Esse conjunto de características são algumas das subjetividades que a imagem fotográfica está sujeita até chegar ao seu destino. O Google Earth compõe-se de mapas e fotos, e como se pode ver por diversos autores ambas são representações que devem ser analisadas como tal.

Representação, Imaginário, *Flânerie* e virtualidade:

Ora, sendo a fotografia uma representação, é importante lembrar, como aponta Pesavento (2004, p. 40) que:

> representar é, pois, fundamentalmente, estar no lugar de, é presentificação de um ausente, é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência. A idéia central é, pois, da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença. (...) A representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele.

A representação está contida no imaginário pois para Pesavento (2004, p.43) o imaginário é "entendido como um sistema de idéias e de imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo".

Como ela destaca, "o imaginário enquanto sistema de idéias-imagens de representações coletivas, é 'o outro lado do real' (PESAVENTO, 1995, p. 19)" O imaginário agrega em seu domínio: imagens, fotografias, sistema de ideias, imagens de representações coletivas que são naturais de todas as sociedades e como conclui Pesavento (1995, p. 24) em seu artigo:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> o imaginário é, pois, representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos onde o "verdadeiro" e o aparente se mesclam, estranha composição onde a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e difícil de perceber.

Sendo assim, as 'fotografias de contribuição' de usuários comuns no *Google Earth* tornam-se fragmentos e pistas para se construir o imaginário de diferentes lugares.

Através de poemas, Baudelaire um poeta da modernidade, vivenciava os espaços da cidade no dia a dia. O autor revelava suas impressões e observações da capital Parisiense transformada pelas intervenções modernas do século XIX. Ele o fazia através do *Flâneur* que percorria as ruas da cidade e delas tentava fazer essa poesia. Vagava e observava com sensibilidade desde os grandes boulevares aos pequenos cantos mais esquecidos pelas intervenções Haussmanianas. Lendo essas poesias é possível experimentar e vivenciar hoje aquela Paris em seu momento de grandes transformações, e imaginar como era aquele lugar naquele espaço-tempo.

Como coloca Fialho (2000, p. 02) "em *A Razão Nômade: Walter Benjamin e outros viajantes*, Rouanet (1994) faz da viagem um itinerário do imaginário". Rouanet começa por definir o que é para ele a viagem:

> Viajar é um ato de liberdade. Toda viagem tem sempre os mesmos momentos constitutivos: a partida, o percurso, a chegada e sobretudo o momento humano por excelência, que movimenta todo o processo, a viagem como desejo, a fantasia do novo, a esperança de chegar, o encontro com o país sonhado. Falar de viagens no sentido concreto diz respeito ao presente, mas também pode-se falar de viagens no passado e no futuro (ROUANET,1994, p.07, 08)

E, torna clara a relação com o imaginário ao mostrar que o *flâneur* (viajante criado por Walter Benjamin) foi criado para uma viagem,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> verdadeira através da modernidade. Mas como esta é simultaneamente objetiva e fantástica, a viagem do flâneur está a meio caminho entre a vida real e o delírio, ou antes entre dois níveis de realidade, a desperta e a onírica. A modernidade é ao mesmo tempo noturna e diurna, sonhada e real, e o flâneur a percorre nos dois registros (ROUANET, 1994, p.52)"

A viagem virtual que se pode fazer com o *Street View*, possuí parte real, sonhada e imaginada, pode-se flanar e se satisfazer em descobrir, ou reviver lugares que se gosta visualmente. Através das imagens se descobre diferentes lugares do planeta, alguns que nunca serão conhecidos de forma direta, apenas através das imagens. Nesse mundo de passeios virtuais através de imagens, o jogo de subjetividade está presente, quanto mais imagens se tem de determinado lugar, mais elementos contribuem para construir o imaginário.

É possível até mesmo 'viajar no tempo'. Comparando versões anteriores e atualizadas do *Google Earth*. Vendo, por exemplo, imagens do *Street View* do ano de 2012 de um determinado local e comparando com as imagens do mesmo programa de 2015 pode-se observar se houve transformações ao longo desse tempo. Através da ferramenta 'Mostrar Imagens Históricas' é possível ver as expansões urbanas e rurais em alguns lugares voltando em até dez anos nas imagens de satélite.

Tem-se mencionado a questão da virtualidade. De modo simples e literal pode-se entender o 'virtual' como uma 'simulação', algo que não pertence ao universo real, criada por meios eletrônicos.

> "O termo Realidade Virtual é empregado em diversas situações atuais. Geralmente ele é utilizado para se referir à interação entre homem e máquina que resulta em experiências simuladas, passíveis de virem a se concretizar na realidade, mas não dependendo necessariamente dessa efetivação. O termo refere-se à forma de interação entre dois objetos. Essa ideia também remete à existência de um contexto (conteúdo) diferente daquele em que o indivíduo está inserido. É como se existisse a possibilidade do indivíduo estar e vivenciar um contexto, ao mesmo tempo em que "respira o ar de outro contexto". (DORNELLES, 2008, 67)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A virtualização cada vez maior em todos os níveis no dia a dia da espécie humana como linguagem, escrita e técnica amplia as potencialidades humanas, insere um novo modo de pensar e aprender (LÉVY, 1995, p.71-75). O 'virtual' segundo Pierre Levy, nos mostra uma nova concepção de tempo e espaço. Apresenta novas velocidades, fronteiras e tempo. Confunde e por vezes redefine o que é público e privado em sua dimensão (LÉVY, 1995, p.22-24). Sobre a velocidade e relativização do tempo e espaço, Dornelles coloca que agora, no virtual "eles podem percorrer distâncias antes intransponíveis, obter informações sobre praticamente qualquer assunto e criar situações antes impossíveis. Tudo isso pode ser feito em segundos ou minutos (DORNELLES, 2008, 44)".

Os trajetos percorridos no *Street View*, são virtuais porque representam o real na sua forma possível e factível através de meios eletrônicos. Mas no que se refere à fotografia, o trajeto é um 'traço do real' (DUBOIS, 2001, p.26), não representa sua totalidade, pois carrega nela diferentes subjetividades: a do fotografo, a do aparato fotográfico, a do dia escolhido e a do próprio interprete. O conjunto fotográfico proporcionado pelo *Google* e seus contribuintes, contribuem para enriquecer o imaginário que se cria do lugar, tendo diferentes fontes para construir o imaginário pessoal de cada um. Nesse sentido fica clara a afirmação de Dornelles (2008, p. 49) quando diz que "a vivência no ciberespaço depende muito da questão imagética".

Pode-se estabelecer um paralelo entre o passeio experimentado através da figura do *flâneur*, pelo *Street View*, se configurando como um *flâneur* virtual pois permite passear pelos lugares, como se estivesse andando pelas ruas de uma cidade real, só que anda via internet. As 'fotografias de contribuição' dos usuários comuns e do *Google*, possibilitam diferentes fontes para construir o lugar escolhido, através percepção visual.

Exemplos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Nos exemplos, a seguir, serão apresentados alguns lugares primeiramente através de imagens captadas do *Street View* e em seguida para cada lugar escolhido entre as inúmeras 'fotografias de contribuição' que haviam para ser exploradas foram escolhidas apenas algumas delas próximas ao ponto de percurso do *Street View* selecionado. Assim se pode ter uma ideia mais ampla de cada lugar especificado.

Viaduto Otávio Rocha, Porto Alegre (RS), Brasil

Figura 1: Viaduto Otávio Rocha, Street View. Fonte: Google Earth, Street View

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

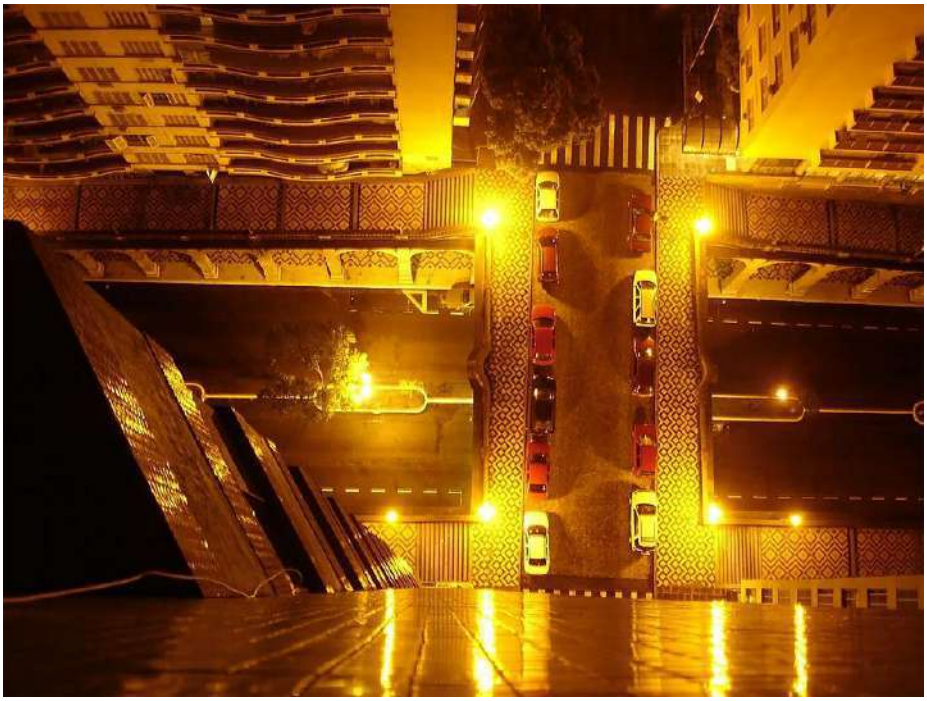


Figura 2: 'Fotografia de contribuição' por: Eduardo Heineck.
Fonte: http://static.panoramio.com/photos/large/1845308.jpg

Figura 3: 'Fotografia de contribuição' por: Leo Laps.
Fonte: http://www.panoramio.com/photo/46834839?source=wapi&referrer=kh.google.com#

As Figs. 1, 2 e 3 são imagens do Viaduto Otávio Rocha em Porto Alegre. O viaduto tem uma escadaria para ambos os lados, as fotos selecionadas mostram principalmente o lado Norte do viaduto. A Fig. 1, é uma fotografia 360° do *Street View*, as outras figuras, 2 e 3, são 'fotografias de contribuição'. Essas três fotografias

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

nos permitem ter uma ideia maior e melhor do espaço circundante deste ponto do Viaduto, como os níveis que ele apresenta. Também revelam que é um espaço antigo da cidade por sua arquitetura, que é um lugar de passagem e de manifestações. E essas, como várias outras fotografias que estão fixadas neste ponto, revelam pedaços do que é, ou pode representar, esse lugar na cidade de Porto Alegre.

Grand-Place de Bruxelas, Bruxelas, Bélgica

Figura 4: Google Earth_ StreetView

As 'fotografias de contribuição', complementam ou contradizem a imagem gerada pelo *Street View*. Como por exemplo, na Grand-Place de Bruxelas através das figs. 4, 5 e 6. A Fig. 4 é uma fotografia do *StreetView*, parte de uma imagem de 360° tirada provavelmente pela manhã bem cedo onde a praça mais majestosa de Bruxelas parece ser vazia e opaca. As Figs. 5 e 6 fazem parte do acervo de 'fotografias de contribuição' do *Google Earth*. A fig. 5 (uma imagem da extensão 360°cities) é uma foto noturna da praça, que mostra sua iluminação e pessoas circulando e nos fornece uma outra paisagem. A iluminação na pintura dourada brilha e passa uma 'magia' à praça secular.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 5: Fotografia de contribuição por: Javier Lopez-Quiles. Fonte: http://www.360cities.net/image/grand-place-3-brussels-belgium?proj=fisheye_projection#73.82,-10.21,94.5

Já a fig. 6 da mesma Praça, feita em um turno/dia diferente, apresenta uma festividade na cidade. O *flâneur* virtual pode então construir uma ideia desse espaço e de sua vivacidade, ou não, a partir dessas imagens.

Figura 6 : Fotografia de contribuição por: Gennaro Di Chiaro.
Fonte:http://www.panoramio.com/photo/25076535?source=wapi&referrer=kh.google.com#

O nome da fig. 6 no *Google Earth* é "Bruxelles Gran Place Fiorita", e com uma breve pesquisa na internet, é possível descobrir até mesmo a data em que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

esse mesmo evento vai novamente acontecer. Pode-se constatar através dessas imagens que as possibilidades de descobrimento de novos lugares, de acordo com a curiosidade e interesse de cada um, são enormes.

Os lugares mais inacessíveis pessoalmente, que são possíveis de acesso no *Google Earth* para um passeio virtual, de modo geral são geleiras, vulcões, ilhas, picos de montanhas, pirâmides, castelos, dentre vários outros lugares 'fotografados' pelo *Street View*. Mas outros lugares que podem ser de certa forma inacessíveis são o interior das favelas.

Favela Morro dos Prazeres, Rio de Janeiro (RJ), Brasil

O Morro dos Prazeres, no Rio de Janeiro aparece retratado pelo *Google Earth* na Fig. 7. Pode-se observar pela linha azul, onde o Street View percorre no Morro dos Prazeres, ele apenas margeia a parte oeste do mesmo como se pode ver na Fig. 7. Com isso, as imagens das regiões internas da Favela do Morro dos Prazeres se reduzem apenas às 'fotografias de contribuição'. Constata-se através deste exemplo que os interiores das favelas nem sempre são registrados pelas lentes do *Street View*. E esse registro poderia ser feito com alguns dos diversos meios do *Street View* (motos, triciclos, robôs, mochilas) porque as ruelas são acessíveis a pé, e uma certa segurança poderia ser fornecida.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

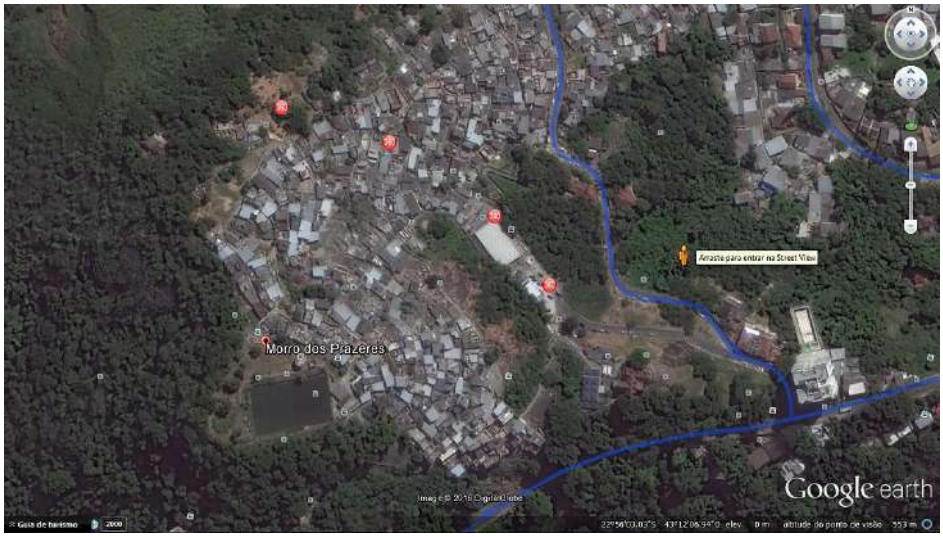


Figura 7: Área do Morro dos Prazeres. Fonte: Google Earth

Nos mapas antigos, as propagandas políticas usufruíam de publicidade para promoção das colônias, através de imagens e mapas, vendiam uma 'ideia' do lugar (COSTA, 2011, p.20-21). Muitas vezes, os lugares vendidos, não eram em realidade o que se estava representado nas fotos. Possivelmente o que falta é interesse da parte do *Google* ou por parte do governo do Rio de Janeiro e quem sabe por quem mais. Os mapas turísticos mais usuais do Rio de Janeiro também omitem as favelas, mesmo que esses lugares sejam portadores das paisagens/vistas mais bonitas da cidade. "Os mapas são também inerentes a imagens retóricas. É lugar comum dizer que a cartografia é uma arte de persuasão (HARLEY, 2001, p.37)", assim como a publicidade e suas imagens.

Na fig. 8 do *Street View*, podemos observar a rua percorrida pelo seu aparato fotográfico no Morro dos Prazeres, bem como as construções e a vista deste morro. Pode-se observar uma igreja, e a geografia da montanha onde se situa essa favela, assim como a distância do mar. Há carros, mas não se observam pessoas na rua.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 8: Street View Morro dos Prazeres. Fonte: Google Earth

Na fig. 9, uma 'fotografia de contribuição' vê-se a favela de forma mais frontal e pode-se enxergar três pessoas ao fundo, casas coloridas, e uma zona de comércio organizado nesta parte da favela, que como a geografia revela, não fica no topo do morro.

Figura 9: Fotografia de contribuição por Eri Martins.
Fonte: http://www.panoramio.com/photo/64930827#

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 10: Fotografia de contribuição por Ivo Korytowski.
Fonte: http://www.panoramio.com/photo/81982087?source=wapi&referrer=kh.google.com#

Na fig. 10, vê-se um espaço que parece ser no interior da favela onde se vê a concentração e a proximidade das casas, a pequena distância que há entre elas. A fig. 6 também mostra o espaço destinado à circulação, ao espaço público - uma ruela estreita - do morro, bem como o acesso limitado que esses moradores devem ter. Vê-se várias antenas de televisão o que sugere uma aparente inclusão pela televisão. Os fios de luz, e/ou telefone se apresentam de forma bastante desorganizada.

Figura 11: Fotografia de contribuição por Mauricio Rubio.
Fonte: http://www.360cities.net/image/upp-unidade-de-policia-pacificadora-santa-teresa-rio-de-janeiro?proj=architectural_projection#162.40,-6.47,53.3

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A fig. 11 é uma imagem 360º e como seu nome indica, apresenta nela, uma Unidade de Polícia Pacificadora (UPP), com várias crianças ao fundo, algumas mulheres, possivelmente mães e um playground infantil à direita da foto. Todos convivendo na mesma imagem fotográfica 360º. E, ao fundo, a paisagem carioca.

Figura 12: Fotografia de contribuição por Alexandre Przewodows.
Fonte: http://www.panoramio.com/photo/63690855?source=wapi&referrer=kh.google.com

A fig. 12 apresenta uma foto do Pão de Açúcar, paisagem marcante da cidade, vista do Morro dos Prazeres ao mesmo tempo em que mostra a 'laje' carioca, famosa por ser o 'pátio' de quem mora na favela, um local de festividades, churrascos, banho de sol, dentre outras atividades que conhecemos como tal (a fig.12 não mostra) através de filmes e novelas de TV brasileiros. As fotos de contribuição revelam, diferentemente, da foto do Street View a diversidade de paisagens dessa favela.

Monumento ao Expedicionário, Porto Alegre (RS), Brasil

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 13: Monumento Expedicionário. Fonte: Google Street View

O Monumento ao Expedicionário se situa no Parque da Redenção e é um dentre os seus inúmeros atrativos. O monumento se localiza no Parque, junto a avenida José Bonifácio e a rua Santana e é vizinho do Colégio Militar de Porto Alegre. A foto da figura 13 foi tirada pelo *Street View* em março de 2016, num dia da semana não informado, mas qualquer morador da cidade de Porto Alegre sabe que não foi sido tirada em um final de semana, pois nesses dias ocorrem feiras ao longo da Avenida José Bonifácio, no sábado a 'Feira Ecológica' e no domingo o 'Brique da Redenção' e com isso o local retratado bem como o próprio Parque estaria com mais pessoas.

Figura 14: Fotografia de contribuição por Karol.Denardinm.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fonte:http://www.panoramio.com/photo/10495037?source=wapi&referrer=kh.google.com

Já a imagem da fig. 14, tirada do Parque junto a Avenida José Bonifácio, mostra a região do Monumento com outro cenário, há bastante pessoas e barracas de comércio que não apareciam na foto anterior e que sugerem que a foto foi tirada num final de semana, pelo movimento de pessoas, e a forma descontraída e distraída que apreciam o movimento e o comércio. Além dos bancos para o descanso, apresenta várias barracas de comércio, com diferentes produtos, possui então diferentes públicos. Possui também bastante vitalidade.

Figura 15: Fotografia de contribuição por Stephen Messenger.
Fonte: http://www.panoramio.com/photo/10495037?source=wapi&referrer=kh.google.com

A fig. 15 é similar a fig.14, mostrando de forma mais intensas as barracas de comércio junto à Av. José Bonifácio.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 16: Fotografia de contribuição por Julio Couto.
Fonte:https://www.360cities.net/image/redemption-park-expeditionary-monument?utm_source=google_earth&utm_medium=all_images

Na fig. 16 pode-se ver que o parque também é é lugar de manifestações pois vê-se, no entorno do monumento, vários cidadãos com bandeiras do Brasil e de diferentes partidos, é um local cívico que agrega crianças, jovens e idosos.

As 'fotos de contribuição' deste local mostra um lugar que parece ser bastante diferente do lugar retratado pela imagem do *Street View*.

Conclusão:

Como se pode ver nos exemplos, o *Google Earth* apresenta a possibilidade de conhecer e flanar virtualmente através da fotografia, vários lugares do globo terrestre. O consumo dessas fotografias, em suas diferentes representações, dá a ver diferentes visões dos lugares retratados e pode permitir aos indivíduos, de uma certa maneira, escolherem a forma como vêem determinado lugar. Cada pessoa vê um objeto de determinada maneira, mas no mundo virtual, a percepção de determinado espaço ou lugar pode ser fundamentalmente distorcida por parte do contribuinte, ou por parte do interprete que vê aquilo que 'deseja'. 'Deseja' em um

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

duplo sentido: no sentido da escolha da fotografia e do lugar escolhido e no sentido de enxergar aquilo que sua bagagem cultural e seus filtros mais pulsam.

Ao permitir que se conheça os diversos lugares de forma virtual, através de um amplo espectro de fotografias, permite estimular e construir imaginários e fantasias do lugar. Fantasias porque pode preencher os 'espaços' do desconhecido com o que se desejar, inclusive ficcionalmente se quiser.

O *Google Earth* é um programa de livre acesso através da internet, e de livre envio das 'fotografias de contribuição', o que não impede a possibilidade de um comerciante de promover o entorno de seu estabelecimento com belas fotografias. Ou, uma cidade de exibir, ou inibir, seus pontos turísticos. Assim, induzem a construção do imaginário do lugar através da fotografia, na expectativa de receber, em pessoa, esses usuários. Por isso a atenção que se deve destinar ao 'saber ver fotografia' é ainda mais importante e deveria ser feito por todos leitores das mesmas.

Como diz Ribeiro (2011, p.1089) o *flâner* "está em todos os lugares e ao mesmo tempo em nenhum lugar" e assim é o *flâner* virtual que descobre diferentes cenários, diferentes lugares. Tem um mundo virtual 'em suas mãos', ao seu acesso. Sente-se vigiando sem ser visto, onipresente, porque não precisa respeitar o tempo e nem o espaço, e é em parte, onisciente, porque pode ter a ideia de ser conhecedor de todos os lugares que quiser.

Com o *Google Earth* e seus recursos é possível criar diferentes ideias sobre a mesma cidade e contribuir para uma noção/visão mais ampla sobre determinado lugar.

Bibliografia:

BURKE, Peter: *Testemunha Ocular: História e Imagem* – Bauru, SP: EDUSC, 2004.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

DORNELLES, Jonatas. *Vida na Rede: uma análise antropológica da virtualidade*. Tese (Doutorado em antropologia social) – Instituto de filosofia e ciências humanas de programa de pós-graduação em antropologia social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2008.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 5 ed. Campinas: Papirus, 2001.

FIALHO, Daniela M. *Percursos do Imaginário*. In: Anais do VI Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Natal, Rio Grande do Norte: UFRN - Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2000.

FIALHO, Daniela M. *Cidades visíveis: para uma história da cartografia como documento de identidade urbana*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

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

HARLEY, J.B. *The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. 2 ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

LÉVY, Pierre. *O que é virtual?*. Paulo Neves. São Paulo, ED. 34, 1996.

Mc LUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem-Understanding Media*. São Paulo: Editora Cultrix, 1964.

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PESAVENTO, Sandra J. *Em Busca de uma Outra História: Imaginando o Imaginário*. Rev. Bras. De Hist., São Paulo, v.15, nº29, pp. 9-27. 1995.

PESAVENTO, Sandra J. *História & História Cultural*. Belo Horizonte, Autêntica, 2004.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

RIBEIRO, Claudia, G. *Cidade pelos olhos de Charles Baudelaire e Mário de Andrade.* In: Congresso Nacional de Linguística e Filosofia, 15, 2011. Rio de Janeiro. Anais do XV. CNLF, Vol. XV, Nº 5, t. 2. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2011.

ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade: Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1994.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. 3 ed. São Paulo: Companhia da Letras, 1977, ed. 2004.

VIEIRA, César B. M. A Fotografia na percepção da arquitetura. Tese (Doutorado em Arquiteura) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2012.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Visualidades e a Audiência de uma Rádio Web na era da Convergência Midiática

Giovanni Porfírio JACOMINO
(Universidade Estadual de Londrina)[1]

O artigo apresenta os resultados de um estudo realizado junto à Alma Londrina Rádio Web, emissora situada na cidade de Londrina – PR, para avaliar a influência que os meios audiovisuais exercem sobre a audiência desse gênero de emissora. Foram comparados os conteúdos postados no Facebook e em outras duas plataformas, o YouTube e a página da própria rádio, na Internet, de modo a levantar o panorama de repercussão. Foram utilizados o Google Analytics e a plataforma de monitoramento do Facebook da emissora. A fundamentação teórico-metodológica abrangeu, dentre outros, os conceitos de rádio expandido de Marcelo Kischinhevsky e os de web rádio de Raquel Neuberger e Nair Prata. Como conclusão, o estudo permite afirmar que os meios audiovisuais se mostram imprescindíveis para alavancar a audiência de uma rádio veiculada apenas na Internet, sobretudo em tempos de convergência de mídias.

Palavras-chave: Web rádio, Imagem, Convergência de mídias.

Introdução

O modelo de rádio web surgiu, no Brasil, no final dos anos 1990, com a Rádio Totem. Com uma vasta programação musical, ainda oferecia programas e notícias, além de permitir o acesso aos canais de videoclipes e entrevistas

[1] Discente do curso de Jornalismo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

(BUFARAH, 2003). Hoje em dia no Brasil, segundo Prata (2013), existem aproximadamente mais de duas mil rádios veiculadas somente na internet. Em Londrina-PR, a Alma Londrina Rádio Web surgiu em 2012, baseada no jornalismo cultural e, hoje, além da programação musical, possui cerca de 20 programas em sua grade (como por exemplo, o "Hora do Spoiler", que trata de filmes e séries, e o "Ashanti", que destaca a cultura negra). Nos últimos tempos, o site da rádio foi ganhando uma nova roupagem, tornando-se mais visual (DIAS; SCHACHT, 2016).

O conceito de audiência é amplamente debatido nas várias esferas da comunicação. Com a ascensão das redes sociais, velhos aparatos midiáticos como o rádio e televisão tiveram que adaptar os seus conteúdos para não perder seguidores, ou seja, adequar-se a um meio onde a informação é dada de maneira instantânea. O problema que dá origem ao estudo deste trabalho é expresso pela seguinte pergunta: De que modo acontece a utilização de mecanismos criados para a interação e a participação dos ouvintes no ambiente da rádio em análise, e que tipo de impacto isso resulta, considerando-se o fato de ser uma emissora veiculada apenas no meio virtual?

Os seguintes pressupostos são adotados:

A audiência da Alma Londrina Rádio Web aumentou pelo fato de que também passou a postar vídeos e a fazer transmissões ao vivo em sua página na rede social *Facebook,* bem como a vincular a matéria radiofônica postada no site com o canal do *YouTube*.

Se numa fonte como o *Instagram,* é possível visualizar todos os vídeos e fotos de eventos promovidos pela emissora juntamente com oficinas culturais na cidade de Londrina, e os conteúdos divulgados continuam disponíveis para consulta, isso evidencia forte interação e participação propiciada aos ouvintes e por eles aproveitada também no site como nas redes sociais.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O objetivo geral é debater como o uso de aparatos audiovisuais em uma rádio virtual pode contribuir para sua audiência e para com a interatividade e a participação. Os objetivos específicos são:

Identificar, nas fontes selecionadas, os volumes de acesso, o tempo médio de permanência, os fatores de aceitação e de conexão do internauta com o conteúdo veiculado.

Descrever as características do material levantado, o enquadramento na respectiva categoria midiática, e a correlação desses dados com os mecanismos de apoio típicos de uma rádio web.

Analisar o registro produzido e avaliar a relação entre conteúdo e aumento de audiência, bem como o grau de interatividade e participação do público envolvido.

Quanto à natureza, a pesquisa realizada é de tipo observacional, o método é comparativo, a abordagem é qualitativa e de enfoque analítico. Quanto aos procedimentos técnicos, é de tipo documental: foi analisado um vídeo (material considerado como produção de registro) sobre a ocupação de uma escola de Londrina por secundaristas em outubro de 2016, postado na rede social da rádio no mesmo mês e que foi o mais acessado dentre os demais colocados na página ao longo de todo o ano.

Audiência e rádio web

O conceito de rádio expandido, descrito por Marcelo Kischinhevsky (2016), aborda que outros meios além dos tradicionais já utilizados no veículo podem contribuir para a interação com o ouvinte: "O rádio expandido, remediado pelos meios digitais, pode oferecer não apenas seus elementos sonoros tradicionais – voz, música, efeitos -, mas também imagens, vídeos, gráficos, links para blogs e toda uma arquitetura de interação" (KISCHINHEVSKY, 2016, p. 133). O autor acrescenta que o rádio expandido acolhe múltiplas formas de interação ao mesmo tempo em

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que abrange condicionamentos impostos pelos diversos níveis de mediação social, cultural, política e econômica. Segundo o autor, a prática do compartilhamento e etiquetagem nos perfis de emissoras de rádio são ricas em sentido, mesmo que o usuário dedique pouco tempo a essas atividades (KISCHINHEVSKY, 2016).

Com o aumento de seguidores, os colaboradores passaram a repensar o modo de fazer rádio na internet, e viram, nas redes sociais, um campo fértil para aumentar sua audiência. Segundo Kischinhevsky (2016, p. 16),

> nesse novo ambiente midiático, o rádio tem se mostrado ágil na associação com mídias sociais, diretórios e portais, em vez de tentar construir estruturas próprias, caras e sem garantia de adesão aos ouvintes. Assim, potencializa a circulação de seus conteúdos e explora sua maior vantagem competitiva diante da TV e da imprensa: a comunicação de base sonora, que permite a realização de outras atividades simultâneas à escuta (KISCHINHEVSKY, 2016, p. 16)

Neste caso, ainda que a emissora não esteja preocupada com os índices registrados pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE), como no caso das *hertzianas,* os colaboradores da rádio web se preocupam com a repercussão de seus conteúdos dentro e fora do ambiente das redes sociais, como no site e também no canal de vídeos:

> Evidentemente, audiência ainda é o principal produto *vendido* pela indústria de radiodifusão sonora ao mercado publicitário. Mas hoje comunicadores e gestores dividem suas atenções com outros dados: quantos ouvintes *curtiram,* comentaram e compartilharam suas publicações no *Facebook*? Quantos seguem seus perfis no *Twitter*? Quantos áudios foram baixados e quanto tempo o internauta passou navegando no site da emissora? (KISCHINHEVSKY, 2016, p. 13).

Segundo Neuberger (2012, p. 216), isso é resultado da mudança pela qual o rádio tem passado. O meio agora é multimídia, assumindo tanto características sonoras quanto visuais em suas páginas na internet com uma estrutura mais

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

variada e promovendo um novo discurso (NEUBERGER, 2012). Ainda segundo a autora, a vantagem de se ter um site mais moderno é a de que o ouvinte pode acessar aquilo que mais lhe interessa, assim como em qualquer outro disponível na internet. O ouvinte pode ver um videoclipe ou interagir com os locutores de acordo com seu gosto. Não é preciso mais esperar a atualização do conteúdo (NEUBERGER, 2012).

Notícias do "hard news" em jornalismo cultural

O tipo de cobertura como a ocupação de uma escola de Londrina, matéria do vídeo analisado, não é comum dentro do contexto editorial da rádio, que trata de jornalismo cultural: "A reportagem no jornalismo cultural tem pontos de diferenciação. O motivo é óbvio: o chamado 'hard news', o noticiário quente, instantâneo, no calor dos fatos, é menor do que nos outros cadernos". (PIZA, 2003, p. 80).

Acrescenta o autor que as notícias, em geral, neste caso, referem-se à agenda de lançamentos e eventos como o lançamento de livros, a realização de shows e exposições, com a tendência de mostrar o que ainda vai acontecer, em lugar de mostrar o que está acontecendo ou já aconteceu: "A maioria de suas matérias não está dedicada ao crime que está acontecendo agora ou aconteceu ontem, à declaração política, ao acidente trágico, ao jogo de futebol, ao novo resultado econômico etc." (PIZA, 2003, p. 80).

Essa reportagem serve de exemplo para explicar uma das vezes em que a emissora saiu de seu contexto cultural para prestar um serviço social. Isso explica o fato de a rádio não estar apenas preocupada com a repercussão dos seus conteúdos, mas também em aumentar a interação com o espaço público, através de oficinas e festivais, e ainda sim, não deixar de ser rádio, mesmo com as mudanças a que o veículo está sujeito.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Em decorrência da repercussão com seu material dessa forma veiculado, estabelece o objetivo de fazer com que o ouvinte traga aquilo que escutou para a sua vida privada, uma vez que

> cabe à audiência estabelecer novas formas de relação com o meio, forçando o rádio a ser melhor, a prestar serviços de utilidade pública, a informar correta e eticamente, a representar a diversidade social e cultural, sem reforçar clichês e estereótipos (KISCHINHEVSKY, 2016, p. 134).

Isso reforça o papel da emissora em suscitar discussões nas mais variadas esferas sociais "para se fazer representar, circular queixas e demandas, opinar em suma, estabelecer (ou ao menos interferir em) uma agenda pública de debates" (KISCHINHEVSKY, 2016, p. 103).

Vídeo mais visto na rede social *Facebook* da rádio web

Para a análise deste material, leva-se em conta o que Nair Prata (2013) observa quando compara o meio tradicional e a radiofonia na internet. No primeiro, o desempenho é aferido tendo por base, além dos índices de audiência, também a cobertura, o tempo médio e a fidelidade do ouvinte. No segundo caso, a radiofonia na internet, própria de uma emissora web, os termos passam a ser o número de acessos que se somam, no desempenho de uma emissora, "a dados como *pageviews*, evolução de visitantes únicos, frequência média, tempo total e tempo médio por visita" (PRATA, 2013, p. 8).

Neuberger (2012) define "rádio na web" como um meio apto a oferecer serviços radiofônicos ao vivo ou por *podcast* (programação gravada) conjugados com muitos outros, inclusive pressupondo interação do respectivo público com elementos hipermidiáticos como som, imagem fixa e em movimento e também

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

texto pela web. Por outro lado, quando se trata de "webrádio", caso do estudo aqui realizado,

> pode-se dizer que é um novo formato de rádio, uma vez que não existe de forma física, apenas virtual. Nesse caso, a rádio também pode estar somente em *streaming* ou utilizando-se de todos os recursos disponíveis na web, como componentes gráficos, tabelas, fotografias, textos escritos, imagens de vídeo e outros elementos que complementam a informação (NEUBERGER, 2012, p. 125).

Sendo assim, o vídeo mais acessado na página do *Facebook* da Alma Londrina Rádio Web diz respeito às ocupações de escolas estaduais do Paraná que ocorreram durante o mês de outubro de 2016, logo após o governo federal lançar uma Medida Provisória que previa um novo currículo para o Ensino Médio. Essa foi uma das coberturas feitas pelo núcleo de jornalismo cultural que foge das matérias habituais da rádio, isto é, de temas de cunho cultural.

A plataforma *Google Analytics,* foi utilizada para observar a repercussão da mesma matéria em veículos que não a rede social *Facebook,* neste caso, o site da Alma Londrina Rádio Web e o canal do *YouTube* da emissora. A coleta ocorreu no dia 17 de dezembro de 2016, e os dados mostraram que a repercussão dos dois últimos é bem menor em relação à rede social virtual analisada.

De um total de 890 visualizações de página da rádio na internet no dia da coleta, a que diz respeito à ocupação no colégio Albino Feijó tinha apenas quatro, ocupando a posição 108ª das mais lidas do site. O mesmo vídeo colocado na rede social *Facebook*, também foi postado no *YouTube*, porém, gerou apenas 60 visualizações. Enquanto isso, a matéria radiofônica postada na forma de *podcast*, também no *YouTube,* gerou apenas 50 acessos.

Já segundo a plataforma de monitoramento do *Facebook,* foi possível analisar a dimensão que o vídeo teve na rede social em comparação às outras duas plataformas citadas após com o impulsionamento da publicação (onde a rádio

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

subsidia o anúncio para que ele chegue a mais usuários). O vídeo foi visto por 43.694 usuários (orgânico: 81%, isto é, 35 mil e pago: 19%, isto é, 8,5 mil).

Figura 1 – Publicação do vídeo na página do Facebook da Rádio Alma Londrina
Fonte: https://www.facebook.com/AlmALondrina/videos/1242152685828541/?hc_ref=SEARCH Acesso em: 17 de dezembro de 2016.

O que chamou a atenção foi a quantidade de pessoas que assistiram apenas a 10 segundos do vídeo: 19.196 (orgânico: 81%, isto é, 15 mil e pago: 19%, isto é, 3,6 mil). O principal público era de mulheres na faixa dos 13 aos 17 anos (59% do total). Essa mesma faixa etária de idade era a da maioria dos alunos que ocupava a escola no período em que o vídeo foi postado.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ainda segundo a plataforma, o tempo médio assistido do vídeo foi de apenas 15 segundos. De um modo geral, no *Facebook,* a publicação chegou a 95.173 pessoas e gerou 772 reações (659 "Curtir", 102 "Amei", 9 "Uau", 1 "Haha" e 1 "Grr"), 117 comentários e 625 compartilhamentos no total. Isso comprova que o vídeo apresentou um alcance satisfatório, gerando, em alguns momentos, comentários mais exaltados na página da rede. Alguns deles foram positivos, apoiando o movimento, como o usuário G.M: *Parabéns garotada! Sem violência! Com sabedoria e diálogo, o poder é do povo, se lutar pelo bem comum!*; e outros negativos, contrários à manifestação, como o usuário I.A: *To torcendo pro B. R. mande a tropa para coibir essa turma de comunista pois são uma turma de anarquista que são contra a educação real do país querem saber do seguro emprego trabalhar pelo seu próprio bem jamais vou apoiar o anarquismo eles pensem o que quiser lenem jamais.*

O alcance da publicação também gerou um aumento no número de seguidores da página da Alma Londrina Rádio Web na rede social analisada. Só em uma semana (isto é, do dia 8 de outubro, dia em que o vídeo foi postado, até o dia 15 do mesmo mês, o número de curtidas da página foi de 3.818 para 4.120). Números à parte, o ato de compartilhar uma publicação, segundo Kischinhevsky (2016), é o ponto máximo da experiência da comunicação mediada pelo computador, permitindo que o internauta não só produza seus conteúdos como também construa sua identidade.

A interação a partir das redes sociais

Nos últimos anos, as mídias sociais têm sido uma ferramenta importante para o jornalismo, permitindo que o ouvinte interaja com a rádio, seja sugerindo assuntos ou comentando as matérias publicadas nas redes sociais. Segundo Prata (2008), o rádio na internet já possui as ferramentas que as rádios convencionais adotam para interagir com o ouvinte. Isso permite que o ouvinte também produza

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

conteúdo para a emissora, transformando completamente o modelo de radiofonia hoje apresentado.

Segundo Neuberger (2012), essa participação do público é importante sobretudo para que o ouvinte reaja a algum conteúdo publicado, abrindo espaço para críticas e sugestões, como foi no caso do vídeo apresentado.

> O ouvinte de rádio passa a ser um colaborador e, não raras vezes, o próprio ombudsman da emissora, visto que não há limites para críticas. A velha e ultrapassada visão de "receptor passivo" das teorias da comunicação realmente chega ao final com a participação ativa das pessoas nas emissoras, sejam elas apenas disponíveis na web ou webrádios (NEUBERGER, 2012, p. 126-127).

Segundo Kischinhevsky (2016), essa interação entre o ouvinte e o produtor de informação é cada vez mais importante para o rádio, sobretudo em tempos onde os meios de comunicação, em seus diversos formatos, travam uma "batalha" para angariar audiência.

Considerações finais

Diante do que foi apresentado, conclui-se que o rádio na internet ainda busca espaço junto às emissoras *hertzianas*. Entretanto, a dificuldade de inserção do veículo vem sido superada pela aderência dos mesmos aos meios audiovisuais, sobretudo dentro de plataformas como redes sociais e canais de vídeos, como o *YouTube*, que são crescentes na contemporaneidade.

Neste caso, há o fator da busca por informação rápida, sobretudo em uma sociedade imediatista. Hoje em dia, com as redes sociais, há uma preferência maior por vídeos curtos com informação dada de maneira mais direta do que textos ou *podcasts* longos que acabam desmotivando o ouvinte a buscar a notícia. Tratar de assuntos mais polêmicos, como os relacionados à política e educação, por exemplo,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

e que geralmente não são notados pela grande mídia, também podem ajudar a ampliar o público da emissora.

Mesmo com todo o investimento em meios audiovisuais, ainda cabe uma observação: apesar de o vídeo sobre a ocupação nas escolas ter sido o mais visto, bem como ter gerado uma grande repercussão, o tempo médio em que o receptor permaneceu para ver a exibição foi bem abaixo de seu tempo total, entretanto, ainda sim foi superior às outras plataformas analisadas.

Outro ponto a ser apresentado remete ao fato de a Alma Londrina Rádio Web ser de cunho cultural, o que limita seu público. Aliada a isso, há a dificuldade de ser uma rádio veiculada apenas na internet, o que demanda, a todo o momento, que o veículo se reinvente e se aproveite dos aparatos hipermidiáticos para atrair mais audiência.

Referências

ALMA LONDRINA RÁDIO WEB. Disponível em: <http://www.almalondrina.com.br/>. Acesso em 18 jan. 2017.

BUFARAH, Álvaro. Rádio na internet: convergência de possibilidades. Anais do 26º Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, setembro de 2003. São Paulo: INTERCOM, 2003. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP06_bufarah.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2017.

DIAS, Emerson e SCHACHT, Rakelly. Da radio-poste à internet: Os desafios de linguagem na trajetória da AlmA Londrina Rádio Web. Anais do 39º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, São Paulo, setembro de 2016. São Paulo: INTERCOM, 2016. Disponível em: < http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1887-1.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

FACEBOOK, Alma Londrina Rádio Web. Disponível em: <https://www.facebook.com/AlmALondrina/videos/1242152685828541/?hc_ref=SEARCH>. Acesso em 17 dez. 2016

FACEBOOK, Alma Londrina Rádio Web. Disponível em: <https://www.facebook.com/AlmALondrina/publishing_tools/?section=VIDEOS&source=videos_hub&refSource=videos_hub>. Acesso em 17 dez. 2016

FERRARETO, Luiz Artur. Rádio: teoria e prática. São Paulo: Summus, 2014. 272 p.

GOOGLE ANALYTICS. Disponível em: <https://analytics.google.com/analytics/web/#report/defaultid/a465274w57153753p58291415/>. Acesso em 17 dez. 2016

NEUBERGER, Rachel Severo Alves. O Rádio na Era da Convergência das Mídias. Cruz das Almas/BA : UFRB, 2012. 164 p.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. Rádio e Mídias Sociais : Mediações e interações radiofônicas em plataformas digitais de comunicação. 1 ed. Rio de Janeiro : Mauad X, 2016.

PIZA, Daniel. Jornalismo cultural. São Paulo: Contexto, 2003.

PRATA, Nair. Webradio: novos gêneros, novas formas de interação. 2008. 395 f. Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A criação de um espaço virtual para a Galeria de Arte da Proex-UEPG

Priscila Mocelin LARA[1]
Josie Agatha Parrilha DA SILVA[2]
(UEPG) - Bolsista (Graduação) – CNPq

RESUMO. Esta pesquisa tem como objetivo principal a criação de um espaço virtual destinado à Galeria de Arte da Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Culturais da Universidade Estadual de Ponta Grossa. O trabalho contou com dois métodos de pesquisa exploratória. Primeiro, com o levantamento bibliográfico referente a definições de galerias, museus e espaços virtuais de arte e a pesquisa de dados sobre a história do prédio onde se encontra a Proex, o qual é tombado pelo Patrimônio Histórico do Estado do Paraná. Por seguinte, a pesquisa de campo, que buscou reunir e agrupar as obras de arte contidas no acervo da Proex e das exposições disponíveis durante o período da pesquisa. A construção de um site específico para a Galeria propõe uma alternativa para a comunidade da região de adquirir informações de maneira rápida e fácil, com imagens do acervo e de exposições passadas. Um fator importante que os espaços virtuais proporcionam é a ampla divulgação de locais destinados à cultura, levantando aqui uma discussão de como esses espaços (websites e redes sociais) podem favorecer artistas, professores e estudantes de arte.

Palavras-chaves: Artes Visuais, Mídias Sociais, Galeria de Arte.

Introdução

[1] Acadêmica graduanda do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual de Ponta Grossa.
[2] Professora orientadora. Universidade Estadual de Ponta Grossa.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O mundo mudou de forma acelerada e profunda nas últimas décadas. Novas tecnologias alteraram a forma de interação e as relações humanas mudaram, em especial por meio das redes sociais.

Na contemporaneidade estamos em contato com imagens diariamente, somos bombardeados por propagandas na tv e *outdoors.* A forma que apreciamos a arte também mudou. O contato do público em relação da arte também foi modificado e por tal motivo, esse artigo busca uma reflexão de como podemos utilizar dessas mudanças para favorecer os espaços de arte dentro das novas tecnologias, trazendo as obras de arte e a educação para dentro da rede.

Nesse artigo, a pesquisa foi realizada de forma exploratória. Num primeiro momento, o levantamento bibliográfico buscou definições e diferenças de termos como galeria de arte, museu, museu virtual e galeria virtual, o qual aparecerá inicialmente no texto. Também buscou-se a história do prédio e de outro espaço de arte em Ponta Grossa. Por seguinte, ocorreu uma pesquisa de campo, que levou a pesquisa para dentro do espaço pesquisado. O acervo da Proex foi fotografado e exibido posteriormente no site, com dados de suas obras.

A finalidade dessas pesquisas teve como objetivo principal a criação de um espaço virtual destinado à Galeria de Arte da Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Culturais da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

O Museu, a Galeria de Arte e a Galeria Virtual

A Pró-Reitoria de Extensão e de Assuntos Culturais da UEPG está localizada em um prédio tombado pelo Patrimônio Histórico do Estado do Paraná, sendo uma das mais importantes construções históricas da cidade. Nesse prédio, encontra-se um espaço dedicado à exposição de obras de arte por artistas da cidade e região, chamado de Galeria de Arte. Seguindo por essa informação, faz-se necessária uma definição dos diferentes espaços dedicados à exposição de obras de arte, como os museus, galerias e galerias virtuais.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Começando pelos museus, segundo o Instituto Brasileiro de Museus, o Ibram, considerou museu

> as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.

Em Ponta Grossa, contamos com o Museu Campos Gerais, fundado em 1983, possuindo um rico acervo sobre a história da cidade. É dividido nas seguintes sessões: paleontologia, indígena, ambiente regional, pesquisas, entre outras. Comporta ainda, uma biblioteca que armazena fotos, jornais, revistas e documentos antigos de relevante importância para a história local, disponível para o público[3]. E quando falamos em galeria[4] de arte, esse espaço é definido pela destinação a exposição de pinturas, esculturas, gravuras ou outra forma de expressão de artes visuais. Diferente de um museu, as obras expostas podem ser negociadas. A galeria pode ou não fazer parte de um museu, como ambos podem ter estabelecimentos individuais.

A galeria da Proex realiza exposições tanto individuais como coletivas, com ou sem negociação de obras de Arte. É um espaço cultural público, onde os artistas da cidade encontram infraestrutura para realizar suas exposições, além de ser um espaço de troca de saberes entre os acadêmicos. A Proex também conta com salas onde são disponibilizados cursos de pintura, desenho e música.

[3] Fonte: http://www.pontagrossa.pr.gov.br/museu-campos-gerais. Acesso em 14. set. 2016.
[4] *Galeria* in Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1. Fachada do prédio da PROEX-UEPG
Fonte: arquivo pessoal da autora, 2017.

O espaço do *web-site* da galeria proex é denominado como uma galeria virtual. Uma galeria virtual é um *cyber-espaço* de amplo acesso que possibilita com facilidade o acesso à cultura a toda comunidade, e aos artistas, que encontram na galeria virtual um local para difundir, expor e comercializar seus trabalhos. Também são divulgados editais e regulamentos para o público e para os artistas que desejam expor na galeria.

De forma educativa, os estudantes podem utilizar o site e as imagens fornecidas a fim de debater e analisar as obras expostas. Há também uma ação educativa que permite agendar uma visita com até 70 alunos, onde a UEPG disponibiliza transporte que vai até a escola, traz os alunos devidamente autorizados pelos pais, para uma visita à Galeria, e devolve-os na escola.

A experiência que os alunos podem ter dentro da galeria se caracteriza pela educação não-formal, ou seja, o processo educativo ocorre em um local diferente da escola. Segundo M. Lucia Bianconi e Francisco Caruso (2005), citado por Falcão (2009, p. 18), as diferentes formas educacionais podem ser classificadas, de uma maneira geral, como:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> (...) educação formal, educação não-formal e educação informal. A educação formal pode ser resumida como aquela que está presente no ensino escolar institucionalizado, cronologicamente gradual e hierarquicamente estruturado, e a informal como aquela na qual qualquer pessoa adquire e acumula conhecimentos, através de experiência diária em casa, no trabalho e no lazer. A educação não-formal, porém, define-se como qualquer tentativa educacional organizada e sistemática que, normalmente, se realiza fora dos quadros do sistema formal de ensino.

O acesso dos estudantes a uma galeria de arte é de suma importância no desenvolvimento cultural dos alunos. Ana Mae Barbosa (2007), importante pesquisadora de Arte e Ensino no Brasil, em seu livro A Imagem no Ensino da Arte ressalta a importância de haver um currículo que unisse o fazer artístico, a história da arte e a análise de obras de arte, a fim de respeitar o desenvolvimento da criança e a matéria a ser aprendida. Através disso, notamos que uma galeria é um espaço incrível para proporcionar esses três passos de aprendizagem.

Ana Mae Barbosa (1988, p.18) menciona a importância de apreciar a arte em relação ao desenvolvimento da criatividade:

> Apreciar, educar os sentidos e avaliar a qualidade das imagens produzidas pelos artistas é uma ampliação necessária à livre-expressão, de maneira a possibilitar o desenvolvimento contínuo daqueles que, depois de deixar a escola, não se tornarão produtores de arte. Através da apreciação e decodificação de trabalhos artísticos, desenvolvemos fluência, flexibilidade, elaboração e originalidade - os processos básicos da criatividade. Além disso, a educação da apreciação é fundamental para o desenvolvimento cultural de um país.

Os professores de Arte tem um grande desafio para preparar seus alunos a apreciar arte, educando seu olhar entendendo que a imagem é fonte de informação e de conhecimento.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A importância do uso das mídias para o ensino e divulgação de Arte

Atualmente, o uso das Mídias e das Redes Sociais cresceu e tomou espaço no nosso dia a dia, provocando mudanças significativas na sociedade e também na sala de aula. Com isso, os professores acabaram se apropriando das novas tecnologias para inovar na maneira de ensinar seus alunos.

Pensando nisso, a inserção da galeria de arte dentro de uma Rede Social famosa busca atrair a atenção de pessoas que não tem o costume de frequentar espaços de cultura. Além das informações compartilhadas com o público, nesse espaço é possível notar o retorno do público que pode opinar e reagir de acordo com suas opiniões e considerações.

Segundo Barbosa (2010), a abundância nas redes se dá devido à gratuidade e liberdade de expressão e possuem milhares, senão vários milhões de usuários interagindo em Comunidades virtuais.

> Uma comunidade virtual é construída sobre as afinidades de interesses, de conhecimentos, sobre projetos mútuos, em um processo de cooperação ou de troca, tudo isso independentemente das proximidades geográficas e das filiações institucionais. (LÉVY, 1999. p.127)

São muitas as possibilidades que uma Rede Social como o *Facebook* proporciona aos educadores: postar fotos, textos e notícias, convidar alunos, professores e a comunidade para o debate, conhecer a realidade do aluno e sua história de vida, divulgação de eventos culturais, orientações de estudo, atividades de lazer.

É importante ressaltar que cabe ao educador utilizar as Redes Sociais sempre de maneira didática e coerente com a realidade dos alunos. Cabe também a importância de estudo e aperfeiçoamento das habilidades em informática e tecnologia por parte do professor.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As Obras no Acervo

A maioria das obras em acervo foram doações de artistas que já expuseram seus trabalhos na galeria. São mais de 30 obras espalhadas pela UEPG, em seus prédios. A área do site reservado ao acervo contém informações como data de doação, motivo, etc.

A Figura 2 apresenta um exemplo das obras parte do acervo que estão incluídas no site.

Figura 2: Algumas obras em acervo na PROEX.
Fonte: Print screen da Página Acervo[5] do site.

A Construção do website e da página na Rede Social

[5] Disponível em: <https://galeriaproexuepg.wixsite.com/galeria/na-proex> Acesso em mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A ideia da construção do site se deu pela falta de atualização do site que já existia, o qual não havia novas publicações desde 2011. Assim, o diretor cultural responsável pela Proex Wilton Paz contatou a Professora Josie A. P. Silva da UEPG para que acontecesse uma parceria dentro do projeto que a professora tinha dentro do *Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica* (*PIBIC*).

Seu projeto se intitula *Arte, Ciência e Teknè: laboratório de criação de propostas interdisciplinares para o ensino de Artes Visuais* e promove uma articulação das Artes Visuais dentro da Ciência e outras áreas através de conhecimentos interdisciplinares. Visando isso, a possibilidade de criar um site com obras de arte coube perfeitamente dentro do projeto, pois também buscou uma forma de articular ensino junto com a tecnologia.

O site foi dividido em cinco páginas, como mostra a Figura 3: Primeiro, a página inicial conta com imagens do prédio da proex, informações sobre horários de funcionamento, exposições e notícias. Por seguinte, a pagína "Exposições" que é dividida por subpáginas que constam divisões de ano. Terceiro, a página "Acervo" mostra imagens e informações das obras em acervo da UEPG (Figura 2). A quarta página é "Cursos", que consta informações sobre os cursos ofertados pela PROEX, que são desenho, pintura, violão e arte-terapia. A última página "Sobre" conta a história do prédio da Proex desde sua construção.

Já a página do *Facebook* surgiu depois que o site já estava criado. O principal motivo dessa criação foi a ideia de aumentar a divulgação do site e das informações nele contidas. Como já foi dito anteriormente, as redes sociais promovem um amplo alcance de pessoas, além disso, promovem a interação do público com a página.

Durante o mês inicial que a página do *Facebook* esteve no ar, houve um alcance de duzentas pessoas. Algumas vieram até ela para tirar duvidas sobre os cursos ofertados, como violão e pintura. A maioria dessas pessoas não faziam parte da comunidade acadêmica e essa era a principal duvida: mesmo sem estar na UEPG, posso fazer um curso na Proex?

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Por levar o nome da Universidade, o principal público que visita a Proex é a comunidade acadêmica, porém, esse espaço é de toda comunidade, que acaba não tendo ideia que ela não é um ambiente apenas para os estudantes, fator que ressalta a importância das mídias sociais para o crescimento do espaço.

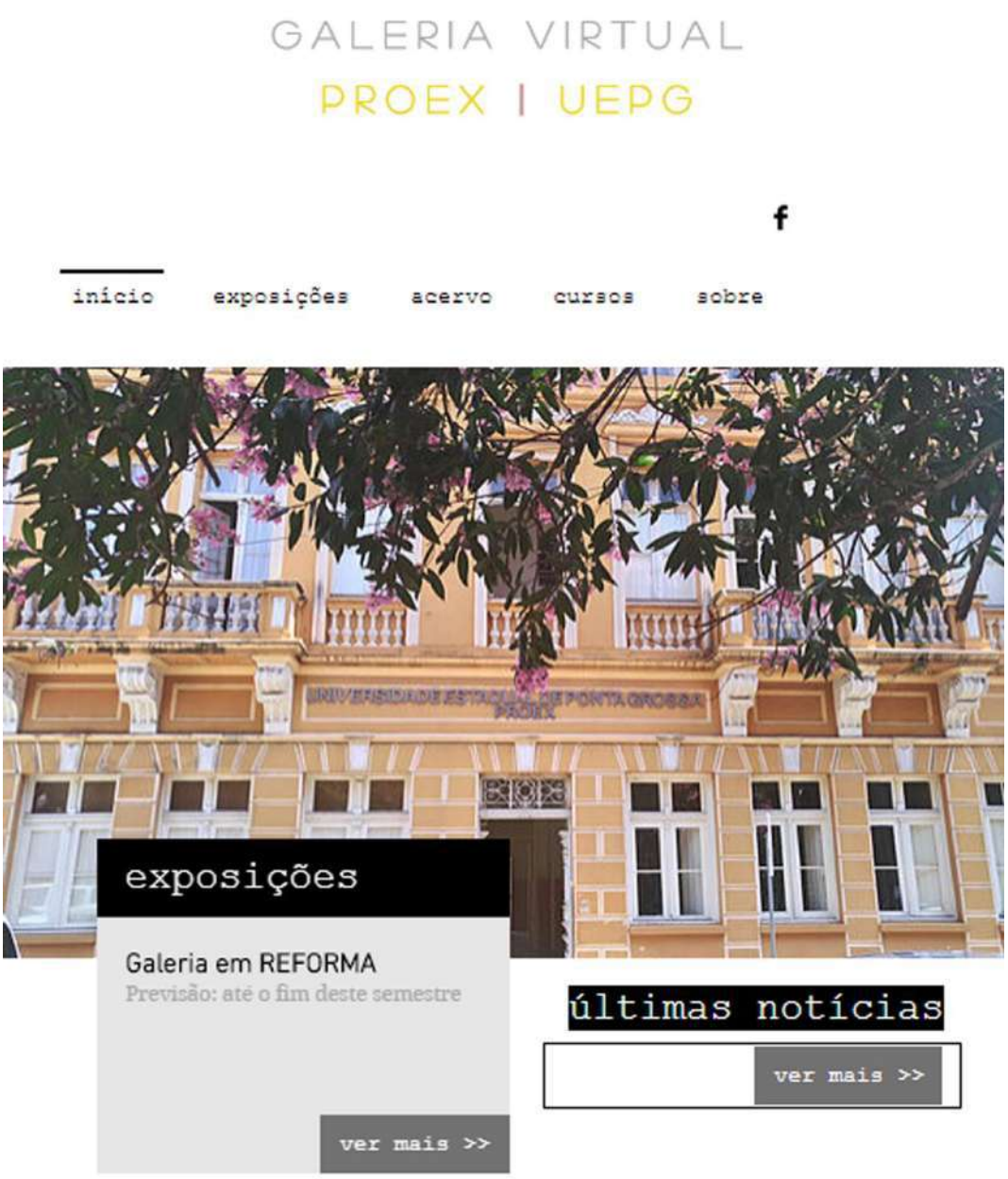


Figura 3: Página Inicial do Site.
Fonte: *print screen* da primeira página do site.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Considerações Finais

Os trabalhos realizados apresentados no decorrer deste artigo não foram finalizados, estão com construção. As páginas da Proex ficarão a disposição da comunidade com as informações atualizadas. Como resultado, espera-se que a Galeria tenha mais visitas e que ainda mais adultos e crianças tenham contato com a arte e valorizem os artistas da cidade.

Como professores e futuros professores de arte/artistas devemos aprender e utilizar das novas tecnologias a nosso favor, seja na criação de obras de arte ou no ensino.

Referências Bibliográficas:

BARBOSA, Ana Mae. Tópicos Utópicos. Belo Horizonte, MG. C/ARTE, 1998.

BARBOSA, Cristiane Clébia. Apropriação das Mídias Sociais como recurso no processo ensino-aprendizagem. In: Simpósio Hipertexto e Tecnologias na Educação, 3., 2010, Recife. Anais, Universidade Federal de Pernambuco, 2010. Disponível em: <https://www.ufpe.br/nehte/simposio/anais/Anais-Hipertexto-2010/Cristiane-Clebia-Barbosa.pdf>. Acesso em: 05 mar. 2017.

Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico. Porto: Porto Editora, 2003-2016. Disponível em: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/galeria>. Acesso em: 14 set. 2016.

FALCÃO, Andréa. Museu e escola: educação formal e não-formal. In: BRASIL : Coleção Salto para o Futuro. Ano XIX – Nº 3 – ISSN 1982 - 0283 – Maio/2009. Disponível em:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

<http://portaldoprofessor.mec.gov.br/storage/materiais/0000012191.pdf> Acesso em 14 set. 2016

Museu Campos Gerais. Disponível em: <http://www.pontagrossa.pr.gov.br/museu-campos-gerais> Acesso em: 14. set. 2016

O que é museu?. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/os-museus/o-que-e-museu/>. Acesso em: 14 set. 2016

PAZ, Wilton Correia.; ANDRADE JUNIOR, Anselmo Rodrigues de.; GUIMARÃES, Cláudio Jorge.; BASTIANI, Ana Claudia. O papel da educação não-formal e suas contribuições na formação cultural do cidadão. Conexão UEPG, Ponta Grossa v. 7, n. 2, p. 184 – 193, jul./dez.2011. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/conexao/article/view/3716> Acesso em: 14 set. 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Plataformas Digitais: a produção comunitária como possibilidade de novas narrativas alternativas ao discurso hegemônico

Reginaldo MOREIRA[1]

Resumo: O artigo tem como objetivo discutir as Plataformas Digitais como dispositivo para produção de novos sentidos a comunidades com menos proteção social, a partir da possibilidade de criação de novas narrativas alternativas às que são produzidas pela mídia hegemônica, que, via de regra, as estigmatiza. O acesso às novas tecnologias, como ferramentas essenciais para a produção de novos significados à narrativa midiática, pode despertar e potencializar as comunidades em situação de vulnerabilidade, a partir da participação e produção de conteúdo e expressão de novos modos de pensar e agir. Antes do advento da internet, a produção e distribuição de informações, eram realizadas por grandes veículos hegemônicos, que criavam narrativas únicas, de forma vertical, sem possibilidades de outras narrativas, que fizessem o contraponto de outros pontos de vista, de quem vivencia as realidades sociais na própria pele. Com o acesso às novas tecnologias, as minorias ou minoridades podem produzir conteúdos e gerar novas narrativas de suas realidades, validando seus saberes e suas experiências de vida.

Palavras-chaves: Plataformas digitais, Narrativas alternativas, Produção de sentidos.

As imagens projetadas: das cavernas às plataformas digitais

Quando nos atemos a pensar sobre as projeções imagéticas que realizamos, enquanto utopias e construção de imaginários e de realidades, nós, homens e mulheres contemporâneos, continuamos a ser muito parecidos com os

[11] Docente do Departamento de Comunicação, da Universidade Estadual de Londrina (UEL)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

homens das cavernas. Os homens da caverna desenhavam e projetavam nas paredes das rochas os desejos de realidade, com intuito que as imagens projetadas, nas tais dimensões, conferissem poder a eles sobre os animais de caça. Hoje, nós homens modernos, também projetamos por meio de imagens e das mais refinadas tecnologias, o que desejamos para nossas realidades, projetamos novos mundos, para que assim, possamos construir imaginários e novos domínios a serem construídos, subjetivados e ressignificados. Desde as cavernas, o homem antigo começou a escrever no seu espaço, por meio de imagens, o que demonstra, segundo Cyrulnik (2006), que só percebemos o mundo no espelho que dirigimos a ele.

> De acordo com a filosofia de Vilém Flusser, estamos falando já aqui de superfícies. Diz ele: imagens são superfícies que pretendem representar o mundo. Esse conceito 'superfície' é, portanto, muito antigo. Foram os homens arcaicos quem criaram as primeiras superfícies. Viam o mundo ao contemplá-las sobre as paredes, sobre os utensílios e os adornos. Imaginavam-no com elas. Logo, as imagens eram percebidas como mediações entre eles e o espaço circundante. Por meio delas, transcodificavam os eventos vividos em cenas (Flusser: 2002b). Isso certamente significou uma revolução e tanto! Com imagens foi possível emanciparem-se do pensamento concreto; da realidade imediata. (...) Com essas criações, eles realizaram um ato novo - a arte. Desenharam e pintaram a beleza. Sentiram o sagrado. Fizeram-se artistas. As grutas ornamentais são testemunhos remotos de lugares de escrita, onde a realidade era artisticamente transformada por meio das imagens que dela faziam. Uma escrita escondida, marcadamente ritualizada – disse Jean Clottes (2002) que olhou as imagens pré-históricas um pouco mais do ângulo da arte. Assim, as imagens tornaram-se um meio de conhecimento. Elas ampliaram o território da imaginação, evocaram vivências, na forma de lembranças, e ajudaram também os caçadores primitivos a traçarem planos futuros. Referente a esse ponto, Edgard Morin (1999) escreveu que os primeiros homens não ousavam ir às caçadas de qualquer maneira. Antes, calculavam com antecedência como seria o ataque e quais ferramentas teriam de usar. Portanto, organizavam-se socialmente. Neste contexto, as imagens começaram a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> realizar algo espantoso: ocupar o lugar dos seres no espaço. (BELLO, 2012: pág. 31)

Levando em consideração a hostilidade do mundo em que os homens pré-históricos viviam, podemos considerar que, a projeção imagética nas paredes das cavernas, tentava corroborar com a necessidade de proteção e cuidado. Produzir imagens foi uma das grandes realizações do período paleolítico, pois os artistas das cavernas gravaram, e desta forma, conservaram suas memórias de caçadores nas superfícies das pedras, nas quais representaram o mundo, transcodificando as experiências vividas, em cenas, tornando possível a emancipação do pensamento concreto e da realidade imediata (Flusser, 2002b). Essas imagens tornaram-se um meio de conhecimento e colaboraram com os caçadores primitivos a traçarem seus planos para o futuro. A abstração permitiu a mediação com o concreto, possibilitando uma interação à distância, por meio da imaginação.

> (...) os símbolos foram pouco a pouco entrando no mundo pré-histórico. Na forma de imagens, pularam do interior dos homens para as paredes das cavernas. E de lá para a superfície dos bastões, dos utensílios e dos adornos em geral. Foi o tempo em que o nosso corpo passou a habitar o chão. Os pés definitivamente se engancharam à terra. E as mãos, livres, fabricaram coisas e pensamentos. Mudou o corpo, mudou a comunicação. Viramos caminhantes. Começamos a escrever - com imagens. A imagem nasceu, portanto, deste universo: contra os perigos da caça e da coleta, o homem arcaico se valeu da antecipação. Na mesma ordem de ideias, as pinturas rupestres, os tracinhos marcados na pedra, os sinais e desenhos nos artefatos e adornos colocam questão semelhante. As imagens podiam perpetuar a presença deles. (BELLO, 2012: pág. 35)

A continuidade das projeções imagéticas, pelos homens e mulheres, na cultura contemporânea e pós-moderna, substituiu a superfície das pedras, por outras telas, plataformas, pixels. Porém, as projeções de realidade, por meio das diversas plataformas digitais, continuam a criar construções de narrativas, que vão delineando nossa realidade, na qual é difícil separarmos com exatidão onde começa

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

e onde termina o real e o virtual, pois somos seres que vivemos esse período cultural composto por cibridismos. Como exemplo dessa mistura intrínseca contemporânea, podemos destacar nossas representações nas redes sociais, em que podemos considerar que, de certa forma, temos nos tornado avatares de nós mesmos, pós-humanos, em que espelhos digitais refletem nossas faces, e as construções narrativas sobre nós mesmos e o mundo, se dá por meio de uma interface midiática manipulada e publicizada, porém, nem sempre nos damos conta disso. Esse comportamento humano, de certa forma, seria, como afirmamos anteriormente em relação aos homens da caverna, uma necessidade de proteção e cuidado, diante de um mundo tão hostil?

Atualmente, a maioria de nós usa as plataformas digitais móveis, seja em nossos computadores como em aparelhos celulares, e quando não estamos conectados sentimo-nos menos potentes em nossas ações. De fato, temos limitações nas mediações, oriundas de uma série de exigências que a sociedade contemporânea nos faz, com a exigência de estarmos conectados. As novas tecnologias são ferramentas fundamentais e essenciais para construção de novos significados e relações de poder, uma vez que possibilita construções, controle, produções e expressão de desejos, como de mobilizações, interações e criações de novos mundos, que antes do advento da internet não era possível aos humanos.

A comunicação digital como dispositivo de novas narrativas

As produções de conteúdos eram somente verticalizadas e a distribuição de informações era realizada por grandes veículos hegemônicos, que criavam narrativas únicas, implicando em imagens únicas e únicos pontos de vista. Acontece, porém, que, com o acesso aos meios de produção que as novas tecnologias possibilitam, novas narrativas podem ser criadas e incomensuráveis trocas e codificações e decodificações de infinitos significados, vão sendo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

produzidos, podendo, inclusive, criar narrativas contra hegemônicas, reveladoras de pontos de vista plurais.

> (...) Certas associações hoje são mais fáceis – e isso são vantagens que vieram com a era digital. Mas não quer dizer que vá fazer com que a lógica solidária ou colaborativa suplante a lógica acumulativa. (...) não é a tecnologia que muda a sociedade. Nunca foi. A sociedade, ou movimentos sociais ou as relações sociais, é o que dão sentido social e histórico para a tecnologia, e não o contrário. Você pode falar de uma razão técnica, e existe muito sentido nisso. Podemos até dizer que a técnica é uma língua (tudo com certas relativizações), mas a técnica por si estabelece mais diferenças, mais concentração e vira o modo próprio que se identifica profundamente com a natureza do capital, e não com uma natureza solidária ou o que quer que se queira. A tecnologia, se solta à sua dinâmica, produz mais tecnologia, empregando os humanos para a sua reprodução. Ora, o que está numa tecnologia senão a concentração de uma relação social? Uma relação social que parece prescindir do ser humano, embora viva dele. (BUCCI, 2009: págs. 206/207)

Uma das questões que podemos questionar, porém, é a dificuldade de acesso às novas tecnologias, ainda por parte de muitos (Bantes). Ações voltadas à acessibilidade dessas novas tecnologias e ampliação de criação de novas narrativas, por meio de ações formativas de produção de conteúdo, podem despertar o poder já existente de pessoas em situação de vulnerabilidade social, de desproteção social, se fazem cada vez mais necessárias. Tornando-se possível revelar os diversos pontos de vista das pessoas e comunidades que vivenciam e criam suas realidades cotidianamente. Essas realidades, por anos a fio, ficaram à mercê da mídia hegemônica, que interferiam no imaginário social, com visões estigmatizadas e preconceituosas. Outras narrativas, criadas pelos próprios excluídos e marginalizados socialmente pelo sistema capitalista, possibilitam novas visões, interferindo no imaginário social, desta vez com a vida em ato, com alteridade, livre de editores, nem sempre éticos, de outros interlocutores, mais diversos e plurais, considerando as diversidades e diferenças.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> A complexidade e ambiguidade da "dobra" brasileira no capitalismo global vem mostrando que as fábricas de pobreza e violência são também territórios e redes de criação. Essas vozes da periferia, jovens artistas e agitadores, negros saídos da favela, de ambientes de violência e hostilidade, destituem os tradicionais mediadores da cultura e passam de "objetos" a sujeitos do discurso, contribuindo com uma renovação do político, e com os discursos mais contundentes sobre racismo, violência policial, pobreza. Concorrendo com os discursos da universidade e da mídia. (BENTES, 2009: pág. 55)

As tecnologias duras, das mais elementares, até às digitais, que passam pelas tecnologias leves, que determinam a forma de sua utilização, por meio da cultura. A codificação do mundo e representação imagética do real, por meio de tecnologias diversas é estruturante ao ser humano, desde sempre. A cultura seria um vetor de utilização das tecnologias disponíveis, na tentativa de codificar o mundo, desmanchando territórios, realidades e criando outros mundos, territórios e significados de realidade.

A criação de novos e potentes territórios é um devir de baixo para cima, num processo participativo das pessoas, a partir de suas comunidades territoriais, geográficas, de interesse ou virtuais. Para Demo (1987), a participação não é dada, é criada. Não é dádiva, é reivindicação. Não é concessão, é sobrevivência. A participação precisa ser construída, forçada, refeita e recriada. Para este projeto, a participação deve ir mais além que uma forma passiva ou controlada, conforme aponta Peruzzo (1998), mas implicar em processos de participação-poder.

> Esta modalidade é constituída em processos que favorecem a participação democrática, ativa e autônoma, propiciando, de modo mais completo, o crescimento das pessoas ou organizações coletivas enquanto sujeito. Ela não é passiva nem manipulada, apesar de por vezes ser limitada, no sentido de não atingir todas as instâncias da estrutura política ou não abarcar todas as decisões. O exercício do poder é partilhado. São expressões do poder-participação a co-gestão e autogestão. (PERUZZO, 1998: pág. 81)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No contexto social os espaços de poder "formal" são mediados, no campo jurídico, pelas leis, que ao mesmo tempo em que prestam um serviço aos homens, também os colocam amarras judiciais, que mais uma vez dependem de uma série de interpretações dos senhores dotados de capacidade pelas organizações do próprio sistema, na forma de criar, de interpretar e colocar essas leis em vigor, ou não, que são o poder legislativo, os advogados, os magistrados.

As leis, criadas para os mais diversos motivos e fins, são tentativas de tecnologias duras, que, para serem aplicadas, passam pela interpretação de profissionais do sistema judicial. Podemos considerar as leis, como tecnologias duras e suas interpretações e aplicações como tecnologias leves. Sendo as leis também passíveis de interpretações, por si só, a lei não resolve o problema de ninguém e servem na maioria das vezes para manutenção do poder dominante. Quando não, sua aplicabilidade é motivada por lutas constantes de direitos, que pode possibilitar os cuidados e produção de sentidos para as mais diversas situações. Não é lei que enquadra os homens, mas ao contrário, os homens que enquadram as leis, pelo menos, em tese, o que deveria ser, mesmo diante da ameaça constante de judicialização da sociedade. Por isso não existe lei que não se mude e se transforme, não há uma lei universal, que não seja passível de modificações e maneiras de interpretações e aplicações, tanto para o bem, quanto para o mal.

O controle e obediência causada pela criação das leis, também refletem o desejo estruturante do ser humano de dominar a realidade, como os primatas, com seus desejos de caça. Porém, a desobediência também é estruturante dos homens na vida social e só por meio dela é que se faz possível a construção de novos mundos. A desobediência não está nas leis, está no que as extrapolam, na inventividade de novas significações que dão conta da vida em si, no ato de viver, na estética das práticas cotidianas, nas invenções de tecnologias leves diante dos fatos, diante dos dias, diante do real, para a construção de novas realidades, geralmente não previstas em lei. As leis são generalistas, pensam um homem fictício, na tentativa de dominá-lo, porém a vida faz com que esse homem se reinvente a todo momento, principalmente pessoas com maior grau de vulnerabilidade social, que já

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

não se enquadra nas maquinarias do capital, estão à sua margem, na reinvenção cotidiana de sentidos e produção de formas de sobrevivência diante da selvageria que o capitalismo impõe. Quais os recortes, como conviver com as diferenças e com as diversidades? Quais vetores sociais podem ser criados para dar conta de tamanha discrepância entre o que dita a lei e o que a vida suscita diariamente? Será que estamos diante de uma nova democracia das representatividades, em que os modelos democráticos estão sendo pautados por meio das tecnologias, que têm possibilitado novas formas de participação social e abertura de diálogos sem intermediários? Neste sentido, as leis de concessão em rádio e televisão determinam regras que acabaram favorecendo a elite dominante do país, que criaram oligopólios de comunicação, pertencentes a poucas famílias ricas, que perpetuam seu poderio pelos meios de comunicação e fazem dessas mídias, palcos eleitorais, para elegerem seus familiares e parceiros. A desobediência das pessoas das comunidades com maior vulnerabilidade social pode possibilitar criações participativas, democráticas, de novas narrativas? A comunicação entendida como direito, a possibilidade de criação de mídias alternativas e contra-hegemônicas, pode gerar contrapontos necessários ao discurso dominante e criação de novas narrativas, livres dos estigmas existentes, e potentes ampliadores de cidadania.

> Uma das múltiplas instâncias pelas quais o homem pode exercer esse direito e esse dever *(da participação)* é a comunicação social, compreendendo-se nela todos os níveis e todos os meios criados para efetivá-la. No Brasil e em outros países latino-americanos, ela tem sido obstacularizada pelo Estado e por setores dominantes, por sua posição hegemônica ou pela imposição, acabam ganhando a cumplicidade da sociedade como um todo, embora haja resistências.
>
> Nos anos recentes têm ocorrido mudanças significativas em termos de abertura nessa área. Dentro de toda uma dinâmica histórica, instituições, grupos e movimentos sociais das classes subalternas vêm constituindo um processo de auto-organização e de comunicação. Inicialmente, eles se valem de meios elementares, mas aos poucos também conquistam veículos mais sofisticados. Sua meta é, em última instância, contribuir para a transformação da sociedade. (PERUZZO, 1998: págs. 275/276)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A desobediência como propulsora de novas formas do viver

Pessoas com menor proteção social, são aquelas que, ou não foram consideradas pela maquinaria do capital, as deixando à margem, ou desobedeceram a ordem estabelecida por essa maquinaria esmagadora de empoderamento das minorias, e que não se assujeitaram aos processos esmagadores desse sistema e foram em busca de suas singularidades identificativas. A essas minorias e minoridades que vivem à margem da máquina do capital, as linhas de fuga são fundamentais para criação de movimentações e movimentos sociais, institucionalizantes ou institucionalizados.

> A consciência assim limitada ao que se vê a olho nu não alcança o processo de mudança do estado das coisas e, por isso, não ajuda o espírito a mudar de estado junto com as coisas. *Ela nos instala na projeção, fazendo-nos buscar intensamente a nossa inalcançável imagem "verdadeira"*. E você presume que se trata de uam espécie de consciência que, por estar dissociada do corpo vibrátil e do nomadismo dos afetos que o atravessam em seus aleatórios encontros, *confunde o campo das causas* (campo invisível da geografia dos afetos) *com campo dos efeitos* (campo visível da história das formas de expressão). *Esse tipo de consciência toma as marcas* (imagens através das quais os afetos se simulam) *como origem, como causa e não como efeito* e, por meio delas, tenta montar um sistema explicativo de vida. Trancafiada na cadeia de imagens através das quais ela se guia (uma moral), só lhe restam duas alternativas: obedecer ou transgredir". (ROLNIK, 2007: págs. 183/184)

O não pertencimento e/ou identificação com os processos de assujeitamentos, tornam-se os sujeitos da própria história, processo que a maquinaria do capital não contempla e não se interessa. Portanto, desobedecer é o que resta para continuar vivo, mesmo que dependa de programas e políticas sociais, advindas também desses processos capitalistas, os sujeitos da própria história vão

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

rompendo as lógicas e estabelecendo outras estéticas do viver. O afeto é desobediente. Afetar-se implica no participar de corpos vibráteis, rizomáticos.

> Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nessa conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tábula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção de viagem e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...) (...) É uqe o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (DELEUZE & GUATTARI, 1995: pág.37)

Nesse processo de libertação da captura das maquinarias do capital, dispositivos para ampliar dizibilidades e visibilidades dos sujeitos são fundamentais, para criação das identidades nos imaginários sociais, que se contraponham à ideia de fracassados, de não bem sucedidos, de estorvos sociais, geralmente associados às minorias e às minoridades. Este escamoteamento estigmatizado de fracassado, versus bem sucedido, é produzido pelo sistema capitalista, aliado à mídia, a serviço da lógica que regulamenta os fenômenos sociais, que visa aplacar quatro questões fundamentais que todo sistema social deve enfrentar: A manutenção do modelo e controle das tensões, a adaptação ao ambiente, a perseguição do objetivo e a integração. Para atingir esse controle social e manter o domínio, a produção midiática não poupa recursos e artimanhas, fruto da sociedade de massa, indústria cultural.

> A verdade, cujo nome real é negócio, serve-lhes de ideologia. Esta deverá legitimar os refugos que de propósito produzem. Filme e rádio se

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos. Os interessados adoram explicar a indústria cultural em termos tecnológicos. A participação de milhões em tal indústria imporia métodos de reprodução que, por seu turno, fazem com que inevitavelmente, em numerosos locais, necessidades iguais sejam satisfeitas com produtos estandardizados. O contraste técnico entre poucos centros de produção e uma recepção difusa exigiria, por força das coisas, organização e planificação da parte dos detentores. Os clichês seriam causados pelas necessidades dos consumidores: e só por isso seriam aceitos sem oposição. Na realidade, é neste círculo de manipulações e necessidades derivadas que a unidade do sistema se restringe sempre mais. Mas não se diz que o ambiente em que a técnica adquire tanto poder sobre a sociedade encarna o próprio poder dos economicamente mais fortes sobre a mesma sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade do próprio domínio, é o caráter repressivo da sociedade que se autoaliena. (HORKHEIMER & ADORNO, 2002: págs. 2/3)

A manipulação midiática, posta a serviço do controle social, esconde o fracassado e não bem sucedido, que é a maquinaria do capital. Tal maquinaria faz uso de uma lógica violenta, que não dá conta de suportar sujeitos de sua própria história e oferece somente as engrenagens esmagadoras de projetos, sonhos, identidades, singularidades, diversidades, pluralidades...

Para criação de novos imaginários sociais dos desobedientes, dos criadores da lógica da desobediência civil. Para dar conta de fazer um contraponto a essa fracassada e mal sucedida produção midiática manipulada e tendenciosa à manutenção do domínio da mesma velha elite dominante, são necessários dispositivos em que possam reconhecer esse não lugar da maquinaria do capital, como um novo lugar na estética do viver, de produção de novos cuidados e sentidos. É a desterritorialização e territorialização, a desconstrução de antigos mundos, para o surgimento dos novos potentes mundos, amplos de significados. Esses dispositivos de comunicação devem dar acesso às pessoas em situação de desobediência para que digam: eu tenho um lugar, eu existo! Para tanto as

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Plataformas Digitais podem ser um importante dispositivo disparador de publicização, das dizibilidades e visibilidades dos desobedientes.

> Esse novo precariado produtivo luta para obter o "copyright" sobre sua própria produção cultural e imagem, sabendo que o agenciamento entre as diferentes esferas (favelas, universidades, movimentos, Estado) pode apontar para uma rede mais ampla de parcerias produtivas e profundamente transformadora da cultura urbana brasileira. (BENTES, 2009: pág. 61)

A desobediência civil nunca previu. E se previu, precaveu-se por meio de restrições e punições. A comunicação alternativa, apoiada em processos participativos e democráticos da comunicação popular e comunitária, são possibilidades de descobertas de uma infinidade de ondas estéticas possíveis, por meio desses dispositivos das plataformas digitais colaborativas. Como fazer estéticas conjuntas para resistência, para além das ocupações pontuais, que sejam espaços de permanência contínua, que possibilitem novas estéticas de produção de cuidado, de produção de sentido, de novas cidades afetadas por uma saúde psicossocial, contemplada pela participação ativa dos seus cidadãos.

Comunicação Popular e Comunitária

A comunicação popular e comunitária, voltada a grupos, coletivos e movimentos de minorias ou minoridades (maiorias tratadas como minorias), produz outras visibilidades e dizibilidades, a partir dos dispositivos da produção de narrativas que façam contraponto à narrativa da mídia hegemônica, que, via de regra, é estigmatizada e preconceituosa. Ela possibilita a participação social de pessoas, na maioria das vezes marginalizadas socialmente, como produtores de conteúdo, de forma horizontal e democrática. Todo processo de produção visa a (re)construção de cidadania dos participantes, além de produção do cuidado, com vistas à uma saúde politica e social.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Muitas vezes a metodologia da comunicação popular e comunitária deve contar o desenvolvimento de ações formativas, no caso digital, de acesso, produção de conteúdo e letramento, para o fim de publicização das dizibilidades e visibilidades necessárias, numa linguagem pertinente às plataformas, visando a manutenção dessa plataforma de forma continuada, pelos participantes do projeto. Para que esta transformação aconteça, se faz necessária uma ruptura entre os papéis de produtor e receptor da comunicação, estimulando a interatividade, a autogestão, a autonomia em relação ao governo, aos partidos políticos, às empresas, instituições ou universidades. Os conteúdos devem ser devires dos grupos, coletivos e movimentos envolvidos, podendo até ser sugerida por um profissional de comunicação, mas sempre validada pelos participantes do projeto, por meio de oficinas e rodas de conversa, estimulando a democratização de um novo meio.

> A comunicação popular (...) contribui para a democratização da sociedade e a conquista da cidadania. Que não significa só alguém poder votar a cada cinco anos naqueles que vão decidir por ele, mas também aprender a participar politicamente da leitura do bairro e da escola para os filhos, a apresentar sua canção e seu desejo de mudança, a denunciar condições indignas, a exigir seus direitos de usufruir da riqueza gerada por todos, por meio de melhores benefícios sociais e de salários mais justos, a organizar-se e a trabalhar coletivamente. (PERUZZO, 1998: pág. 158)

Os conteúdos da comunicação popular e comunitária devem ser pautados, tendo como eixo norteador os Direitos Humanos, por meio de ações que possibilitem o protagonismo e a participação social das pessoas na elaboração das novas narrativas, colaborando para a construção da cidadania dos envolvidos, permitindo, e mais que isso, estimulando sua participação ativa na elaboração dos novos meios.

> Num contexto de desigualdades como o brasileiro, é absolutamente necessário que se tenha a oportunidade de exercer efetivamente os direitos civis e políticos, já assegurados, e de conquistar definitivamente os direitos sociais. Isso não cairá do céu, pronto e acabado, mas terá que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> ser construído pelos homens e pelas mulheres, de forma ativa e responsável. Nesse processo, a participação se torna não só um ato político, mas também educativo, na medida em que, por meio dela, se vão dando passos cada vez maiores. A ampliação da cidadania levará o homem e a mulheres a serem, cada vez mais, sujeitos e não objetos da história. (PERUZZO, 1998: pág. 287)

Os possíveis profissionais e colaboradores que venham a se envolver com os projetos de comunicação da comunidade, devem desenvolver trabalhos de bastidores, dando suporte e sendo os facilitadores do trabalho realizado. É importante garantir a participação de todos os envolvidos, com o protagonismo das pessoas da comunidade envolvida.

> (...) percebemos que nosso grande desafio era "fazer com" e não "fazer por", ou "fazer para". O "fazer com", inspirado em Paulo Freire, muda todo sentido de produção do programa, aumentando os desafios, e estimulando a superá-los. "Fazer com" é um processo muito mais demorado, muito mais complexo e transversal, o que tem dado sentido ao projeto, pois valoriza o saber do outro, a sua alteridade, colocando, também, a contribuição dos profissionais envolvidos, numa via de mão dupla, de forma horizontalizada. O "fazer com" exige um exercício contínuo de usuários e profissionais envolvidos com o projeto, no sentido que um contribua com o outro, para a elaboração de um conteúdo coletivo mais ampliado e democrático. Esse modo de fazer tem surtido resultados positivos. Quando algum novo profissional ou usuário acaba se envolvendo com o projeto, e inicialmente não compreende a total dimensão dessa proposta, vamos ensinando a metodologia a ele, para que também se ajuste a essa forma compartilhada de criação. (MOREIRA, 2014: pág. 83)

O fazer com o outro é sempre um desafio a ser conquistado, e fazer com é muito mais que fazer para, ou fazer por, pois coloca a produção na horizontalidade necessária para a parceria democrática e participativa, enfim, se estabeleça de forma efetiva.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências Bibliográficas

BELLO, Denize Dall'. A pedra e a escrita. In: CISC 20 anos: comunicação, cultura e mídia. São José do Rio Preto: Bluecom Comunicação, 2012.

BENTES, Ivana. Redes Colaborativas e Precariado Produtivo. Periferia: Revista de Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação da FEBF/UERJ, v. 1, n.1. Rio de Janeiro: http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/issue/view/262, 2009.

BUCCI, Eugênio. Comunicação digital. In: Cultura digital.br. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix; tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DEMO, Pedro. Participação é conquista. São Paulo: Cortez, 1999.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

MOREIRA, Reginaldo. A comunicação como dispositivo terapeutizante: mais mediação, menos medicação. Rio de Janeiro: Rizoma, 2014.

PERUZZO, Cícilia M.K. Comunicação nos movimentos populares: a participação na construção da cidadania. Petrópolis: Vozes, 1998.

ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Metodologias educacionais pelos jogos digitais

Guilherme Akira DEMENECH MORI
(Instituto Federal do Paraná) [1]

O Jogo Digital é uma mídia muito consumida pelos jovens que transita entre diversos universos midiáticos, pois engloba o entretenimento cinematográfico e a comunicação e a interação de redes sociais. Por seus aspectos mercadológicos, o ensino por meio dos *games* é uma segunda proposta. Nesse sentido, pelo seu poder de atração e envolvimento, haveria um grande potencial no seu uso educacional. A partir de um levantamento bibliográfico que contempla o Lúdico e o Pedagógico, temos desenvolvido uma investigação acerca de metodologias didáticas por meio da ferramenta do Jogo Digital, buscando um diálogo entre o Aprendizado e o se Divertir, por um processo plural entre o Jogo, o Estudo e o Debate, seja dos elementos e da construção do jogo em questão ou o enredo narrativo e as representações contidas nele. Dessa forma, os Jogos Digitais, enquanto instrumentos educacionais, devem ser complementados por metodologias que visem o ensino e aprendizagem de diversas áreas do saber, de forma eficaz e satisfatória, pelo estudo individual e do grupo.

Palavras-chaves: Jogos Digitais, Metodologias Pedagógicas, Ludicidade.

Introdução

Desde sua origem, os Jogos Digitais consistem em um mercado para o público jovem. Logicamente, há exceções, todavia, a maior parte dos *games* são desenvolvidos para que jovens consumam-nos e entretenham-se com eles, ficando

[1] Discente, Max Alexandre de Paula Gonçalves, Instituto Federal do Paraná, Docente;

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

assim motivados a comprar outros jogos e recomendá-los a mais consumidores *gamers*.

Porém, reside nesse caráter mercadológico o primeiro obstáculo do uso de jogos digitais (comerciais) em Educação: seu propósito é vender, e, portanto, o aprendizado pelo jogo é uma proposta secundária, de somente alguns desenvolvedores em franquias específicas.

Ainda assim, por toda a atração que causa no jovem, indivíduo nascido já na presença generalizada das Tecnologias e Mídias Digitais, o "homo zappiens", os Jogos Digitais têm vastas possibilidades a serem exploradas, já que é um campo ainda com poucos estudos pedagógicos.

A interatividade inerente ao *game* e seu caráter imersivo e envolvente são as características principais do apreço do jovem por eles e, consequentemente, seu potencial educacional. Essas qualidades e os demais elementos do jogo podem ser utilizados em favor da prática pedagógica, aproveitando ao máximo o que a narrativa do *game* traz. O professor, em sua prática docente, pode assimilar os jogos como mais um tópico interessante para os alunos e, sobretudo, outra obra cultural que permita a apreensão do conteúdo escolar, quando relacionada com os demais exercícios didáticos de aula.

Para elaborar técnicas pedagógicas com jogos digitais, foi criado um grupo voluntário de estudantes de Ensino Médio técnico, para se aplicar e aperfeiçoar os estudos adquiridos na pesquisa bibliográfica. Dessa maneira, as metodologias didáticas pela ferramenta dos jogos digitais foram fruto de um trabalho conjunto do docente e dos estudantes discutindo e incrementando ela própria.

O presente artigo relata a pesquisa levantada e os resultados já obtidos, com ênfase nas propostas pedagógicas pautadas na caraterização dos *games*.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O Valor dos Jogos Digitais

Morais e Assis (2008), enquadram os *games* (por eles chamados de *jogos eletrônicos*) no mesmo grupo da Literatura e do Cinema: são *Artefatos Culturais*.

> Os jogos eletrônicos assim como os filmes, as revistas em quadrinhos e as novelas são "Artefatos Culturais", que se inserem no que Morin (1975) chamou de *mass media*, (...), ou meios de comunicação de massa. Para ele, essa seria uma terceira cultura, a cultura de massa, que surge, primeiramente, através da imprensa, do cinema, do rádio, da TV. Essa cultura estaria ao lado das culturas clássicas, religiosas ou humanistas e nacionais (MORIN, 1975). Essa mesma cultura de massa, auxiliada pelo avanço da tecnologia, foi responsável por gerar uma outra concepção, a cultura das mídias. (SANTAELA, 2003) Com o surgimento da tecnologia digital, a computação gráfica, e conseqüentemente o aperfeiçoamento dos jogos eletrônicos, surge a cultura digital, inserida na cultura de mídia, na qual os jogos eletrônicos são produtos de uma tecnologia direcionada ao indivíduo e não ao coletivo, diferenciando-se da cultura de massa.
> (MORAIS e ASSIS, 2008, p. 2-3).

Ainda para Morais e Assis, os jogos digitais, como toda produção, são uma expressão, um registro da cultura vigente, refletindo elementos como ideologia e realidade social. Os *games* são parte da iconosfera, definida como "o conjunto de imagens que, em um dado contexto, está socialmente acessível" (MENESES, 2003, p. 15), integrando ao circuito cultural e social de representação e transmissão de ideias. Descreve Meneses que "imagem" não é necessariamente algo "visível", é algo relacionado, em algum momento de seu percurso sociocultural, à visão, ao visual. A exemplo de uma escultura, que não é arte puramente visual, porém, integra ao circuito visual em algum momento de suas relações com a Cultura e a Sociedade.

Na atual conjuntura sociocultural, os Jogos Digitais são mais uma mídia em comunicação, inserida na Convergência descrita por Henry Jenkins (2006).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão (...) em busca das experiências de entretenimento (...). Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando.
> (JENKINS, 2006, p. 29).

Portanto, além de objeto cultural marcado pelo seu contexto, o *game* se relaciona com as outras mídias, expandindo a esfera de conhecimentos e temas que aborda. Frequentemente informações sobre jogos são referenciadas no cinema ou em livros, e vice-versa. Esse diálogo, a comunicação *entre* meios de comunicação enriquece os artefatos culturais na esfera sociocultural: com as ligações entre tantos objetos, os valores são inter-relacionados e se completam, inclusive com seu relacionamento com a população, criando o chamado *valor cognitivo* (MENESES, 2003).

A Linguagem e Significação dos Jogos Digitais

Os Jogos Digitais se popularizaram no período histórico da Convergência de Henry Jenkins. Naturalmente, se desenvolveram absorvendo esse contexto.

A linguagem dos *games* é uma mescla do audiovisual da televisão, da comunicação de redes sociais (característica recente, devido à criação de jogos *online*, em que diversos jogadores, conectados pela internet, compartilham o ambiente de jogo e as experiências, e, ainda mais recentemente, compartilham o progresso de seus perfis de usuário no jogo: uma característica peculiar da intersecção de Jogos e das Redes Sociais), e, obviamente, das particularidades interativas inerentes ao jogo desde sua origem "analógica".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No contexto da Cultura da Convergência, o Jogo Digital recebe ainda mais significação que somente sua linguagem permite: com as ligações entre produções culturais, mídias e com os relacionamentos sociais, o jogo se enriquece pela Cultura e a enriquece. A imagem do jogo contém, embutidos a ela, diversos elementos da história recente, da cultura vigente, de eventos pontuais, das perspectivas particulares (propositalmente aderidos ou não) de mundo, entre outros (tal qual toda produção cultural).

Todavia, o jogo é uma linguagem de interação essencialmente íntima e direta com o jogador, que, diferente de um espectador, cria laços pessoais além da empatia, como a percepção quase automática da corporeidade do protagonista do jogo para movimentá-lo e guiar suas ações e decisões.

Nesse sentido, o uso do *game* na análise a seguir pauta a visão do caráter denso dessa mídia jovem e já tão ramificada.

De início, há o exemplo do jogo "September 12th" (2003, "12 de Setembro"). Jogo extremamente leve (8 Mb), sem fases diferentes a serem exploradas ou níveis e conquistas. Seu cenário não envolve absolutamente nenhuma passagem secreta, esconderijo, sequer o protagonista tem movimentação semelhante à uma pessoa. Trata-se de um *newsgame* (jogo pautado em notícias recentes, com um formato mais curto e crítico, com aspecto de *charge* jogável) desenvolvido pouco após os atentados de 11 de Setembro ao World Trade Center (as Torres Gêmeas), em Nova York, EUA. Como consequência desses atentados, o Governo Estadunidense declara "Guerra ao Terror", uma campanha que duraria mais de 11 anos, e que se pode afirmar que prolonga-se até hoje. Nessa incansável caçada aos terroristas, tornou-se visível a violência sofrida pela população árabe da região afetada, tema do jogo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1: Captura de Tela do jogo "September 12th"

O jogo instrui o jogador somente a "Atirar, ou não", não há um objetivo. Ao se lançar mísseis, causa-se, sempre, a morte de civis, seus parentes se aproximam, choram e tornam-se terroristas.

"September 12th" coloca o jogador na pele de um bombardeiro, sem pressão alguma ou limite de munição. Porém, apresenta-lhe sugestivamente o dilema da "Guerra ao Terror", que, mesmo sendo "pelo bem dos cidadãos e da pátria americana" causa danos irreversíveis aos cidadãos e às pátrias árabes.

Não há variação de jogabilidade, nem fim de jogo. Contudo, há dois padrões essenciais na criação do jogo: o tempo de lançamento do míssil permite aproximação de civis, assim como o tempo de recarregamento permite a circulação dos novos anti-americanos, e também, ao se esperar bastante tempo sem atirar, lentamente as construções são reerguidas e terroristas novamente se tornam civis.

O padrão estético dele é ainda mais importante: a diferenciação tão simples de terroristas e civis justificam o subtítulo "a Toy world" ("um mundo de brinquedo"), a simplificação e quase idealização desses NPCs (*Non-Player Characters*,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Personagens não-jogáveis) e do ambiente "tipicamente árabe" (a estilização critica a estereotipização), aliados à identidade visual de desenho e ausência de rostos ou detalhes nas pessoas, transforma este jogo em uma obra de pura reflexão: não há distrações, nem segredos, somente uma cidade que pode, ou não, ser bombardeada pelo jogador.

Como um outro exemplo de produção de crítica a eventos presentes ou recentes, há o jogo "Broforce" (2013).

Figura 2: Capa do game "Broforce"

Este jogo envolve outra postura americana de guerra, porém, de forma muito mais longa e detalhada. Explicitamente, o *game* idolatra a pátria americana e seus feitos militares, entretanto, representa um contexto razoavelmente sombrio sob seu visual *arcade* e *pixelado*, propositalmente como os *videogames* da época em que se passam. Os protagonistas do jogo são diversos ícones do cinema dos anos 70, 80 e 90, especificamente das produções *hollywoodianas* de ação, nessa época de Guerra Fria.

O objetivo é *americanizar*/destruir as bases no jogo, estruturado em fases e missões. O *player* vive diversos personagens ao longo de uma mesma fase, enfrentando IAs (Inteligências Artificiais) das mais rudimentares, até inimigos mais

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

poderosos e blindados. As fases envolvem violência brutal, rajadas imparáveis de metralhadoras e explosões descomunais, tudo em poucos *pixels* e imitando todos os clichês dos filmes de ação.

O final das fases, há uma bandeira, guarda-costas e uma personificação antrópica (e estilizada com direito à terno e sem quaisquer elementos monstruosos) do Diabo, o único personagem inimigo que nunca faz absolutamente nada contra o *player* (entretanto ainda assim é o inimigo, refletindo a paranoia e "embestificação" do inimigo americano), contudo, a conclusão da fase exige a morte desse "homem vermelho chifrado inofensivo". Terminando com um helicóptero resgatando o protagonista sem pousar (outro clichê de ação) e com o bombardeio total da área do conflito.

Assim como *Broforce* se apropriou de seu formato de *videogame arcade*, outros jogos se aproveitam das características de construção do jogo para a construção conjunta de sua narrativa. Um exemplo curioso é *SUPERHOT* (2016, estilizado como "SUPERHOT"), em que o jogador personifica um *jogador* de um jogo misterioso sem gênero definido.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3: cena de SUPERHOT.

O jogo alia características visuais, narrativas e conceitos de construção de *games* para criar uma produção muito esperada depois da fase de testes em 2013. O conceito central do jogo é a passagem do tempo e de fase: o tempo passa extremamente devagar enquanto o *player* fica parado, e progressivamente mais rápido à medida que ele se movimenta.

O objetivo de todas as fases é matar/quebrar todos os personagens vermelhos (a única possível indicação da origem do nome da produção do *SUPERHOT Team*), complementados pelo som de vidro estilhaçado ao serem mortos. Tudo com que se pode interagir (ou seja: atirar) é cinzento, assim como o protagonista do FPS (*First Person Shooter*). E o ambiente é um branco limpo. As fases só terminam com a morte de todos os personagens vermelhos, que, invariavelmente, tentam matar o protagonista com todas as possibilidades que o ambiente lhes fornece.

O *indie game* não dá escolhas ao jogador, ou seja, se enquadra na categoria de jogo *ludus*, isto é: as regras só permitem ao jogador aquilo que participe da conclusão dos objetivos, caso contrário, há proibição (MAGNANI, 2007). A produção

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

eleva este conceito à outro patamar, sequer nos diálogos (por *chat*) é permitido digitar livremente (o texto pré-gravado é escrito à medida que se tecla qualquer coisa), e a narrativa se desenvolve pela sua obediência cega ao que a fase propõe. O enredo é desvendado aos poucos e as proposições de submissão à tecnologia e críticas ao comportamento de massa são apresentadas perto do fim. A metalinguagem é explorada ao máximo, como no momento em que a máquina ordena a desconexão e a única função do menu do jogo que funciona é a de sair.

Análogo a ele, o jogo "Inside" (2016) cria uma realidade surreal, sem nenhum diálogo ou explicação, mas padrões simples e sem opções elaboradas de interação. "Descende espiritual" do jogo "Limbo" (2010), ambos os jogos de *puzzle* (série de pequenos desafios de raciocínio progressivamente mais complexos) são sombrios e perturbadores, bidimensionais e monocromáticos, por mais que a identidade visual do mais recente atenue isso. Ambos se aproveitam da falta de escolha, por serem jogos *ludi*, criam narrativas de protagonistas sem escolhas e somente o caminho à sua frente a percorrer.

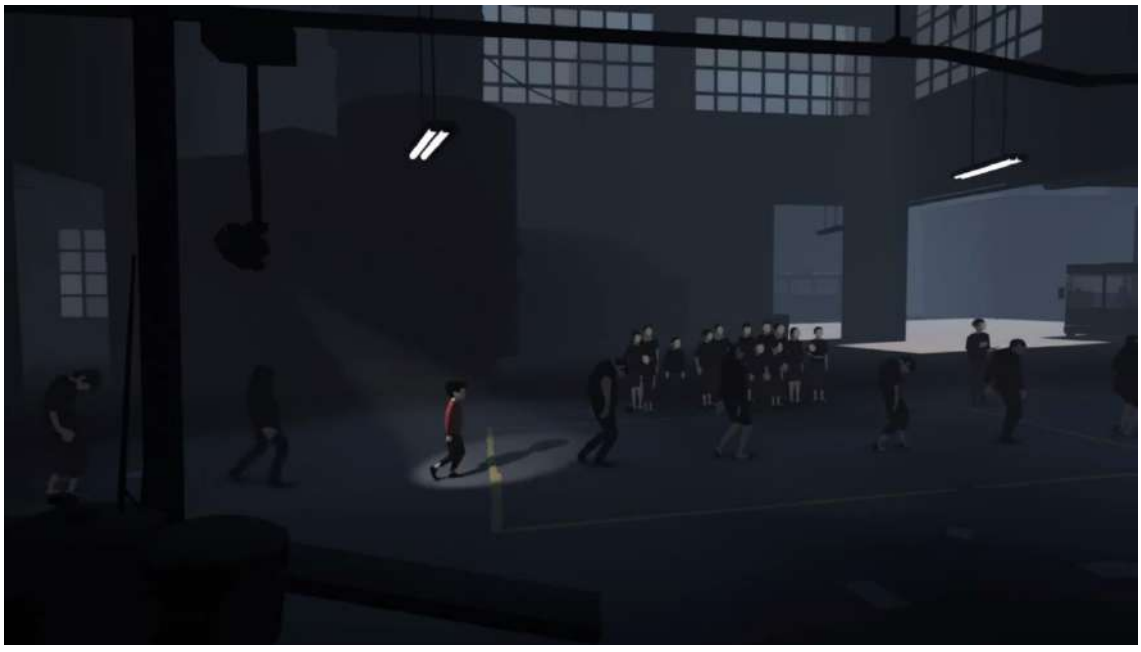


Figura 4: cena do game "Inside".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A narrativa ilustra, de forma extremamente fantasiosa, uma sociedade distópica de dominação total dos indivíduos, utilizados como escravos cerebralmente controlados para trabalhos pesados. A ambientação é surreal, com espaços espantosamente vastos, ruínas infinitas e entre outros. Passível de ampla interpretação, por não criar um final explicativo e totalmente abstrato. O jogo procura no bizarro e no perturbador uma forma de despertar reflexão acerca dos comportamentos de massa.

Jogos digitais como esses e tantos outros, comerciais ou educacionais, poderiam ser utilizados como guia de estudo para muitas áreas do conhecimento. Há de se reconhecer o valor de jogos educacionais como "Sprace Game", jogo brasileiro sobre partículas subatômicas, ou de jogos com abordagens diferenciadas, como as produções da "Thatgamecompany", com o objetivo de serem visualmente belos e emocionantes. Como será tratado a seguir, qualquer jogo pode assumir o papel literário de exemplificar e conduzir a aprendizagem, então os exemplos agora citados são modelos em aprimoramento do senso crítico pela sua bagagem cultural, relevantes, como exemplos, para a construção da metodologia.

Educação e Jogo

Os jogos digitais são, inegavelmente, parte do cotidiano e da esfera cultural contemporânea. Seu formato propicia ao usuário entretenimento e essa característica primária dele, a essência do jogo, é o que atrai o consumo público. Esse poder pode ser empregado na Educação como artifício contra o desinteresse dos alunos (GEE, 2003, apud MAGNANI, 2007). Frosi e Schlemmer (2010) denominam os jovens contemporâneos como "nativos digitais", por terem nascidos no quadro de praticamente onipresença das tecnologia digitais, as quais amplificam, massificam a comunicação e tornam um sujeito ativo na cultura. O uso de tecnologias digitais na Educação assume o estudante não somente como quem só recebe o Conhecimento pronto, mas sim, quem participa ativamente da construção dele, porque a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

digitalização do Ensino potencializa essa relação de interação e o mantém em sua zona de conforto e de interesse.

Os filmes e livros já são popularmente adotados como ferramentas didáticas por professores dos temas abordados (como ficções históricas ou as caricaturas de eventos e períodos históricos em aulas de História ou as biografias de artistas em Artes ou Literatura), mesmo havendo neles muitos elementos ficcionais e infidelidade científica. Os Jogos, mais um veículo de narrativa e enredo, podem ser adotados de maneira análoga, utilizado explicitamente como uma representação (por vezes e mais adequadamente: interpretação) do conteúdo a ser estudado (NEVES, ALVES e BASTOS, 2012), seja ele um estilo artístico (neste caso, no *game* poderia ser analisada a estrutura do jogo como produção artística), um período ou acontecimento histórico (já neste, o jogo apresenta o fato em seu enredo), conteúdos teórico-científicos, tais quais Química e Biologia (seriam temas de jogos mais específicos ou fragmentos do conhecimento do jogo), uma narrativa literária jogada (o jogo como veículo para representação das histórias) etc. Essa prática docente pela ferramenta do Jogo Digital costuma ser desprezada pela significativa presença de jogos com trama "banal" (cujo enredo apresentaria pouca complexidade e/ou o tema seria informal ou "bobo") e de jogos violentos (ressalta-se aqui que a discussão da influência de jogos violentos é muito frequente até agora e, sobretudo, com conclusões finais ainda distantes).

Magnani (2007) desenvolve um estudo mais geral para a aplicação de jogos digitais na Educação, traçando as proposições imaginadas até então de uso da tecnologia no Ensino. Inicialmente, com o advento do computador, uma grande e complexa máquina dominada quase exclusivamente pelos estudiosos da computação, foi proposto por essa "Geração da Calculadora" exatamente o que por eles foi experimentado: o aprendizado do domínio da tecnologia como o verdadeiro potencial dela na Educação. Isto é, a Educação deveria se apropriar do amplo e complexo conhecimento da Computação e da Engenharia para a formação de novas "Gerações da Calculadora". Essa perspectiva ainda é adotada em cursos de Robótica para jovens (algo que não convém tratar neste trabalho) e vem resultando em um grande números de "Engenheiros Juniores", sem a observação de qualquer

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

incremento na criticidade dos indivíduos. Contudo, ao longo das décadas subsequentes aos já citados primeiros e jurássicos (na perspectiva de Computação de hoje) computadores digitais, a tecnologia computacional logo se torna (e cada vez mais rápido) parte comercial do cotidiano das pessoas, naturalizando-se à medida que se populariza e aprimoram-se as interfaces computacionais. Com o tempo, com a redução do tamanho da máquina, a aceleração de processos antes mecânicos e sobretudo o barateamento da tecnologia digital, o Computador torna-se algo consumível pelo grande público, por consequência, o uso dele precisa ser tão acessível quanto o preço (muitas vezes, a facilidade e comodidade de uso são mais importantes que o quesito financeiro, como há de se notar com a disciplina, em Computação, de Interação Humano-Computador, que define-se, resumidamente, pela simplificação de interfaces ao uso intuitivo), e o simples "saber usar" a máquina deixa de ser algo complexo, que requer amplo conhecimento teórico de Engenharia e Programação, então a "Geração da Calculadora" torna-se algo restrito aos desenvolvedores e à comunidade acadêmica.

Um exemplo dessa simplificação do uso da máquina pela manipulação da interface é como se apresenta o *Menu de Tarefas* do sistema operacional *Microsoft Windows*: o botão "Iniciar". O nome do "Start Button" permite que qualquer um que entenda o conceito de botão (e que domine ao mínimo a tecnologia do *mouse*) e que leia minimamente a língua em que foi configurado o sistema operacional, possa *iniciar* o processo de execução de algum aplicativo, ou o uso de algum comando como "Desligar".

Figura 5: Botão Iniciar no Microsoft Windows XP.

Neste contexto de "Computação para todos", Magnani (2007) salta na linha do tempo, para quando o *software* alcança o entretenimento propiciado pelos jogos:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

o nascimento dos Jogos Digitais. Esses programas de interação, ainda mais simplificados e intuitivos, evoluem rapidamente e, em uma determinada perspectiva, de forma relativamente independente das outras tecnologias computacionais de *software*. Fragoso (2014) estuda a imersão em *games* e como isso relaciona-se com a temática abordada neles. Jogos imersivos se aproveitam de recursos visuais para a captura inicial do interesse, títulos e narrativa envolventes, e, indispensavelmente, uma resposta quase instantânea para o jogador (uma questão de eficiência tecnológica), para a formação de empatia com a narrativa e a construção intuitiva dos comandos (na jogabilidade reside a origem de *joysticks* ergonômicos, que, não só mantenham o jogador confortável, como também facilite a assimilação do controle do *player*, o protagonista do *game*).

Dentro da mídia dos jogos digitais são distintos, em objetivo, duas categorias: os jogos educativos e os comerciais (MAGNANI, 2007).

Os jogos educativos, como já descreve a denominação, são concebidos prezando o aprendizado de quem o joga, tendem a focar no conteúdo contemplado e a se construírem para uma faixa etária específica. Muito frequentemente, são criados por comunidades acadêmicas com objetivos semelhantes aos deste artigo, e com a interação entre muitas formações: do desenvolvimento de *software* à Pedagogia, das Artes às diversas disciplinas abordadas.

Entende-se por jogos comerciais aqueles cujo objetivo primário (e constantemente o único) é o lucro a curto prazo (a venda daquele produto de entretenimento e especificidades comerciais como *copyright*) e a longo prazo (a promoção da desenvolvedora e a formação de laços comerciais). Diferente dos jogos educacionais vendidos, o enredo e toda a construção do jogo foca em entreter e prender o interesse do jogador, sendo isso justamente a causa de jogos educativos costumarem ser desinteressantes: focar demais e exaustivamente no conteúdo, e não desenvolver laços emotivos e de entretenimento com perfeição. Desde sua origem, os jogos digitais comerciais têm desenvolvido as técnicas de imersão por, entre outras técnicas, tentativa e erro: jogos pouco imersivos e desinteressantes não vendem como deveriam, por isso a constante busca por técnicas, gêneros,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

identidades visuais e outros elementos que chamem a atenção em um crescente mercado de *games*. Jogos educativos, por outro lado, não são desenvolvidos com a rapidez dos grandes times de programadores e *designers* profissionais, e nem têm a mesma frequência de lançamento ou visibilidade na mídia, portanto, não são enriquecidos, em seu desenvolvimentos, pelos conhecimentos das grandes marcas. Simultaneamente, por não focarem em conteúdos formais, os *games* comerciais não desaceleram para haver apreensão de conhecimento, nem precisam retratar a realidade com a precisão ou a ênfase (o tópico notório de diferenciação entre os dois grupos de jogos digitais) que possui o retrato didático, então se tornam mais encantador para o público geral, especialmente para o jovem que busca entretenimento.

Frosi e Schlemmer (2010) analisam como o jogo digital se torna interessante no contexto comercial e no educacional. O jogo comercial, diferente do educacional, ao trazer algum conteúdo formal, não se fecha nele, isto é: deixa espaço para investigação, busca, dentro do próprio jogo, desafios para o jogador, elementos de interação estes que despertam a curiosidade na narrativa do jogo e no que ele traz explicita e implicitamente. Muitas vezes, para que o conteúdo formal de um jogo educacional seja todo transmitido, ele é explicitado, deixado escancarado, de forma desinteressante pela ausência de grandes desafios no jogo, questão apontada como a falha de imersão e interesse mais comum em jogos educativos. É apontado também a importância do balanceamento dentro do jogo: não pode ser extremamente difícil nem muito fácil, deve exigir habilidade do jogador nem ser totalmente pautado na sorte, as escolhas devem ser significativas, para não serem desimportantes ou repetitivas, deve equilibrar atividades cognitivas e de raciocínio, com momentos de coordenação motora com os controles rápidos do *game*, as recompensas devem ser satisfatórias e as punições não devem causar insatisfação, o jogo deve dar liberdade ao jogador, sem perder objetivo e até a duração, que cabe analisar ao *designer* qual é a ideal para seu jogo. Em geral, jogos educativos não dominam com perfeição a "arte da imersão", e essa característica de tantas raízes é um grande empecilho no uso educacional e *games*. A forma de balancear todos esses elementos pode ser estática (predefinida) ou dinâmica (ajustes à medida que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

o jogo tem estatísticas do jogador), sendo a segunda, para os autores, mais interessante para aplicação pedagógica direta de Jogos Digitais, para que a experiência seja a mais justa para cada usuário-estudante e ainda que não haja constrangimento pelos colegas "estarem jogando em um nível mais alto". Cabe ressaltar que Frosi e Schlemmer (2010) propõe o uso direto do Jogo Digital, isto é: como ambiente de aprendizagem, não uma ferramenta complementada por algum tratamento docente.

Tendo os dois objetivos dos jogos, Magnani (2007) investiga o uso educacional deles: jogos pedagógicos, em teoria, seriam os ideais por serem o conteúdo objetivamente tratado (como uma aula ou documentário jogado), porém, a maioria deles não prende o jogador adequadamente, não o mantém imerso nem captura seu interesse, principalmente pela insistente aparição de elementos didáticos, que a massa de jogadores evita ao máximo. Simultaneamente, não se conhece o grau de acuidade na aprendizagem por jogos educacionais, especialmente pela grande heterogeneidade entre eles. Já os jogos comerciais, em contraposição, são muito numerosos e são praticamente todos imersivos como deveriam ser. Por fim, Magnani propõe o uso de ambos os jogos, com ênfase em jogos comerciais e com o tratamento metodológico que a comunidade docente já conhece bem: a didática de, por exemplo, livros e filmes, relacionados com os conteúdos pelo professor.

Métodos Didáticos pela ferramenta dos Jogos Digitais

Com base nas proposições de Magnani (2007), é objetivo do trabalho a elaboração de Métodos Didáticos pela ferramenta dos Jogos Digitais, a fim de adequadamente introduzir essas tecnologias no Ensino, tendo em vista o interesse de jovens nelas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Metodologia

Inicialmente, entendidos os subtemas de Educação e Tecnologia, foi realizado um levantamento bibliográfico nos temas dos Jogos Digitais, seu conteúdo e construção, e de Educação. Convém observar a frequente análise do valor do conteúdo dos Jogos Digitais para a Educação, como tratam com ênfase Morais e Assis (2008) e Magnani (2007), o conteúdo do Jogo Digital ou de qualquer literatura utilizada como ferramenta pedagógica não precisa ser objetivamente o conteúdo a ser aprendido, especialmente quando se trata de ficções, e o aprendizado se dá pelo tratamento adequadamente aplicado (que "corrige" os desvios da obra e explicita suas partes fictícias). Portanto, a metodologia do trabalho deve seguir em busca do tratamento a ser utilizado, a didática, em complemento aos Jogos Digitais.

Em seguida, para a elaboração de tais Métodos Didáticos, os quais são o objetivo deste trabalho, foi desenvolvido um grupo de estudo de cerca de uma dúzia de estudantes voluntários de Ensino Médio técnico do Instituto Federal do Paraná – IFPR, campus Londrina, sob orientação (não aula) do docente da disciplina de História. O grupo tem como foco a pesquisa e o debate nos temas de Jogos Digitais e seus Elementos (a carga cultural agregada diretamente à narrativa dos Jogos Digitais, inclusive em sua construção artística), Jogos Digitais no Cotidiano (trata-se, então, da relação dos *games* com os *gamers*) e Jogos Digitais na Educação (o ápice do desenvolvimento da pesquisa, pois, neste grupo de experiência da metodologia, os próprios membros colaboram para o desenvolvimento e a experimentação da metodologia objetivada). O processo se dá especialmente por pesquisas de cunho escolar ou mesmo informal, e não acadêmicas e formalizadas. Dessa forma, a participação não se torna desgastante ou exigente para os membros do grupo de aplicação da metodologia.

Em suma, o desenvolvimento dos métodos didáticos pela ferramenta dos jogos digitais se dá pela aplicação deles no grupo, cujos participantes são convidados a colaborar com a prática e auxiliar no desenvolvimento, como proposto por Frosi e Schlemmer (2010).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Como estudo complementar, e aproveitando-se da Educação técnica já presente no IFPR, foi desenvolvido o início do estudo em desenvolvimento de jogos digitais, desde a roteirização à modelagem (criação das imagens bidimensionais e tridimensionais do *game*) e programação. Este subprojeto ainda é pequeno, porém, sua proposta e seus resultados são de grande valor para o desenvolvimento da metodologia: através dele se aprende pelo caráter tecnológico, como era proposto pela "Geração da Calculadora" (MAGNANI, 2007). Assim, mesmo que não se cultivem conhecimentos críticos só pelo desenvolvimento de *games*, desenvolve-se os conhecimentos exatos e a lógica. Simultaneamente, o mesmo processo de desenvolvimento (roteirização, modelagem, programação, teste etc.) permite ao participante o exercício da criatividade, da visão artística, da pesquisa autônoma, e, dependendo do tema que o estudante-desenvolvedor for abordar em sua produção, o pensamento crítico e todos os outros objetivos da metodologia do grupo de estudo. De jogos digitais, o desenvolvimento, mesmo que parcial e de entretenimento, foi agregado ao método, aproveitando todo o exercício que exige, e inclusive, o interesse observado nos participantes.

Resultados

Os métodos didáticos (pela ferramenta dos jogos digitais) desenvolvidos neste trabalho são focados em desenvolver o senso crítico, como proposto por Magnani (2007), para que o estudante, mesmo que sozinho, tenha a atitude de buscar entender o que lhe é exposto pelo *game*, e, se tratado como real, estudar e relacionar o conhecimento formal e o agregado ou referenciado pelo jogo. Também se trabalha em interpretação (e, portanto, criticidade) dos Jogos Digitais, tal como o artefato cultural que são (MORAIS E ASSIS, 2008). O jogador-estudante se aprimora (e espera-se que se naturalize) com estudos interpretativos e relacionamento de conteúdos diversificados, com o apoio e exemplo no exercício do jogar.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

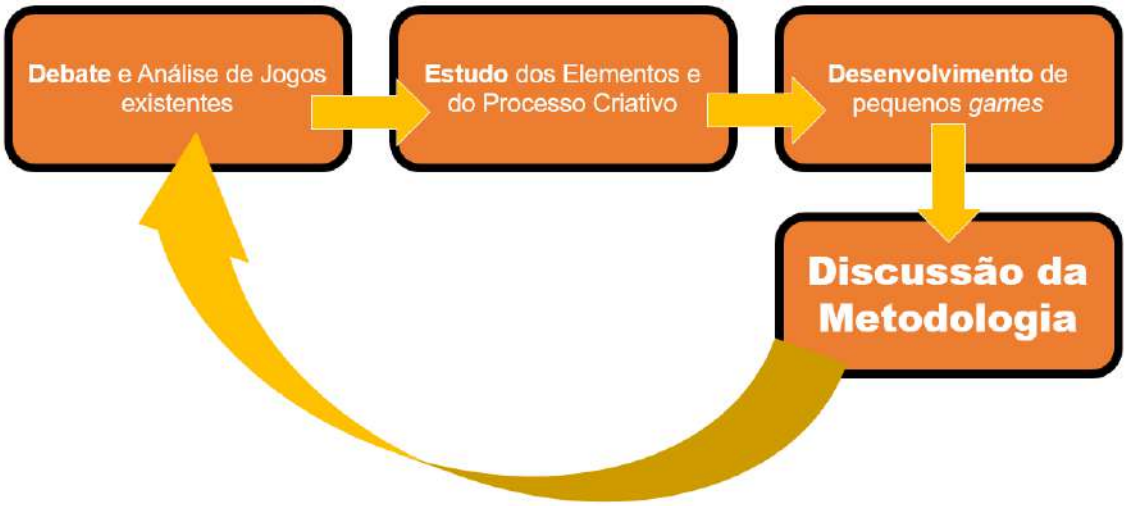


Figura 6: diagrama conciso da metodologia pedagógica desenvolvida.

Proposições de Pesquisa

Como objetivos a longo prazo, imagina-se a aplicação da metodologia em grupos mais numerosos, possivelmente em salas de aula comuns, como visa a integração tecnológica ao Ensino. Propõe-se, de início, um tratamento muito semelhante ao dado à filmes, documentários, livros, e à literatura utilizada pelos professores: depois de se ter contato com a produção cultural, agregar à atividade a "metodologia tradicional" (trabalhos, aulas, discussão, entre outros). Após a introdução do uso deles, ou seja, este uso "somente" como representação artística do que se estuda, propõe-se o estudo do próprio *game*, isto é, ele como artefato cultural. Assim como é feito no estudo das Artes e da Literatura. Nesta segunda perspectiva, como já foi observado dentro do grupo de estudo, o jogo analisado pode ter qualquer gênero ou tema, ampliando assim as possibilidades de estudo. Em um terceiro e último caso, o estudo dos conhecimentos exatos de criação de um jogo digital pode ser interessante em uma turma regular, pois, como foi desenvolvido no projeto inicial de programação de *games*, há diversas faculdades envolvidas. Possivelmente, a observação do desempenho acadêmico dos estudantes do grupo no qual foi aplicada a metodologia, isto é, participantes ativos da construção dela, permitirá a outros pesquisadores aplicar estudos nessa área.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Considerações Finais

Este estudo trouxe a análise da possibilidade da aplicação regular de Jogos Digitais no Ensino, com base na bibliografia da temática e da aplicação particular do produto esperado: métodos didáticos complementados com o uso dos *games*.

Faz-se necessária a visão clara de que o jogo, por si só, não é um ambiente de aprendizagem perfeito, assim como a literatura ou documentários não são, sozinhos, a explicação completa do que há de ser aprendido. Depende-se de uma aliança equilibrada de artefatos culturais e exercício de conteúdo formal.

Nesse sentido, a necessidade da comunicação entre os conhecimentos para a construção de didáticas com Jogos Digitais, uma vez que se trata de uma mídia extremamente inter-relacionada com outras, e seu vínculo com as demais representações culturais e com o público deve ser levado em consideração ao se analisar *games* dentro da prática docente.

O entendimento das características peculiares de cada jogo para sua utilização é de vital importância, de forma a, também, usufruir-se de todo o potencial e da riqueza de cada jogo particular, contudo, em especial, para que o seu uso contribua com a prática docente em cada temática trabalhada.

Finalmente, a construção e evolução do senso crítico em jogadores-estudantes é finalidade também, para que se tenha a habilidade de extrair, por exemplo, de jogos, o que convém e que seja capaz, da mesma forma, de refletir sobre essas imagens e interpretá-las, muito além de texto escrito.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências Bibliográficas

FRAGOSO, Suely. Imersão em games narrativos. Galaxia (São Paulo, Online), n. 28, p. 58-69, dez. 2014.

FROSI, Felipe O.; SCHLEMMER, Eliane. Jogos Digitais no Contexto Escolar: desafios e possibilidades para a Prática Docente. In: Simpósio Brasileiro de Jogos e Entretenimento Digital, 9, 2010. Anais, Florianópolis, p. 115-122.

GEE apud MAGNANI, Luiz Henrique. Por dentro do jogo: videogames e formação de sujeitos críticos. Trab. Ling. Aplic., Campinas, 46(1), 2007, 113-125.

JENKINS, Henry. Cultura da Convergência. 2 ed. São Paulo: Aleph, 2009.

MAGNANI, Luiz Henrique. Por dentro do jogo: videogames e formação de sujeitos críticos. Trab. Ling. Aplic., Campinas, 46(1), 2007, 113-125.

MENESES, Ulpiano T. B. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História (São Paulo), v. 23, nº 45, pp. 11-36, 2003.

MORAIS, Welerson R.; ASSIS, Ricardo L. A. Os jogos eletrônicos: artefatos culturais, tecnológicos e virtuais na sociedade da era digital. Centro Federal de Educação tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), Grupo de pesquisa AMTEC/CNPq, 2007. Disponível em: <http://www.senept.cefetmg.br/galerias/Arquivos_senept/anais/terca_tema5/TerxaTema5Artigo12.pdf>.

NEVES, Isa Beatriz da C.; ALVES, Lynn R. G.; BASTOS, Abelmon de O. Jogos digitais e a História: desafios e possibilidades. In: Simpósio Brasileiro de Jogos e Entretenimento Digital, 11, 2012. Anais, Brasília, p. 192-195.

Jogos Digitais citados

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Organizados por: Título, desenvolvedor, ano de lançamento.

September 12th – A toy world. Newsgaming e Gonzalo Frasca, 2003.

Broforce. Free Lives Games, 2013.

SUPERHOT. SUPERHOT Team, 2016.

Inside. Playdead, 2016.

Limbo. Playdead, 2010.

SPRACE Game. São Paulo Research and Analysis Center (SPRACE - Unesp), 2010 (1ª Versão), 2014 (2ª Versão).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Meme como linguagem: Uma análise de estereótipos gays

Guilherme POPOLIN (UEL)[1]

Resumo: Este trabalho analisa memes que reforçam estereótipos sobre a população Gay, em três páginas em um site de rede social – o Facebook. O meme como linguagem é visto a partir do estudo de Natália Horta (2015). Os trabalhos de Peter Burke (2004) e Homi Bhabha (1998) demonstram os estereótipos propagados pelos objetos analisados. Jacques Aumont (2004) e Norval Baitello Junior (2005) contribuem para a análise dos memes como imagens. A discussão sobre sexo e gênero é feita por meio da pesquisa de Laura Moura de Quadros (2015), com aporte teórico de Serge Moscovici (2011) e Judith Butler (2014). Os memes formam uma linguagem potencialmente rica que, quando utilizada de maneira imprudente, pode relegar o outro ao lugar-comum onde reside o preconceito.

Palavras-chave: Memes. Gay. Estereótipos.

Introdução

Os memes configuram uma nova linguagem na internet. Associados ao cômico e à ironia, muitas vezes preconceitos e estereótipos são fomentados com a replicação dos memes na rede, contribuindo para o compartilhamento de opiniões e discursos. Para demonstrar o meme como uma linguagem este trabalho apresenta um breve panorama semiótico. Entretanto, o foco da análise está nos conteúdos e nas formas como os memes são replicados.

Os memes analisados neste artigo são formados pela união de imagens mais texto verbal. Os conceitos de Peter Burke (2004) e Homi Bhabha (1998) são

[1] Mestrando em Comunicação na Universidade Estadual de Londrina (UEL). Bolsista CAPES (2017/2018). Orientador do trabalho: Prof.º Dr. Alberto C. A. KLEIN.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

utilizados para verificar as características que potencializam estereótipos sobre a população Gay na construção dos memes coletados para esta pesquisa em três páginas do site de rede social Facebook[2]: Bolsonaro Opressor 2.0, Bolsonaro Opressor Sul RJ e O Retrógrado. O meme como linguagem tem respaldo nos estudos de Natália Horta (2015), com apoio de Limor Shifman (2014), pesquisadoras de memes na internet. Os memes analisados neste artigo são utilizados por páginas do site de rede social Facebook com o objetivo de questionar o que para os emissores está fora do padrão heteronormativo.

Muitos memes – equivocados, preconceituosos e que replicam estereótipos de sexo, gênero e identidade – são encontrados nas redes sociais, principalmente em páginas de cunho conservador. Para uma análise pontual e específica, este artigo analisa memes que tratam da população Gay. O termo Gay utilizado neste trabalho é retirado da sigla LGBT, utilizada para referir-se à população de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais. Desde 2008, após a I Conferência Nacional GLBT[3], convencionou-se que LGBT representa de maneira mais democrática essas populações no Brasil, na luta pela consolidação de direitos e de cidadania. O trabalho de Laura Moura de Quadros (2015) trouxe o embasamento sobre sexo, gênero e identidade, por meio de Judith Butler (2014) e Serge Moscovici (2011), este último no plano das representações sociais.

Este artigo verifica as maneiras como os memes potencializam estereótipos sobre a população Gay nas redes, principalmente na sua condição de imagem. A discussão sobre sexo, gênero e identidade é fundamental para a compreensão do tema proposto. O objetivo central é realizar uma análise de conteúdo dos memes no campo imagético, com apoio dos teóricos Jacques Aumont (2004), Norval Baitello Junior (2005) e Vilém Flusser (2002). As fontes online utilizadas nesta pesquisa, como os links para o Facebook, ficam sob a tutela de seus emissores e das plataformas onde estão postados, logo, podem ficar indisponíveis com o tempo.

[2] Um site de rede social é uma plataforma em que os participantes se comunicam por meio de perfis de identificação única, com conteúdos produzidos pelo usuário, por outros usuários e/ou pelo sistema. As conexões entre os participantes podem ser vistas e cruzadas por outros. Os usuários podem produzir, consumir e interagir com conteúdos gerados por meio de suas conexões no site (ELLISON; BOYD, 2013. apud. RECUERO, 2015).

[3] Balanço da I Conferência Nacional GLBT. Disponível em: http://www.observatoriodeseguranca.org/boas+praticas/brasil/conferencia. Acesso em 12 de fevereiro de 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Uma nova linguagem

O meme estudado hoje como uma linguagem da internet é a apropriação de um conceito da biologia. Em 1976, Richard Dawkins cunhou o termo meme quando estudava a memetica, ciência análoga à genética. Enquanto os genes carregam informações de corpo para corpo, os memes carregam ideias de mente para mente, perpetuando informações e comportamentos. A década de 1970 é representativa neste sentido, já que no período deu-se o nascimento da cibercultura, a partir da popularização dos microcomputadores.

> A própria ideia de meme sofreu mutações e evoluiu em uma nova direção. E o meme da internet é um sequestro da ideia original. Em vez de modificar-se ao acaso, em vez de se propagar na forma de uma seleção darwiniana, os memes da internet são deliberadamente alterados pela criatividade humana. Na versão sequestrada, mutações são esboçadas, não aleatoriamente, com o total conhecimento da pessoa que está realizando a mutação. (DAWKINS, 2013 apud. HORTA, 2015, p. 45-46)

Conforme Nathalia Botelho Horta (2015), a interação dos sujeitos com o dispositivo técnico e pelo dispositivo técnico resulta na comunicação. A internet é um meio de comunicação formado por manifestações imagéticas, audiovisuais e verbais. Os memes formam uma linguagem da internet, já que um meme é um signo e sua aplicação envolve o conhecimento e o processo de significação. Em suma, um meme da internet é definido como tal de acordo com a regularidade em que é utilizado, seja em fóruns, em redes sociais, entre outros.

Paródia e repetição – da forma ou do conteúdo - são características aferidas por Horta (2015) da linguagem formada pelos memes. A pesquisadora demonstra por meio da tríade peirceana a mediação realizada pelo meme entre uma informação e seu respectivo receptor. A informação tem a função de objeto, o meme funciona como signo (linguagem) e as réplicas do meme são interpretantes.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Um meme é compreendido pelo receptor quando associado a fatos do cotidiano, estereótipos, entre outros. De acordo com Horta (2015), a compreensão se dá por meio dos jogos de linguagem que envolvem um emissor e um receptor, mesmo quando a comunicação é realizada entre uma única pessoa. O meme ainda possui um devir cômico. Ao provocar o riso evidencia elementos ocultos e provoca uma reflexão sobre os fatos.

De acordo com Limor Shifman (2014), os memes sempre fizeram parte da sociedade humana, mas com a internet alguns aspectos se transformaram. A definição inicial de meme proposta por Richard Dawkins refere-se à uma unidade de transmissão cultural ou à uma unidade de imitação. Neste sentido, um meme pode ser ideias (Deus), textos (piadas) ou práticas (rituais cristãos). A partir do meme de Dawkins a autora isola três dimensões que podem ser potencialmente copiadas, conteúdo, forma e ponto de vista:

> A primeira dimensão refere-se principalmente ao conteúdo de um texto específico, referindo-se tanto às ideias quanto às ideologias por ela transmitidas. A segunda dimensão se relaciona com a forma: esta é a encarnação física da mensagem, percebida por meio de nossos sentidos. Inclui tanto as dimensões visuais/sonoras específicas de certos textos como os padrões de gênero mais complexos que os organizam (...). Eu uso "ponto de vista" para descrever as maneiras em que emissores se posicionam em relação ao texto, códigos linguísticos (...). Como forma e conteúdo, o ponto de vista é potencialmente memético; ao recriar um texto, os usuários podem decidir imitar um determinado ponto de vista que acham atraente ou usar uma orientação discursiva completamente diferente. (SHIFMAN, 2014, p. 40, tradução nossa)[4]

Os memes analisados neste artigo são memes da internet e se enquadram nas definições de Shifman (2014). Com rápidas mutações, o memes podem ser

[4] Going back to Dawkins's original ideia – that memes are units of imitation – I found it useful isolate three dimensions of cultural items that people can potentially imitate: content, form, and stance. The first dimension relates mainly to the content of a specific text, referencing to both the ideas and the ideologies conveyed by it. The second dimension relates to form: this is the physical incarnation of the message, perceived through our senses. It includes both visual/audible dimensions specific to certain texts and the more complex genre-related patterns organizing (…). I use "stance" to depict the ways in which addressers position themselves in relation to the text, it linguistic codes (…). As with form and content, stance is potentially memetic; when re-creating a text, users can decide to imitate a certain position that they find appealing or use an utterly different discursive orientation.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

observados não apenas como ideias únicas, mas como itens com o mesmo conteúdo. A autora define um meme da internet como " (a) Um conjunto de elementos digitais que partilham características comuns de conteúdo, forma e/ou (b) foram criados com consciência uns dos outros, e (c) foram disseminados, imitados e/ou transformados pela Internet por muitos usuários (p. 41, tradução nossa) "[5].

A paródia empregada na produção dos memes carrega aspectos ideológicos e comunicativos do meme original. O processo de imitação combina aspectos de cópia ou inversão do meme original. A linguagem é utilizada de maneira lúdica e sem compromisso com o rigor técnico. A ironia é a figura de linguagem mais representativa quando se trata da replicação de memes (SHIFMAN, 2014).

Os memes de Richard Dawkins deram origem à memética, ciência que estuda a compreensão da cultura como um processo evolutivo. Horta (2015) parte do conceito de meme cunhado pelo etólogo para compreender os memes da internet como signos, unidades culturais que se replicam por meio da ação dos homens. Shifman (2014) elenca características que aprofundam a análise e tornam o meme passível de reproduzir estereótipos, conceito explorado a seguir.

População Gay e estereótipos

Peter Burke (2004) estuda a construção do estereótipo que acorre quando culturas diferentes se encontram. Para o autor, "o estereótipo pode não ser completamente falso, mas frequentemente exagera alguns traços da realidade e omite outros (p. 155)". Neste artigo, a compreensão de Burke sobre o estereótipo é aplicada sobre os memes que representam o choque entre a heteronormatividade e a população Gay.

[5] (a) a group of digital items sharing common characteristics of content, form, and/or stance, which, (b) were created with awareness of each other, and (c) were circulated, imitated, and/or transformed via the Internet by many users.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A transformação dos outros no "Outro" se dá com a inversão da auto-imagem do eu. Na maioria dos estereótipos verifica-se formas hostis e desdenhosas de tratar o Outro. O medo e o ódio fomentam "a projeção inconsciente de aspectos indesejáveis do eu e no outro (BURKE, 2004, p. 156)." O distanciamento do eu para com o Outro é fortemente evidenciada por meio de imagens e signos – carregados de estereótipos e preconceitos – que mediam a visão que se tem do Outro.

Os indivíduos ou grupos sociais veem o mundo social por meio de imagens que são testemunhas dos estereótipos, com o mundo da imaginação incluso em sua construção (BURKE, 2004). Neste sentido, Homi Bhabha (1998) estuda o estereótipo sob o viés do fetichismo. Suas análises originalmente feitas sobre o colonialismo são utilizadas neste artigo para complementar a análise dos objetos que tratam do estereótipo sobre a população Gay, formada por indivíduos que sentem atração por pessoas do mesmo gênero.

> Como forma de crença dividida e múltipla, o estereótipo requer, para uma significação bem sucedida, uma cadeia continua e repetitiva de outros estereótipos. O processo pelo qual o "mascaramento" metafórico é inscrito em uma falta, que deve então ser ocultada, dá ao estereótipo sua fixidez e sua qualidade fantasmática (...). (BHABHA, 1998, p. 120)

De acordo com a pesquisa de Laura Moura de Quadros (2015), as instituições dominantes – o Estado, a Igreja e o sistema capitalista – regularam as sexualidades ao longo dos anos, por meio de seus discursos hegemônicos. Estereótipos ligados aos modos de vida da população Gay, como os analisados neste artigo, mostram que muitas ideias do século XIX ainda estão arraigadas ao pensamento humano quando se trata de sexualidade e/ou gênero.

Foi a partir do século XIX que o corpo e a sexualidade humana foram moralizados perante a vida social. Um movimento de hierarquização das sexualidades ascendeu - conforme a consolidação do capitalismo e da burguesia, distinguindo o que seria correto, adequado aos padrões e que deveria ser

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

estritamente seguido. Formas de sexualidade que não estavam em conformidade com a heterossexualidade receberam a alcunha de imorais e patológicas. Práticas diferentes da heterossexualidade e os indivíduos que as praticavam eram considerados impróprios, inadequados à sociedade. O discurso hegemônico levou à discriminação, à criminalização, à punição e à patologização de comportamentos sexuais que não seguiam o padrão heteronormativo. (PRADO; MACHADO, 2008. apud. QUADROS, 2015).

A heterossexualidade é tida como a forma correta de vivenciar a sexualidade e a identidade em sociedade. Reproduções de práticas heterossexuais, que vão desde o amor romântico, monogamia, família e fidelidade conjugal, formam a heteronormatividade – legitimada pela noção de comportamentos considerados masculinos e femininos (CASAGRANDE; LUZ; CARVALHO, 2001. apud QUADROS, 2015).

O gênero como construção social foi demonstrado por Judith Butler. O que é masculino e o que é feminino vai além do sexo binário biológico. A noção de gênero e suas possibilidades extrapolam o aspecto morfológico. Entende-se a heterossexualidade como um regime de poder e discurso, enquanto a homossexualidade tem um valor menor. A homossexualidade é muitas vezes ligada à ininteligibilidade cultural, à dessexualização do corpo feminino – no caso das lésbicas – e considerada inadequada. Butler denomina como "performance" os comportamentos que mulheres e homens praticam e que são considerados como adequados pela sociedade (BUTLER, 2014. apud. QUADROS, 2015).

No campo das representações sociais, Serge Moscovici (2011) analisa as "formas assumidas forçadamente por coisas ou pessoas para que se encaixem em categorias determinadas na realidade social, caso contrário, podem não ser compreendidas ou decodificadas adequadamente pela sociedade" (apud. QUADROS, 2015, p. 19). As representações feitas e impostas sobre algo são construídas ao longo dos anos, com o passar das gerações, por meio da união de um sistema de imagens, da memória coletiva e de reproduções na linguagem. Com as

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

representações compreende-se e comunica-se uma ideia a uma imagem ou uma imagem a uma ideia (MOSCOVICI, 2011. apud. QUADROS, 2015).

> As representações sociais feitas sobre pessoas que não seguem os comportamentos considerados adequados pela heteronormatividade fazem parte do senso comum com uma grande porção de características associadas a essa população, que culminam com a distinção entre homem afeminado e mulher masculinizada, no caso de homossexuais; pessoas com dificuldades para definir sua atração sexual, no caso de bissexuais; e a imagem caricatural de homens vestidos de mulher, com voz grossa e pelos, no caso de travestis. (QUADROS, 2015, p. 20)

Características consideradas negativas inferiorizam os indivíduos que não se encaixam ao padrão heteronormativo. A partir das representações sociais, estereótipos, como demonstram os memes a seguir, definem o que é certo ou errado, bom ou imoral.

Conservadorismo e heteronormatividade nas redes

O meme, como uma linguagem, utiliza signos imagéticos em sua construção, que podem ser melhor explorados de acordo com os estudos de Jacques Aumont (2004) sobre a imagem. Como demonstrado neste artigo os aspectos ligados à representação social e à heteronormatividade fazem que com que ainda hoje estereótipos e preconceitos sejam replicados por meio dos memes. Segundo Aumont (2004), a imagem é inerente ao conceito de representação, construído ao longo da história da humanidade. A imagem serve ao homem para contemplar seus anseios individuais e coletivos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1 – A reprodução e a inferiorização de casais gays
Disponível em:
<https://www.facebook.com/Bolsonaroopressor2.0/photos/a.926956890675992.1073741828.920821727956175/1277044425667235/?type=3&theater>. Acesso em 14 de fevereiro de 2017.

O meme (Figura 1) replica um modelo muito comum: Imagens com conteúdos opostos, com um texto verbal sobre elas. A imagem da parte superior traz um homem, uma mulher e o texto "REPRODUZ". A parte inferior traz duas imagens: Em uma, dois homens se abraçam e em outra com dois homens se beijam na boca. O texto verbal sobre elas é "NÃO REPRODUZ".

A parte superior do meme (Figura 1) representa um casal heterossexual. O homem é o deputado federal Eduardo Bolsonaro (PSC), acompanhado de uma mulher. A parte inferior traz dois homens: O deputado federal Jean Wyllys (PSOL) e o deputado estadual do Rio de Janeiro Marcelo Freixo (PSOL). O meme, por ter sido emitido e coletado em uma página que enaltece o deputado federal Jair Messias Bolsonaro (PSC), indica sua intenção em provocar o humor por meio de um estereótipo que visa inferiorizar casais homossexuais.

É possível identificar dois estereótipos neste meme (Figura 1). O primeiro está ligado ao padrão heteronormartivo, em que para que um casal seja reconhecido como tal ele tenha a capacidade de se reproduzir. Um casal formado por dois homens não pode se reproduzir biologicamente, e muitas vezes este

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

argumento é utilizado para invalidar os relacionamentos homossexuais. O casal homossexual é reduzido ao aspecto da procriação. Entretanto, existem outras formas de conceber e gerar uma família, como a adoção ou a maternidade de substituição.

O segundo estereótipo está relacionado com as condutas inadequadas para a heteronormatividade. Ao trazer dois homens se abraçando e se beijando na parte inferior, o meme (Figura 1) endossa a ideia de que dois homens não podem demonstrar carinho um pelo outro sem que sejam caracterizados como homossexuais. No caso das imagens utilizadas no meme, o deputado federal Jean Wyllys é gay e o deputado estadual Marcelo Freixo é hétero. Na concepção de quem emitiu este meme, um homem hétero não pode trocar afeto com um homem homossexual sem que tenha segundas intenções, como desejar um ato sexual que não leva à reprodução. Isso reforça mais um padrão da heteronormatividade, com aspectos do cristianismo, em que o sexo teria função exclusiva de reprodução.

O meme é constituído por informações manipuladas, o que estabelece um ato de comunicação, de acordo com Vilém Flusser (2002). É possível estabelecer uma relação dos emissores dos memes com os donos dos aparelhos de comunicação. A cibercultura permite que o cidadão comum crie e transmita seus próprios conteúdos. É preciso decifrar o significado e as intenções do homem ao representar e interpretar o mundo por meio de uma imagem. De acordo com Flusser (2002), o texto ancora a imagem à realidade. Ao enquadrar o meme como uma imagem técnica, segundo Flusser (2002) é preciso entender as maneiras que as imagens são manipuladas. Neste artigo verifica-se a utilização do texto verbal sobre imagens para garantir e explicitar um sentido ao meme.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 2 – Hierarquização da sexualidade
Disponível em:
<https://www.facebook.com/BolsonaroOPSulRJ/photos/a.1531711790466266.1073741828.153167809380 2969/1603798953257549/?type=3&theater>. Acesso em 14 de fevereiro de 2017.

A Figura 2 caracteriza-se como um meme ao repetir a forma – imagens com textos verbais sobre elas – e repetir o conteúdo da Figura 1. Mais uma vez a heteronormatividade é exaltada sob o prisma da reprodução. A imagem superior à esquerda retrata um casal de noivos, que pelo contexto deduz-se que seja heterossexual, com o texto verbal "2016" sobre ela. A imagem superior à direita traz várias pessoas sentadas em um gramado, com o texto verbal "80 ANOS DEPOIS" sobreposto. A metade inferior do meme traz à esquerda a imagem de um casal formado por dois homens, acompanhada do texto verbal "2016". À direita a imagem é de uma estrada vazia, com uma bola de feno. Sobre ela o texto verbal é "80 ANOS DEPOIS".

O meme (Figura 2) enaltece o casal heterossexual, já que ele vai poder reproduzir e, consequentemente, dar continuidade à formação de uma grande família. O casal homossexual é reduzido à condição de não procriador, logo, seria um motivo para invalidar esse tipo de relacionamento. Do mesmo modo como na Figura 1, a sexualidade é hierarquizada. Reflexo das instituições que dominam o modo de vida, como a Igreja, o Estado e o Sistema Capitalista, os memes (Figura 1 e Figura 2) carregam um estereótipo ao fixar uma imagem de inadequação sobre o relacionamento entre pessoas do mesmo sexo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os memes acima corroboram com a ideia de que um casamento só é válido e pleno se ele gerar filhos biológicos, ou seja, uma das heranças do modo de vida burguês heterossexual. A repetição de memes com os mesmos conteúdos reforça a imagem criada do Outro, no caso, o estereótipo sobre a impossibilidade de um casal do mesmo sexo reproduzir e construir uma família. Porém, para que um casal construa uma família a geração de filhos biológicos não é necessária.

Os memes também podem ser interpretados dentro do conceito de iconofagia de Norval Baitello Junior (2005). Segundo o autor, a quantidade de imagens expostas faz com que elas se tornem invisíveis, ou seja, cada vez mais recursos são utilizados para provocar a atenção do olhar. A noção de imitar as imagens relaciona-se com os memes, já que ao replicar um meme sem reflexão sobre seu conteúdo, ou propositalmente, o emissor pode contribuir para a propagação de preconceitos e estereótipos.

> A desmedida proliferação das imagens, sobretudo comprovadamente das imagens exógenas, fruto das imensas facilidades da reprodutibilidade técnica, trouxe mais do que a democratização da informação prometida pelo prognóstico benjaminiano; ela trouxe o surgimento de uma instância crescente de imagens que se insinuam para serem vistas enquanto decresce em igual proporção a capacidade humana de enxergá-las. Tal fenômeno, que se configura como uma crise da visibilidade, promove uma aceleração cada vez mais intensa no crescimento populacional das imagens, gerando uma inflação que agrega a elas um crescente desvalor. Isso gera ainda, por sua vez, o movimento desesperado de busca da visibilidade a qualquer custo (BAITELLO, 2005, p. 95-96).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3 – O Gay como um ser inferior

Disponível em:< https://www.facebook.com/oretrogradoblog/photos/a.201488026916254.1073741828.197711077293949/291580341240355/?type=3&theater>. Acesso em 14 de fevereiro de 2017.

O meme (Figura 3) traz a repetição de uma forma comum na replicação dos memes. Duas imagens, apoiadas por um texto verbal. A imagem superior traz um print screen da manchete de uma revista, a Superinteressante, em um post na rede social Twitter. A chamada "Brincar de super-herói aumenta agressividade – mas não o heroísmo", vem acompanhada da foto de uma criança fantasiada de Super-Homem. O texto verbal de apoio é "ELES QUEREM MESMO". A parte inferior traz a imagem de uma criança com o rosto maquiado. O texto verbal de apoio é "SEU FILHO (HOMEM) FANTASIADO ASSIM". O meme reproduz o estereótipo da masculinidade que afeta diretamente a vida de um homem gay em sociedade.

O modo de vida do homem heterossexual, perpetuado a partir do século XIX, tem em seu universo a agressividade como um dos pilares da masculinidade. Para um garoto ser valorizado como ser humano, é preciso que ele compartilhe de valores aceitos pela cultura heteronormativa, em que para ser herói, por exemplo, é preciso ser agressivo. Um garoto que usa maquiagem, elemento do universo das mulheres, dentro da heteronormatividade, é visto como um ser inferior, que deve ser marginalizado por ser considerado gay.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 4 – O Gay ou o feminino visto com desdém
Disponível em:< https://www.facebook.com/oretrogradoblog/photos/a.201488026916254.1073741828.197711077293949/292314287833627/?type=3&theater>. Acesso em 14 de fevereiro de 2017.

Do mesmo modo em que na Figura 3 o menino que utiliza maquiagem é inferiorizado por ser considerado gay, reforçando o estereótipo de que para ser homem é preciso reproduzir características agressivas, longe das características relegadas às mulheres, dentro da heteronormatividade, a Figura 4 traz um meme em que o figura de um homem com saias é menosprezada.

O meme (Figura 4) repete uma forma em que uma imagem é acompanhada de um texto verbal dividido em duas partes que se completam. "O PRÓXIMO TABU VAI SER BRIGAR PARA USAR SAIA ACIMA DO JOELHO" é o texto que compõe o meme (Figura 4), que traz uma montagem de quatro homens usando saias abaixo do joelho. A ironia do texto fica evidente quando o texto e a montagem dos homens utilizando saias são justapostas.

A saia, peça do vestuário pertencente ao universo das mulheres na cultura heteronormativa, ainda é considerada um tabu quando usada por homens. Após

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

certa flexibilização no uso da vestimenta, o meme (Figura 4) debocha daqueles que aproveitam suas liberdades individuais para usar uma saia, rompendo com as imposições de gênero da cultura heteronormativa. A mensagem transmitida pelo meme (Figura 4) contribui para a manutenção do estereótipo de que as lutas para romper com a heteronormatividade não são legítimas.

Apesar do meme (Figura 4) não tratar diretamente do universo Gay, a ironia presente em sua construção reforça o estereótipo de que homens gays lutam por direitos considerados menos importantes, como utilizar uma peça de roupa considerada do universo das mulheres pela heteronormatividade. A figura do homem usando uma saia ainda não é compreendida e decodificada de forma adequada por parte da sociedade, que logo o enquadra como homossexual. No campo das representações sociais, o meme (Figura 4) contribui para um sistema de imagens que constrói e impõe uma forma de vida sobre a população, ou seja, um homem que veste saia ou qualquer elemento do universo feminino pode ser considerado gay e visto com desdém.

Considerações finais

Os memes objetos de análise deste artigo são utilizados pela heteronormatividade, construída pelo capitalismo e pela burguesia desde o século XIX como sendo a forma adequada de modo de vida, para perpetuar os seus valores. Os memes analisados neste artigo são pequenos exemplos retirados de um vasto universo que aumenta dia após dia. Neste trabalho foram utilizadas três páginas de cunho conservador da rede social Facebook.

A partir da popularização dos memes na internet, o cidadão comum passa a ter a possibilidade de ser emissor de informações. Existem os memes de páginas progressistas ou dos movimentos LGBTs que combatem os preconceitos replicados pelos memes de páginas conservadoras no Facebook. Entretanto, nas redes sociais, a restrição do círculo de amigos virtuais pode dificultar o debate ou a reflexão sobre

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ideias contrárias, permitindo que ideias equivocadas sobre determinados assuntos continuem sendo propagadas.

Os memes analisados demonstram o distanciamento dos emissores para com o Outro, permitindo assim o reforço dos estereótipos. Os receptores desses memes constroem a imagem do Outro por meio deles e podem replicá-los sem refletir sobre seus conteúdos, contribuindo para a replicação de estereótipos e preconceitos.

As representações feitas e impostas pela heteronormatvidade utilizam a linguagem dos memes para reforçar uma cadeia repetitiva de estereótipos, ancorada no humor e na ironia. A imagem que a sociedade tem da população Gay é fixada por meio de um sistema de imagens no qual os memes estão integrados.

Referências bibliográficas

BAITELLO JÚNIOR, Norval. A Era da Iconofagia. Ensaios de Comunicação e Cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

BHABHA, Homi. O local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BURKE, Peter. Testemunha Ocular: história e imagem / Peter Burke; tradução Vera Maria Xavier dos Santos; revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho – Bauru, SP: EDUSC, 2004.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

HORTA, Natália Botelho. O meme como linguagem da internet: uma perspectiva semiótica. 2015. 191 p. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre. Universidade de Brasília, Brasília (DF). Disponível em < http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18420/1/2015_NataliaBotelhoHorta.pdf>.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

QUADROS, Laura Moura de. Sem preconceito? A representação LGBT em "Amor & Sexo". Universidade Federal De Santa Maria. Trabalho de Conclusão de Curso. Santa Maria, RS, 2015. Disponível em < http://repositorio.ufsm.br:8080/xmlui/bitstream/handle/1/1883/Quadros_Laura_Moura_de.pdf>.

RECUERO, Raquel. Análise de redes para mídia social / Raquel Recuero, Marco Bastos e Gabriela Zago. – Porto Alegre: Sulina, 2015.

SHIFMAN, Limor. Memes in Digital Culture. London: MIT Press, 2014.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A representação da Guerra Fria no jogo *Metal Gear Solid 3: Snake Eater*

Victor Hugo Bento da Costa TRALDI
(Universidade Estadual de Londrina)[1]

RESUMO: O presente trabalho busca mostrar qual é a representação que o jogo *Metal Gear Solid 3: Snake Eater* apresenta da Guerra Fria e de temas relativos ao período, como espionagem, geopolítica e perigo nuclear. Para isso, são abordadas questões gerais sobre o vídeo game como mídia e são feitas reflexões sobre o conceito de representação – ideia de grande importância na obra de Roger Chartier. Além disso, são elencados procedimentos metodológicos sobre como usar um jogo eletrônico como fonte para uma análise histórica com base nos escritos de Espen Aarseth e Marcos Napolitano. Ao analisar tanto a narrativa quanto os elementos visuais do jogo, pode-se constatar que *Metal Gear Solid 3: Snake Eater* apresenta uma versão do período mais próxima da heroicização dos Estados Unidos e dos norte-americanos e da vilanização da União Soviética e dos soviéticos.

Palavras-chaves: Representação, Guerra Fria, vídeo game.

Introdução

Ao lançarmos um olhar crítico ao início do século XXI, é possível perceber que a maneira como é contada a História e como ela é apropriada pelas pessoas sofre influência das diversas mídias[2]. Para se passar uma imagem de certo período, evento ou personagem histórico, é escolhida uma mídia para veicular a versão desejada: cinema, televisão, jornais, livros, internet, entre outras – considerando

[1] Graduando do 4º ano do curso de licenciatura em História.
[2] A definição de mídia utilizada é: "todo suporte de difusão da informação que constitui um meio intermediário de expressão capaz de transmitir mensagens; meios de comunicação social de massas não diretamente interpessoais". MÍDIA. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 1919.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que os diferentes meios têm diferentes públicos, alcances e linguagens. Dentre essas outras mídias, destaco o vídeo game.

A partir desse artigo, buscarei mostrar que o vídeo game é mais do que um instrumento de diversão: é uma importante mídia e também é capaz de veicular versões da História. Para isso, abordarei algumas questões gerais sobre o vídeo game como mídia e o conceito de representação – ideia de grande importância na obra de Roger Chartier. Além disso, levantarei procedimentos metodológicos de como usar um jogo eletrônico como fonte para uma análise histórica com base nos escritos de Espen Aarseth e Marcos Napolitano. Seguindo tais proposições metodológicas, analisarei qual é a representação que o jogo *Metal Gear Solid 3: Snake Eater* apresenta da Guerra Fria e das questões relativas à espionagem, geopolítica, perigo nuclear, aos Estados Unidos e os norte-americanos e à União Soviética e os soviéticos no período. Com isso, constatarei se o jogo reforça uma versão maniqueísta da Guerra Fria – na qual os EUA e o capitalismo representariam o "lado bom" e a URSS e comunismo seriam o "lado ruim" – ou se apresenta uma abordagem alternativa para o momento histórico em questão.

Considerações sobre vídeo game e o conceito de REPRESENTAÇÃO

Quando se fala em vídeo game, pode estar querendo se referir tanto ao jogo eletrônico – o *game* – quanto ao equipamento necessário para jogá-lo: o console[3]. Porém, ao abordar a relação entre vídeo game e História, vou usar o termo de forma mais abrangente, tratando-o como mídia, como defendido pelo pesquisador de teoria dos vídeo games Alan Richard da Luz.

A primeira observação importante feita por Luz (2010) é que o vídeo game é uma mídia que permite abordagens de vários campos do saber. O que leva a essa

[3] O historiador Richard Gonçalves André (2016, p. 6) afirma que atualmente há "[...] jogos eletrônicos em dispositivos como smartphones, que não dependem de videogames para funcionar [...]". Contudo, em minha pesquisa estou considerando apenas os *games* que necessitam de um console e um aparelho de televisão para serem jogados.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

multidisciplinaridade é o fato de que o vídeo game possui a remediação como característica. Termo cunhado por Jay David Bolter e Richard Grusin, dois estadunidenses especialistas em estudos de mídia, remediação significa a ação – de uma mídia – de fazer uma nova mediação dos elementos de outra mídia. Ou seja, segundo Luz (2010, p. 18), "o vídeo game construiu sua linguagem a partir de mídias tão diversas quanto jogos de tabuleiro, cinema, televisão, desenhos animados etc." ao emprestar elementos das linguagens desses meios e abordá-los de uma nova maneira. Por isso, o vídeo game se constitui em uma mídia rica em possibilidades de análise.

Luz (2010) também considera o vídeo game como não mais um brinquedo infantil, mas como um "fenômeno cultural adulto por excelência", devido ao fato de que a maioria de seus consumidores são maiores de 18 anos. Prova disso é que os jogos com temáticas adultas cresceram em quantidade e importância ao longo das últimas décadas. Além disso, surgiram narrativas e personagens cada vez mais complexos devido ao desenvolvimento tecnológico dos consoles e do uso do CD – e posteriormente DVD e *blu-ray*, suportes com capacidade de armazenamento de informações cada vez maior.

O autor ressalta que é possível atribuir ao vídeo game o status de arte, "[...] uma poderosa arte híbrida, que carrega em sua linguagem gráfica os elementos da arte do cinema, da animação e dos quadrinhos". (LUZ, 2010, p. 19). Mas o que faz o vídeo game tão especial frente a esses outros tipos de arte? A interatividade aparece como o grande diferencial. Ao contrário do que acontece com as outras artes – música, literatura, arquitetura, pintura, escultura, teatro, dança, cinema, quadrinhos, fotografia –, o vídeo game proporciona intensa interação com os elementos da obra, sendo que o jogador é quem controla os rumos que a narrativa do jogo tomará.

Pudemos perceber algumas características do vídeo game: pode ser visto como uma mídia e/ou como uma forma de arte; pode ser objeto de estudo de várias áreas do conhecimento; tem como principais características a remediação e a interatividade. É importante manter esses pontos em mente, pois podem servir como pontos de partida para o estudo dos vídeo games.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Nesse momento, cabe tratar do conceito de representação. Tal conceito possui extrema importância no campo de estudos da História Cultural e foi desenvolvido em grande medida pelo historiador francês Roger Chartier. Em suas obras, o autor analisa as práticas e representações criadas pelos indivíduos e grupos para dar sentido às suas realidades. Mas o que são representações para Chartier? Baseando-se em definições do século XVIII, o autor pontua dois significados possíveis para o conceito:

> [...] por um lado, a representação faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado; de outro, é a apresentação de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa. (CHARTIER, 1991, p. 184).

Em outras palavras, uma representação pode ser algo que substitui o que está ausente, trazendo ao observador uma lembrança daquilo que não está presente – já que a representação e o representado não são a mesma coisa, embora possam ser semelhantes – ou pode ser algo que apresenta de uma maneira simbólica o que se encontra presente – como um valor ou um sentimento, por exemplo. Segundo Chartier (1991), deve haver uma "relação decifrável" entre a representação e o que ela significa, para que ela possa ser entendida da maneira que se deseja – embora sempre exista o perigo de que a compreensão não aconteça.

Chartier (1990, p. 17) ressalta que "as representações do mundo social assim construídas [...] são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam". Portanto, quaisquer representações criadas não são neutras: são permeadas com as ideias e a visão de mundo de quem as criou, e buscam dar sentido ao mundo. Por isso, há lutas de representações, na medida em que grupos com diferentes interesses não concordam com certas representações – criadas por outros e até mesmo por seus pares. Dito isso, passemos aos procedimentos metodológicos.

Como usar o vídeo game como fonte histórica?

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No Brasil, o campo de estudo dos vídeo games ainda é incipiente. Não há abundante bibliografia em português sobre análise de vídeo games e, muito menos, sobre a relação entre os jogos eletrônicos e a História. Assim sendo, como estudar a ação do vídeo game como uma mídia que pode apresentar uma imagem de um período histórico em face dessa escassez de referenciais metodológicos?

Pode-se partir das ideias do autor de referência em estudos sobre jogos eletrônicos, o norueguês Espen Aarseth. Em seus escritos, Aarseth (2003) busca traçar os contornos de uma metodologia para o estudo de jogos eletrônicos, na medida em que várias análises pautam-se em ferramentas já existentes, mas referentes a outro tipo de fonte – como a teoria do cinema. Deve-se, portanto, buscar procedimentos metodológicos adequados ao adentrar em uma área de estudos recente.

Ao pontuar quais elementos devem ser levados em conta em uma análise de jogo eletrônico, o autor afirma que o pesquisador pode escolher apenas os mais importantes e interessantes, de acordo com os objetivos de sua pesquisa. Nas palavras de Aarseth (2003, p. 12), "a escolha dos elementos a analisar está sempre previamente condicionada pelos objetivos do investigador". Além disso, Aarseth ressalta que devemos nos perguntar o *porquê* de se pesquisar jogos eletrônicos antes mesmo de perguntar *como* pesquisá-los, já que "o *como* é determinado pelo *porquê*". (AARSETH, 2003, p. 19). O autor reitera o caráter multidisciplinar do campo de estudo dos vídeo games e acredita que, por causa disso, existam variados *porquês* – e *comos*, em consequência – para realizar uma pesquisa sobre tais fontes.

Como já explicitado, o *porquê* de minha pesquisa é o fato de o vídeo game ser uma mídia capaz de veicular uma versão de um período histórico. Portanto, ao ter como objetivo a compreensão de como a Guerra Fria é representada em *Metal Gear Solid 3: Snake Eater,* escolhi como elementos centrais de minha análise o que Aarseth chama de "cenário do jogo": o conteúdo narrativo e os elementos visuais do *game*.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Um ponto que Aarseth (2003) considera obrigatório em uma análise de jogo eletrônico é, obviamente, o ato de jogá-lo. Como o vídeo game possui a interatividade como grande diferencial, a principal forma de adquirir conhecimentos sobre o *game* é ser o jogador e interagir com seus elementos. Também pode-se aprender mais sobre o jogo por meio de pesquisas sobre seu desenvolvimento e recepção, estudos sobre seu funcionamento e observações de outras pessoas a jogar, o que faz com que, para o autor, a melhor forma de análise seja o ato de jogar unido à pesquisa relacionada ao "não-jogo".

Também é possível seguir as ideias do historiador Marcos Napolitano a respeito de como se trabalhar fontes audiovisuais em uma pesquisa de cunho historiográfico. Napolitano (2015) cita o vídeo game apenas para dizer que sua problemática escapa aos limites de seu texto. Contudo, mesmo com essa lacuna, alguns procedimentos metodológicos elencados pelo autor para se trabalhar com fontes audiovisuais em geral podem ser utilizados na análise de um jogo.

Uma fonte como um filme de ficção – e aqui incluo um jogo eletrônico, já que os *games* emprestam elementos de construção de narrativa da linguagem fílmica – "[...] pode ser percebido, por parte do público, como fonte de 'verdade histórica'". (ALMEIDA, 1999, apud NAPOLITANO, 2015, p. 241). Isso ocorre devido à sua capacidade de não apenas registrar imagens e sons sobre o passado, "[...] mas de criar uma memória histórica própria". (NAPOLITANO, 2015, p. 246). Por meio de uma encenação da realidade – que envolve elementos de ficção e de História, não se tratando de uma reprodução totalmente fidedigna –, ambas as fontes podem servir como instrumento de reafirmação de um passado ou como "veículo de desconstrução de mitos e versões oficiais da História". Colocando essas ideias em uma linguagem próxima à de Chartier, essas fontes contêm representações do passado que –sendo construídas e dotadas de intencionalidade – buscam passar uma determinada imagem de uma pessoa, um evento, um povo etc.

Dessa forma, deve-se buscar entender o porquê de tal representação ter sido construída daquela maneira, "[...] o porquê das adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas [...]" (NAPOLITANO, 2015, p. 237),

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

independentemente de questões de fidelidade do registro. Sendo assim, Napolitano propõe possibilidades metodológicas para o estudo de fontes audiovisuais. Um das mais importantes é

> [...] articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais [...] (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (ou seja, seu 'conteúdo' narrativo propriamente dito). (NAPOLITANO, 2015, p. 237).

Com isso, o autor quer dizer que deve-se articular o que é representado com a maneira como isso é representado, levando em conta as possibilidades da linguagem da fonte. Ao escolher o conteúdo narrativo e os elementos visuais do jogo como elementos centrais de minha análise, sigo outra regra que Napolitano (2015, p. 268) postula para a abordagem de fontes audiovisuais: "[...] não isolar seus códigos, canais e parâmetros verbais dos outros códigos, canais e parâmetros mobilizados pela fonte [...]".

Por fim, assim como Aarseth, Napolitano (2015) considera importante na análise de uma fonte audiovisual o cotejo com informações extrafonte – tanto com o contexto de produção, quanto com documentos ou discursos históricos e materiais artísticos que aparecem na obra, por vezes de maneira velada. Ao longo do trabalho, buscarei seguir tais possibilidades metodológicas, fazendo uma análise criteriosa de *Metal Gear Solid 3: Snake Eater*.

A série Metal Gear

Antes de discorrer sobre o jogo que analisarei, é importante fazer considerações sobre a série *Metal Gear*. A série foi produzida inicialmente pela *Konami Computer Entertainment Japan* e, após 2005, pela *Kojima Productions* – ambas subsidiárias da companhia japonesa Konami – e seu idealizador e diretor é o designer de jogos japonês Hideo Kojima. A série *Metal Gear* é composta por dez

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

jogos canônicos e *spin-offs*[4]. O primeiro *game* da série, *Metal Gear*, foi lançado em 1987 e *Metal Gear Solid V: The Phantom Pain*, lançado em 2015, é o jogo mais recente[5].

É possível notar que *Metal Gear* é uma série longeva e relevante no mundo dos vídeo games: alcançou trinta anos de existência, possui quase vinte títulos lançados e atravessou seis gerações de consoles – do *MSX2* de 8 bits aos potentes *PlayStation 4* e *Xbox One*. Mas qual é o segredo da série? Um dos trunfos de *Metal Gear* é o enredo. Explicando brevemente, a complexa trama da série gira em torno do perigo de um conflito nuclear ao longo da segunda metade do século XX e do início do século XXI e das ações de agentes secretos – *Big Boss* e *Solid Snake* – para impedir tal conflito. A partir dos jogos da série, é possível tratar de questões relativas à História, Filosofia, ética, política, guerra, desenvolvimento tecnológico, entre muitas outras.

Outro ponto forte de *Metal Gear* é a inovação. Hideo Kojima é considerado um importante nome na indústria dos vídeo games devido às suas contribuições para o mundo dos jogos eletrônicos: ele foi o responsável por criar os elementos que definiram os jogos de ação furtiva e que os levaram ao sucesso. No *Dossiê Metal Gear*, é mostrado que com o lançamento de *Metal Gear Solid*, em 1998, a furtividade ganhou um novo lugar no mundo dos *games*. Com a possibilidade de trabalhar com os gráficos tridimensionais gerados pelo *PlayStation*, Kojima fez uso de três tipos de câmera: aérea, em primeira pessoa e cinematográfica. Assim, remediando elementos do cinema – mídia da qual Kojima é grande fã –, *Metal Gear Solid* trouxe uma experiência até então nunca vista nos vídeo games.

Metal Gear Solid foi um sucesso também por causa da preocupação da equipe de Kojima com o realismo. Pode-se destacar os detalhes na aparência e na física dos ambientes, das armas e das personagens – impressionantes na época –, a

[4] Os jogos canônicos apresentam a história oficial da série e os *spin-offs* não fazem parte da cronologia oficial. O *spin-off Metal Gear Rising: Revengeance*, lançado em 2013, é o único título da série produzido pela desenvolvedora Platinum Games.
[5] Vários dos jogos foram relançados para outros consoles. Destaco a compilação *Metal Gear Solid: The Legacy Collection 1987-2012*, lançada em 2013 para *PlayStation 3*, em comemoração aos 25 anos da série. A *The Legacy Collection* contém todos os jogos canônicos lançados de 1987 a 2010 em dois *blu-rays*, exceto *Metal Gear Solid: Portable Ops*, lançado em 2006 para *PlayStation Portable*.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

inteligência artificial bem trabalhada para as personagens não jogáveis e a liberdade de escolha de abordagem da missão – o jogador podia usar uma estratégia furtiva ou não furtiva, além de variadas armas e do ambiente para completar seus objetivos. Essas características e inovações foram ampliadas e refinadas ao longo da série, chegando a seu ápice em *Metal Gear Solid V: The Phantom Pain*.

Metal Gear Solid 3: Snake Eater

Tendo em mente a importância da série *Metal Gear*, passemos à fonte de minha pesquisa. *Metal Gear Solid 3: Snake Eater* foi lançado originalmente para *PlayStation 2*, em 2004[6], e foi um sucesso de crítica: recebeu uma pontuação de 91/100 baseada em uma média de críticas especializadas[7]. De acordo com diferentes fontes[8], foram vendidas entre 3,9 e 4,2 milhões de cópias do jogo mundialmente. Em relação a seus aspectos visuais e sonoros, os gráficos eram muito bons na época de seu lançamento e tanto a trilha sonora quanto as *cutscenes*[9] de caráter cinematográfico repletas de ação e drama dão a *Metal Gear Solid 3: Snake Eater* ares de um filme hollywoodiano.

A partir daqui, tratarei do foco do trabalho, analisando a representação que *Metal Gear Solid 3: Snake Eater* traz da Guerra Fria e seus elementos. Como já exposto, articularei as informações com a maneira como tais dados são apresentados, levando em conta o conteúdo narrativo e os elementos visuais do jogo. Apesar de *Metal Gear Solid 3: Snake Eater* ser o quinto jogo da série a ser lançado, ele é o primeiro de sua cronologia, se passando no ano de 1964. Contudo, ao longo do jogo são revelados eventos que se passam antes de 1964 e que têm papel determinante em sua narrativa – alguns acontecimentos nem aparecem

[6] Para esse trabalho, utilizei a versão remasterizada do jogo, presente no Disco 1 da *Metal Gear Solid: The Legacy Collection 1987-2012*.
[7] Disponível em: http://www.metacritic.com/game/playstation-2/metal-gear-solid-3-snake-eater.
[8] O primeiro dado consta na página de *Metal Gear Solid 3: Snake Eater* na *Metal Gear Wiki* e o segundo no *Dossiê Metal Gear*. Obviamente, esses números não representam o número real de cópias vendidas mundialmente, devido à existência das cópias oriundas da pirataria, que não constam nos números oficiais.
[9] *Cutscenes* são "cenas animadas intercaladas às ações e à parte interativa do jogo, ajudando a construir o universo narrativo". (LUZ, 2010, p. 51).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

nesse *game*, sendo necessário fazer pesquisas extrajogo para saber de sua existência. Além disso, não abordarei informações que, embora tenham grande importância dentro do universo *Metal Gear*, considero não serem relevantes para a presente pesquisa por não terem efeito direto sobre a representação da Guerra Fria. É importante ressaltar que o *game* está totalmente em inglês, o que impede o pleno entendimento da narrativa, caso o jogador não seja fluente nesse idioma.

O *game* apresenta eventos, organizações e personagens históricos reais em sua trama, além de trazer imagens e filmes da época em suas *cutscenes*. Dessa maneira, lançando mão de um contexto histórico real mesclado com a narrativa e os personagens fictícios, *Metal Gear Solid 3: Snake Eater* apresenta explicações a fatos e processos ocorridos ao longo do século XX. Mesmo assim, no manual eletrônico do jogo consta a seguinte frase, em inglês: "Esse jogo é uma obra de ficção. Qualquer semelhança com pessoas ou grupos reais, vivos ou mortos, é puramente coincidência". Ou seja, não há uma pretensão de verdade histórica no *game* – embora a imagem criada sobre a Guerra Fria contenha elementos da época e, por isso, possa ser fixada na mente de um jogador despreocupado com questões históricas. Passemos, portanto, aos eventos que se passam antes da narrativa do jogo[10].

Após o fim da Primeira Guerra Mundial, os homens mais ricos e poderosos dos Estados Unidos, União Soviética e China se uniram para governarem o mundo em segredo, livrando-o de guerras desnecessárias. O grupo resultante dessa união se chamava *The Philosophers*. Durante a década de 1930, o último membro original dos *Philosophers* morreu e o grupo mudou os rumos de suas ações, passando a interferir em conflitos ao redor do mundo. Aqui é possível ver o arranjo geopolítico proposto: a existência de uma instituição secreta que mantinha as engrenagens da História rodando pacificamente, que em um segundo momento perdeu sua essência original.

Durante a Segunda Guerra Mundial, os *Philosophers* juntaram seus recursos para vencer as forças do Eixo, levando a cabo diversos tipos de operações

[10] As informações sobre o enredo e as personagens foram coletadas a partir do próprio jogo e do *website Metal Gear Wiki*, uma enciclopédia colaborativa na qual os fãs podem criar e editar artigos sobre os mais variados temas relativos à série.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

secretas e pesquisas de desenvolvimento tecnológico. Esse montante de dinheiro – cerca de 100 bilhões de dólares – ficou conhecido como *The Philosopher's Legacy*. Após o fim do conflito, os três países deveriam dividir a *Legacy*. Contudo, um oficial soviético chamado Boris Volgin roubou o dinheiro e o dividiu em várias contas bancárias ao redor do mundo. Os ramos norte-americano e chinês dos *Philosophers* não aceitaram o fato e, então, o grupo entrou em colapso. Assim, por meio da disputa dos *Philosophers* pela *Legacy*, começou o período que chamamos de Guerra Fria, no qual o mundo ficou dividido entre o bloco ocidental capitalista, liderado pelos Estados Unidos, e o bloco oriental comunista, liderado pela União Soviética. A versão do início da Guerra Fria trazida por *Metal Gear Solid 3: Snake Eater* mostra que o período teve início nas cúpulas secretas de poder, sendo resultado de uma dissensão entre os homens mais ricos e poderosos das grandes potências.

Em 1942, uma soldada de codinome *The Joy* – chamada de *The Boss* por seus comandados – criou a *Cobra Unit*, um grupo de soldados com habilidades sobre-humanas que executava missões secretas e que exerceu papel importante nas vitórias dos Aliados. Porém, a *Cobra Unit* foi dissolvida em 1947, devido à instabilidade política decorrente do conflito entre os *Philosophers*. Em 1950, *The Boss* conheceu um jovem chamado John, que se tornou seu aprendiz. Durante nove anos, os dois desenvolveram uma relação muito próxima, e a agente ensinou tudo o que sabia a seu pupilo – John aprendeu luta corporal e a manejar qualquer tipo de armamento e equipamento militar. Com essas habilidades, John ingressou nas Forças Especiais do Exército dos Estados Unidos e se tornou especialista em operações secretas. Aqui já é possível notar a imagem que *Metal Gear Solid 3: Snake Eater* traz das forças armadas norte-americanas: *The Boss* – uma bem reputada agente, considerada a mãe das forças especiais dos EUA – passou toda a sua experiência para um jovem de nome genérico, que se torna um dos maiores soldados da História ao longo da série.

Em 1962, o presidente estadunidense John Kennedy recebeu a informação de que a União Soviética guardava mísseis nucleares em Cuba. Após dias de incertezas sobre o desenrolar do caso – conhecido como a Crise dos Mísseis de Cuba –, a URSS retirou os mísseis de solo cubano. Contudo, havia uma condição

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

secreta para o cumprimento do acordo: Nikolai Stepanovich Sokolov, um cientista soviético que desertou para os EUA, deveria retornar à sua terra natal – condição que foi atendida pelo governo norte-americano. Assim, o conflito mundial nuclear foi evitado. Novamente o *game* lança mão do contexto histórico e apresenta uma nova versão de um evento: uma das condições para a resolução da Crise dos Mísseis teria sido a deportação de um cientista importante para o desenvolvimento do sistema armamentista soviético, como será mostrado adiante. Ainda em 1962, foi criada a *FOX Unit*, um novo grupo de operações secretas da *CIA*. O *modus operandi* da *FOX* consistia em mandar um único agente em território inimigo para realizar operações de infiltração. Com isso, percebe-se mais uma característica que se quer passar das forças armadas norte-americanas: apenas um homem é capaz de resolver um grande problema em território inimigo.

Em 1964, John – agora usando o codinome *Naked Snake* e sob o comando da *FOX –,* é enviado à União Soviética na missão *Virtuous Mission*: esse é o início de *Metal Gear Solid 3: Snake Eater*. A missão consiste em resgatar Sokolov, que está ajudando os soviéticos na construção de um tanque chamado *Shagohod*, mas que deseja desertar novamente para a América. Esse tanque teria a capacidade de lançar um míssil nuclear em qualquer localidade do território estadunidense. Assim, já no início do *game*, é apresentado ao jogador um dos elementos da Guerra Fria: o perigo nuclear.

Snake (figura 1), o personagem jogável, inicia a missão com pouco equipamento, uma faca e uma pistola de dardos tranquilizantes. O resto de seu equipamento, armamento e comida devem ser buscados *in loco*. Sua missão é totalmente secreta: o agente não pode deixar traços de sua presença, evitando o combate com o inimigo sempre que possível. *Snake* é um homem branco, com cerca de 30 anos. O agente é forte fisicamente, ágil, consegue manejar todas as armas e equipamentos que encontra e, ao longo do jogo, pode usar uniformes e pinturas faciais com diferentes camuflagens que lhe permitem se esconder em diferentes ambientes.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Como ressaltado por André (2016, p. 15), "[...] a aparência [dos personagens] deve remeter ao conjunto da personalidade que se deseja construir". Dessa forma, considerando que os personagens de *games* podem ser representações, pode-se afirmar que *Snake* representa um agente ou soldado norte-americano ideal. Além de estar dentro do padrão estético norte-americano, *Snake* realiza operações secretas individuais com pouco equipamento e consegue sobreviver às mais perigosas situações, usando de variados métodos para completar suas missões.

Figura 1 – Naked Snake.
Fonte: print screen de vídeo do YouTube.[11]

Em sua busca por Sokolov, *Snake* deve combater soldados da *KGB*[12] (figura 2) que protegem o cientista.

[11] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JNeYLl7zp5M. Acesso em: 27 mar. 2017.
[12] *KGB* é a sigla, em russo, para Comitê de Segurança de Estado, organização soviética que, entre outras atividades, levava a cabo atividades de espionagem.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 2 – Soldado da KGB.
Fonte: *print screen* de vídeo do *YouTube*.[13]

É interessante notar a imagem desses soldados: não há nada que faça com que cada um deles tenha uma identidade. São comuns entre os soldados os uniformes camuflados, toucas e máscaras que escondem seus rostos. Isso ocorre devido à dificuldade técnica da época de se criar uma face para cada soldado, mas também tem um significado simbólico. Ao serem todos iguais e "sem face", os soldados não têm importância frente aos grandes personagens da História, sendo meros peões – na guerra e no *game*.

Outro personagem importante é o coronel do *GRU*[14] Yevgeny Borisovitch Volgin (figura 3). Volgin é membro de uma facção extremista do exército russo e líder de um complô que planeja tomar o poder na União Soviética. O coronel possui um centro secreto de desenvolvimento de armas e deseja por suas mãos no *Shagohod*. Ao longo da narrativa, é mostrado que Volgin deseja produzir o tanque em larga escala, enviando um a cada país do bloco comunista. Assim, o coronel usaria o *Shagohod* não como instrumento de dissuasão, mas criaria um conflito nuclear generalizado.

Volgin é um homem branco, com cerca de 50 anos. É alto e muito forte, além de possuir uma grande carga elétrica em seu corpo e ser capaz de manipulá-la. Sua personalidade é marcada por sadismo, tirania e megalomania. Pode-se dizer

[13] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JNeYLl7zp5M. Acesso em: 27 mar. 2017.
[14] *GRU* é a sigla, em russo, para Diretório Principal de Inteligência, uma agência de inteligência militar russa. O *GRU* era rival da *KGB*.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que Volgin é a representação do oficial soviético em uma versão que traz o bloco comunista como vilão: possui a aparência estereotípica russa e busca poder, se impondo por meio da força – e, nesse caso, de poderes sobre-humanos – e da deposição do regime instituído.

Figura 3 – Volgin.

Fonte: *print screen* de vídeo do *YouTube*.[15]

Mais um personagem importante no *game é Ocelot* (figura 4), um arrogante major da *Spetsnaz*[16]. A imagem de *Ocelot* é de um homem branco e jovem, com cerca de 20 anos. Seu porte físico não é avantajado, o que é compensado pela sua grande habilidade com armas de fogo. No final do jogo é mostrado que o major era um agente triplo, que trabalhava para Volgin, para a *KGB* e para a *CIA*. Na imagem de *Ocelot* está concentrada a primeira representação dos espiões na Guerra Fria: o major é discreto, consegue a confiança de quem precisa espionar e cumpre os objetivos dados por seus múltiplos chefes com grande habilidade. Em relação à imagem dos soldados da unidade comandada por *Ocelot*, todos são iguais – a exemplo dos soldados da *KGB* –, usando um uniforme preto, boinas vermelhas e uma máscara preta que mostra apenas seus olhos.

[15] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JNeYLl7zp5M. Acesso em: 27 mar. 2017.
[16] A *Spetsnaz* é uma unidade especial das Forças Armadas da Federação Russa. É controlada pelo *GRU*.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 4 – *Ocelot.*

Fonte: *print screen* de vídeo do *YouTube.*[17]

Figura 5 – *The Boss*.

Fonte: *print screen* de vídeo do *YouTube.*[18]

Snake falha em sua missão ao ser derrotado por *The Boss* (figura 5), que desertou dos Estados Unidos em favor da União Soviética. Como parte do acordo, ela dá a Volgin duas bombas nucleares portáteis, sendo que uma delas é lançada pelo próprio coronel no centro de pesquisas de Sokolov. O cientista é sequestrado por *The Boss* com a ajuda dos ex-membros da *Cobra Unit* e Volgin pega para si o *Shagohod*. Nesse momento, cabe fazer uma análise da figura de *The Boss*. *The Boss* é uma mulher branca na faixa dos 40 anos. Embora pareça ter um porte físico de proporções médias, a agente é forte e extremamente ágil. Ao lado de *Snake*, *The*

[17] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JNeYLl7zp5M. Acesso em: 27 mar. 2017.
[18] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JNeYLl7zp5M. Acesso em: 27 mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Boss representa o soldado ideal norte-americano: na verdade, ela não desertou e sempre foi leal ao seu país – isso será explicado mais à frente.

Uma semana depois, *Snake* é enviado para a operação *Snake Eater*. O lançamento dessa missão se deve a uma ligação telefônica que o premiê soviético Nikita Khrushchev fez ao presidente norte-americano Lyndon Johnson. Na ligação, Khrushchev culpou os Estados Unidos pela destruição da base de pesquisas de Sokolov. Johnson explicou sobre a deserção de *The Boss* e negou envolvimento do governo estadunidense no caso. O premiê soviético não acreditou no presidente e disse que os Estados Unidos precisavam provar sua inocência: caso contrário, um conflito nuclear poderia começar. Para isso, *Snake* deve se infiltrar novamente na União Soviética e matar *The Boss* – o que não é bem aceito pelo agente. Os outros objetivos da missão são resgatar Sokolov, destruir o *Shagohod* e matar a *Cobra Unit* e o coronel Volgin. Nesse momento é mostrado o esforço empreendido pelos chefes de Estado para evitar uma guerra nuclear, o que não era desejado por nenhum dos dois lados da Guerra Fria. Para isso, eram utilizadas estratégias de dissuasão.

Dessa vez, *Snake* deveria se encontrar com dois agentes norte-americanos que desertaram para a União Soviética e que agora trabalham para a *KGB*: ADAM e EVA. Contudo, somente EVA aparece – no fim do jogo, é revelado que *Ocelot* era ADAM. EVA (figura 6) é uma mulher branca com cerca de 30 anos, com grande habilidade no manejo de armas de fogo e na direção de motocicletas. Usando de sua beleza e sensualidade, ela tenta conquistar *Snake* ao longo do jogo, mas o agente resiste, focado em sua missão. EVA está infiltrada como Tatyana, a suposta esposa de Sokolov, e deve manter *Snake* informado, ajudando-o a completar sua missão. Na verdade, EVA não trabalhava para a *KGB*, mas para o braço chinês dos *Philosophers* – isso é revelado somente no fim do jogo. Em EVA repousa a segunda representação dos espiões. Essa agente, que tem o corpo como principal ferramenta de persuasão, trabalha para uma terceira força, fora do eixo EUA-URSS, o que mostra a complexa rede de interesses geopolíticos do período.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 6 – EVA.
Fonte: *print screen* de vídeo do *YouTube*.[19]

Snake consegue cumprir quase todos objetivos da operação *Snake Eater*: embora não tenha conseguido resgatar Sokolov com vida, os membros da *Cobra Unit* e o coronel Volgin foram mortos e o *Shagohod* foi destruído. Contudo, o último objetivo ainda não tinha sido cumprido. Na última sequência jogável do *game*, *The Boss* e *Snake* se encontram. Antes da batalha, a antiga mentora faz um discurso sobre lealdade e sobre o que é ser um inimigo – o que parece muito contraditório, devido à sua deserção. Após um difícil embate, *Snake* derrota *The Boss*. Uma das últimas ações da lendária soldada é entregar a *Snake* o microfilme que contém o registro das transações feitas pelo pai de Volgin para esconder a *Philosopher's Legacy* – entregue a ela pelo próprio coronel. Em uma cena dramática, o aprendiz tira a vida de sua antiga mestra com sua própria arma. Essa cena mostra o comprometimento do soldado norte-americano, que, embora relutante, deixa de lado suas convicções pessoais para cumprir sua missão.

Fora da zona de combate, *Snake* escuta uma mensagem em áudio de EVA, na qual ela revela que trabalha para o braço chinês dos *Philosophers* e que seu objetivo era recuperar a *Legacy* para a China. Possuindo tal fortuna e o material experimental do *Shagohod* – confiado a EVA por Sokolov –, a China poderia retomar seu desenvolvimento nuclear, fazendo frente aos EUA e à URSS. Contudo, posteriormente é revelado que o microfilme que chegou aos chineses é falso – o

[19] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JNeYLl7zp5M. Acesso em: 27 mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

verdadeiro foi dado a *Snake* por *The Boss* e continha a localização de apenas metade da *Legacy.* Novamente é apresentada a China como uma terceira força, que tenta, sem sucesso, se equiparar às duas outras nações. EVA conseguiu enganar a todos, exceto *The Boss*, que percebeu seu disfarce. A espiã deveria matar todos os que soubessem a verdade sobre sua missão – logo, deveria matar *Snake*. Porém, não o podia, pois foi escolhida por *The Boss* para contar a verdade ao agente.

Na realidade, *The Boss* manteve-se fiel à sua nação, operando secretamente para o governo norte-americano a fim de recuperar a *Legacy* e destruir o *Shagohod*. Porém, o governo dos EUA não previa o lançamento da bomba nuclear por Volgin e a necessidade de provar sua inocência para o governo soviético. Assim, a missão teve que ser reelaborada: para provarem sua inocência, os Estados Unidos tinham que se livrar de *The Boss*, e o escolhido para realizar essa missão foi *Snake.* Portanto, a missão de *The Boss* era morrer por seu país para evitar uma guerra nuclear. O governo decidiu que, em vez de voltar a seu país como heroína, ela seria vista como traidora e criminosa de guerra, e somente *Snake* saberia de seu sacrifício pela nação. Não há prova maior do heroísmo e do patriotismo de *The Boss,* e foi *Snake* quem proporcionou a realização desse ato heroico ao matá-la. Ao cumprir o que lhe foi ordenado, *Snake* também mostra grande senso de dever.

É preparada uma cerimônia para *Snake* receber o título de *Big Boss.* O agora *Big Boss* não se mostra contente na cerimônia e vai embora sem cumprimentar os presentes, em claro sinal de desaprovação com os rumos que sua missão tomou. Quando o agente sai da sala, um oficial do Departamento de Defesa comenta com o diretor da *CIA* que seria de muita utilidade uma unidade como a *FOX* no exército e alguém como *Big Boss* para levar a cabo missões secretas de infiltração. Isso mostra a articulação entre o sistema de inteligência e o exército, além da busca constante dos dirigentes da época de aprimorar as forças armadas para defender os Estados Unidos e seus interesses. A última *cutscene* mostra *Big Boss* indo ao cemitério para fazer uma homenagem a *The Boss*, prestando uma continência em frente a seu túmulo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ao chegar ao fim da narrativa, pode-se apontar problemáticas na heroicização dos estadunidenses em *Metal Gear Solid 3: Snake Eater*. O sacrifício de *The Boss* representou o esforço do governo norte-americano para evitar a guerra – os EUA saíram ilesos da situação, mas a agente passou para a História como traidora e o que realmente aconteceu não foi divulgado. Mas de onde vem o patriotismo que move os agentes norte-americanos? Parece-me que vem exatamente do governo, que, por meio da disciplina das forças armadas, coopta os soldados para cumprirem suas missões em nome da "nação" – enquanto, na verdade, estão sendo defendidos os interesses do governo. Porém, nem sempre as soluções escolhidas pelos chefes de Estado são as mais adequadas, tanto que *Snake* se revolta ao descobrir a verdade sobre sua missão. Dessa forma, ao mostrar que *Snake* e *The Boss* cumpriram suas missões com grande heroísmo, o *game* não traz um elogio gratuito ao "espírito patriota" dos agentes. Kojima pode estar fazendo uma crítica, ao mostrar que os soldados fazem esses atos de patriotismo não por uma excepcionalidade do povo estadunidense, mas porque é inculcado em suas mentes – pelo governo e pela própria cultura do país – que eles devem servir à nação com suas vidas.

Considerações finais

Portanto, foi possível traçar a representação que *Metal Gear Solid 3: Snake Eater* traz da Guerra Fria: o jogo apresenta uma versão dos fatos que se aproxima da heroicização dos EUA e dos norte-americanos e da vilanização da URSS e dos soviéticos, embora essa caracterização não seja automática. A partir das figuras de *Snake* e *The Boss*, é construído um ideal do soldado norte-americano: habilidoso em combate, competente em suas missões, patriota e disposto a morrer por seu país. Contudo, o governo norte-americano aparece como o grande articulador e, em certa medida, manipulador. A imagem dos soviéticos é polarizada no coronel Volgin – o oficial despótico e cruel – e nos soldados da *KGB* e do *GRU* – homens sem identidade e meras peças no xadrez jogado pelos chefes de Estado.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A questão da espionagem é representada por *The Boss, Ocelot* e EVA. Sejam os dois primeiros respondendo à *CIA* ou a última aos *Philosophers* chineses, os três agentes utilizaram de vários artifícios para se infiltrarem e atenderem aos interesses de seus patrões no contexto da Guerra Fria. Em relação ao contexto, é apresentado um arranjo geopolítico no qual os homens mais ricos e poderosos dos EUA, da URSS e da China eram aliados e posteriormente se desentenderam, levando ao início do conflito. Mesmo com a China aparecendo como terceira força, a polarização principal repousa sobre Estados Unidos e União Soviética. Por fim, a questão do perigo nuclear é abordada a partir do *Shagohod*: um tanque capaz de lançar mísseis nucleares intercontinentais que, em mãos erradas, poderia passar de um instrumento de dissuasão para um meio de destruição do planeta. Também há o *Metal Gear*, um projeto de tanque bípede capaz de lançar mísseis nucleares que dá nome à série. Em *Metal Gear Solid 3: Snake Eater*, o *Metal Gear* é pouco abordado, mas ele se constitui na principal ameaça nos outros jogos da série.

Metal Gear Solid 3: Snake Eater traz uma representação da Guerra Fria que lança mão de uma narrativa ficcional e de elementos do contexto real. Portanto, o jogo se constitui em rica fonte para se estudar a construção de uma imagem do período e mostra que, mais do que um instrumento de entretenimento, o vídeo game é poderosa e influente mídia.

REFERÊNCIAS

AARSETH, Espen. O jogo da investigação: abordagens metodológicas à análise de jogos. Caleidoscópio: Revista de Comunicação e Cultura, Lisboa, n. 4, p. 9-23, jul./dez. 2003.

ANDRÉ, Richard Gonçalves. "Uma fantasia baseada na realidade": um ensaio sobre o game Final Fantasy X e as apropriações de elementos de seu contexto de produção (1999- 2001). Koan: Revista de Educação e Complexidade, n. 3, p. 4-26, jan. 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

AZEVEDO, Felipe (Coord.). Dossiê Metal Gear: guia definitivo da obra de Hideo Kojima. São Paulo: Editora Europa, 2015.

CHARTIER, Roger. A História Cultural: entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1990.

_____. O Mundo como Representação. Estudos Avançados, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, jan./abr. 1991.

KONAMI. Metal Gear Solid: The Legacy Collection 1987-2012. Konami Computer Entertainment Japan, 2013. Conjunto de jogos eletrônicos para PlayStation 3. 2 blu-rays. Versão remasterizada de Metal Gear Solid 3: Snake Eater inclusa no Disco 1.

LUZ, Alan Richard da. Vídeo game: história, linguagem e expressão gráfica. São Paulo: Blucher, 2010.

Metal Gear Solid 3 Snake Eater All Cutscenes HD. Youtube. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=JNeYLl7zp5M. Acesso em: 27 mar. 2017.

Metal Gear Solid 3: Snake Eater. Disponível em: http://www.metacritic.com/game/playstation-2/metal-gear-solid-3-snake-eater. Acesso em: 29 jul. 2016.

METAL GEAR WIKI. Disponível em: http://metalgear.wikia.com/wiki/Metal_Gear_Wiki. Acesso em: 21 mar. 2017.

MÍDIA. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 1919.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). Fontes Históricas. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2015. p. 235-289.

VOLUME 2

VOLUME 2

CULTURA DIGITAL

VI ENEIMAGEM

ANAIS DO EVENTO

III EIEIMAGEM - Encontro Internacional dos Estudos da Imagem

Apoio: H2h VISUAL MEDIA

Promoção: Universidade Estadual de Londrina

LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Universidade
Estadual de Londrina

Reitora

Profa. Dra. Berenice Quinzani Jordão

Vice-Reitor

Profo. Dro. Ludoviko Carnasciali dos Santos

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

Profa. Dra. Edméia A. Ribeiro

Apoio:

Universidade
Estadual de Londrina

H2h Visual Media

Departamento de História – UEL

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

Departamento de Comunicação – UEL

Programa de Pós-Graduação em Comunicação /Mestrado – UEL

Realização:

LEDI
Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Editoração: André Luiz Marcondes Pelegrinelli e Pamela Wanessa Godoi.

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Pamela Wanessa Godoi

(Org.)

ANAIS

VOLUME 2: CULTURA DIGITAL

VI ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

III ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

Londrina

Universidade Estadual de Londrina

2017

Catalogação na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

E56a Encontro Nacional de Estudos da Imagem (6. : 2017 : Londrina, PR)

Anais do VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem [e do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem [livro eletrônico] / André Luiz Marcondes Pelegrinelli, Pamela Wanessa Godoi (orgs.). – Londrina : Universidade Estadual de Londrina, 2017.
1 Livro digital : il.

Inclui bibliografia.
Disponível em:
http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017/index.php/anais/
ISBN 978-85-784644-5

1. Imagem – Estudo – Congressos. 2. Imagem e história – Congressos. I. Pelegrinelli, André Luiz Marcondes. II. Godoi, Pamela Wanessa. III. Universidade Estadual de Londrina. IV. Encontro Internacional de Estudos da Imagem (3. : 2017 : Londrina, PR). V. Título. VI. Anais [do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem.

CDU 93:7

*** Os textos que se encontram nesses anais são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.**

COORDENAÇÃO GERAL

Rogério Ivano

COMISSÃO ORGANIZADORA

Alisson Guilherme Gonçalves Bella

Ana Heloisa Molina

André Azevedo da Fonseca

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Angelita Marques Visalli

Barthon Favatto Suzano Júnior

Camila Bueno Grejo

Carlos Alberto Sampaio Barbosa

Edméia Ribeiro

Lunielle de Brito Santos Bueno

Muriel Emídio Pessoa do Amaral

Raquel de Medeiros Deliberador

Rebecca Carolline Moraes da Silva

Renata Cerqueiro Barbosa

Richard Gonçalves André

Terezinha Oliveira

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alberto del Castillo Troncoso (Instituto Mora – ENAH/MEX)

Alexandre Busko Valim (UFSC/BRA)

Ana Cristina Teodoro da Silva (UEM/BRA)

Aureo Busetto (UNESP/BRA)

Charles Monteiro (PUC-RS/BRA)

Daniel Escorza Rodríguez (INAH/MEX)

Elaine Cristina Dias (UNIFESP/BRA)

Fausta Gantús (Instituto Mora/MEX)

Isaac Camargo (UFSC/BRA)

Jaime Humberto Borja Gomez (Universidad de los Andes/COL)

Patrícia Fogelman (Universidad de Buenos Aires-Conicet/ARG)

Patrícia Massé (INAH, MEX)

Rebeca Nasr Monroy (INAH, MEX)

Tania Siqueira Montoro (UnB/BRA)

Yobenj Aucardo Chicangana Bayona (Universidad Nacional de Colombia/COL)

ESTÁGIARIOS

Alessandra do Amaral P Marcelino

Ana Clara Costenaro Pessan

Ana Paula Bertoncello Fontes

Bianca Martins Coelho

Caroline Leal Leite

Felipe Aparecido de Oliveira Camargo

Igor Luiz Oliveira Zacharias

Ines Caroline Lelis

Ingrid Thibes Massambone

Laura Fernanda Martimbianco

Leonardo Henrique Luiz

Maria Luiza Favoreto Nery

Matheus Silva Dallaqua

Olivia Ricetto de Oliveira Barros Maia

Pedro Rogerio Stevanin Timoteo

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

APRESENTAÇÃO

No universo imagético do mundo atual, aquilo que Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses denominou "iconosfera", as imagens digitais encontram-se numa situação paradoxal. Por um lado, tendo em vista o crescimento do estudo imagético nas últimas décadas, não se pode negar a importância epistemológica desses ícones entrelaçados por pixels. Por outro, considerando que eles estão inseridos numa história recente (ainda que herdeira de temporalidades anteriores), ainda não dispomos de ferramentas teóricas e metodológicas maduras o suficiente para compreendê-los de forma apropriada.

Jogos eletrônicos, mapas, fotografias e quadrinhos, entre outras linguagens, que tomam como suportes flexíveis *smartphones*, *tablets*, *desktops*, videogames e outros dispositivos, habitam um mundo difuso e organizado em redes, onde impera a não linearidade próprias às mídias "clássicas", como tem ressaltado Jesús Martín-Barbero. Além disso, se até alguns anos atrás o usuário situava-se na posição de espectador (ainda que nunca propriamente passivo), agora ele se torna, como condição fundamental, coautor na produção e compartilhamento de dados. Sem o *gamer*, por exemplo, o jogo eletrônico simplesmente não acontece: é preciso caçar Pokémons com o celular em punho, saltar de torres renascentistas em franquias como Assassin's Creed e, portanto, imergir num universo particular. As imagens digitais, por consequência, constituem enigmas que não devem ser rejeitados pelos pesquisadores como "lixo cultural", como, em outro momento, já foram considerados a fotografia, o cinema e as histórias em quadrinhos, hoje celebrizados a partir de sua depuração artística. O digital, antes, precisa ser compreendido a partir de um ponto de vista inter, multi e transdisciplinar, daí se justificando a proposta das reflexões a seguir.

Prof. Dr. Richard Gonçalves André

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SUMÁRIO: CULTURA DIGITAL

CALL OF CTHULHU: A IMAGEM DAS CRIATURAS LOVECRAFTIANAS NO JOGO DARK CORNERS OF THE EARTH 8

LEVY HENRIQUE BITTENCOURT 8

EXPERIÊNCIA VIRTUAL EM MAPAS DIGITAIS A PARTIR DA CONTRIBUIÇÃO DE USUÁRIOS 29

RACHEL B. P. CUNHA 29

VISUALIDADES E A AUDIÊNCIA DE UMA RÁDIO WEB NA ERA DA CONVERGÊNCIA MIDIÁTICA 54

GIOVANNI PORFÍRIO JACOMINO 54

A CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO VIRTUAL PARA A GALERIA DE ARTE DA PROEX-UEPG 66

PRISCILA MOCELIN LARA 66
JOSIE AGATHA PARRILHA DA SILVA 66

PLATAFORMAS DIGITAIS: A PRODUÇÃO COMUNITÁRIA COMO POSSIBILIDADE DE NOVAS NARRATIVAS ALTERNATIVAS AO DISCURSO HEGEMÔNICO 77

REGINALDO MOREIRA 77

METODOLOGIAS EDUCACIONAIS PELOS JOGOS DIGITAIS 92

GUILHERME AKIRA DEMENECH MORI 92

MEME COMO LINGUAGEM: UMA ANÁLISE DE ESTEREÓTIPOS GAYS 114

GUILHERME POPOLIN 114

A PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO HISTÓRICO NA CULTURA DIGITAL: DOCUMENTOS DIGITAIS E O OFÍCIO DOS HISTORIADORES 131

BRUNA CAROLINA MARINO RODRIGUES 131

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A REPRESENTAÇÃO DA GUERRA FRIA NO JOGO METAL GEAR SOLID 3: SNAKE EATER 151

VICTOR HUGO BENTO DA COSTA TRALDI

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Call of Cthulhu: A imagem das criaturas lovecraftianas no jogo Dark Corners of the Earth[1]

Levy Henrique BITTENCOURT
(UNOPAR/PUC -SP)[2]

Resumo: Este artigo tem como objetivo estudar a imagem de três criaturas – Shoggoth, Cthulhu e Dagon - baseadas nos livros do escritor H.P. Lovecraft e presentes no jogo *Call of Cthulhu: Dark Corners of the Earth*. A abordagem principal é sob a perspectiva das categorias fenomenológicas e a semiótica de C. S. Peirce. Através dos nove tipos de signo e das categorias fenomenológicas de primeiridade, secundidade e terceiridade, fez-se uma análise dos componentes visuais das imagens do jogo, em comparação com os escritos de Lovecraft. Através da análise semiótica, percebe-se que o jogo conseguiu, de maneira bem sucedida, transpor elementos fundamentais presentes na literatura de Lovecraft.

Palavras-chave: Lovecraft, semiótica, jogos digitais.

Introdução

A obra de H. P. Lovecraft nunca foi tão popular. Dezenas de escritores foram influenciados por seu Horror Cósmico, não só isso, jogos digitais e RPGs de mesa já exploram o tema há décadas. Há uma importante contribuição de Lovecraft para o campo da ficção, influenciando diversas mídias e novas narrativas. Desta forma, esse artigo tem como objetivo estudar as criaturas do jogo *Call of Cthulhu:*

[1] Eixo Temático 2 – Cultura Digital
[2] Graduado em Comunicação Social – habilitação em Jornalismo, pela UEL. Mestre e Doutorando em Tecnologias da Inteligência e Design Digital, na PUC – SP. Docente do curso de graduação em Serviço Social, na UNOPAR. Bolsista de doutorado da CAPES.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Dark Corners of the Earth, sob a abordagem da semiótica de C.S. Peirce, e compará-las com trechos dos livros de Lovecraft, tanto os ficcionais quanto os não ficcionais.

A semiótica e a fenomenologia de Peirce

Quando se fala em C.S. Peirce o que vem à mente dos estudiosos é a semiótica, ou lógica, a ciência que se propõe a estudar os signos. De fato, a semiótica "está justo no coração do sistema filosófico de Peirce" (Santaella, 1992, p. 23), mas não se pode esquecer que essa disciplina é apenas um dos pilares de sua catedral filosófica. A própria doutrina dos signos, assim como toda a sua obra, é fundamentada nas descobertas de outra disciplina - a fenomenologia.

Em um dos primeiros ensaios de C.S. Peirce, publicado em 1868, chamado "sobre uma nova lista de categorias", foi postulado[3] a existência de apenas três elementos fundamentais, que viriam a ser, no futuro, a primeiridade, a secundidade e a terceiridade. Por dezoito anos, essa descoberta fora posta de lado, mas "as pesquisas indutivas, que Peirce realizou nas várias áreas das ciências, foram lhe trazendo, ao longo dos anos, confirmações empíricas para as categorias". (SANTAELLA, 1994, p.115). Desde o início, portanto, Peirce entendeu a importância de um pensamento livre das amarras das disciplinas tradicionais. Aqui cabe um aviso: a obra de Peirce ainda é fragmentária, suas teorias não foram escritas em ordem cronológica. Mas graças às categorias fenomenológicas, sua arquitetura do conhecimento adquire uma concisão impressionante.

A fenomenologia é a disciplina que estuda e descreve os fenômenos na sua forma mais geral. Peirce considera o fenômeno como "o total coletivo de tudo aquilo que está de alguma forma ou sentido apresentando-se a mente, a propósito daquilo ser correspondente a algo real ou não" (CP 1.284)[4]. Todo e qualquer fenômeno é

[3] Ver o ensaio original em http://www.peirce.org/writings/p32.html ou em CP 1.545 – 559.
[4]Será usada a referência usual a esta obra: CP indica *The Collected Papers of C. S. Peirce*; o primeiro número corresponde ao volume e o segundo, ao parágrafo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

composto de três categorias irredutíveis e onipresentes: a primeiridade, a secundidade e a terceiridade.

De acordo com Peirce (CP 8.329), "as ideias típicas de primeiridade são as qualidades de sentimento, ou meras aparições, [...] independentemente da forma como elas são percebidas ou lembradas". A primeiridade envolve qualidade, acaso, espontaneidade, originalidade - um instante decisivo, único, sem conexão com o passado ou futuro, ou com qualquer outra coisa além de si mesmo. Ela é a categoria da potencialidade infinita, não corporificada, e por isso extremamente fugidia e de difícil abordagem.

A secundidade é a categoria fenomenológica do embate, existência, dualidade, ação-reação, matéria, determinação, reação. Ela "está vinculada às relações que mantém dentro do universo da experiência, sendo estas relações puro fato bruto. Uma experiência privada de objetivo é ação e reação, esforço e resistência". (PEIRCE *apud* PIRES, 2008, p.1 56). Peirce (1975, p.138) usa como exemplo de secundidade uma pedra caindo. "A queda efetiva da pedra diz respeito simplesmente à pedra e à Terra, naquele instante. Tal é o que se denomina *reação.* E tal é a *existência,* modo de ser daquilo que reage com outras coisas". O filósofo (1975, p. 140) também considera secundidade qualquer relação diádica que não envolva um terceiro.

A terceiridade é a categoria da mediação entre o primeiro e o segundo (palavras relativas às outras categorias), tempo, conceitos, generalizações e pensamentos. "Através da generalização do fato bruto, ela proporciona a representação das circunstâncias em que poderão vir a ser. Irá procurar estabelecer as leis gerais que determinarão a conduta autocontrolada para sua efetivação". (PIRES, 2008, p.157). Qualquer conceito, cognição, lei ou hábito é um terceiro. Esse texto, as regras gramaticais e o alfabeto são alguns exemplos da terceiridade em funcionamento. É justamente nessa categoria fenomenológica que o pensamento peirceano se diferencia das demais correntes semióticas e semiológicas. Na verdade, essa é a *grande diferença* entre Peirce e as diversas correntes filosóficas de caráter dual:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Para mim, que durante quarenta anos examinei a questão de todos os pontos de vista que pude descobrir, a insuficiência da secundidade para abranger tudo que vai por nosso espírito é tão evidente que quase não sei como principiar para persuadir disso qualquer pessoa que ainda não esteja convencida. [...]. Se tomarmos qualquer relação triádica ordinária, nela sempre divisaremos um elemento *mental.* (PEIRCE, 1975, p.140).

De acordo com Queiroz (2004, p.28), Peirce atribuiu às categorias diferentes denominações ao longo de sua vida, ao mesmo tempo em que os estudos empreendidos pelo filósofo davam-lhe uma compreensão mais refinada das categorias:

Quadro 1: Termos empregados por Peirce, ao longo dos anos, na definição das categorias fenomenológicas

	Primeiridade	**Secundidade**	**Terceiridade**
1867	Qualidade	Relação	Representação
1891	Espontaneidade Mente *Feeling*	Dependência Matéria Reação	Mediação Evolução
1896	Qualidade	Fato	Lei
1897	Idéias de *feelings* *Feelings*	Atos de reação Reação	Hábitos Pensamento
1898	Primeiras Qualidades/ideias Acaso	Existência Reação *Self-willedness*	Potencialidade/ Continuidade *Continuum*

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

1902	*Orience* (originalidade)	Luta	-
1903	Presentidade Qualidade de *Feeling*	Ação Luta Reação	Lei Geral Representação

Fonte: (QUEIROZ, 2004, p.28).

A semiótica, ou lógica, é a teoria pela qual C.S. Peirce ficou mais conhecido. Um signo (ou representamen) é aquilo que "representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo" (PEIRCE, 2003, p.46). Lucia Santaella usa uma bela metáfora para afirmar que o signo é "a matéria-prima de que o pensamento e o raciocínio são feitos". (SANTAELLA, 2004, p.189). Assim, entende-se o signo não só da própria arte, da comunicação, da linguagem, mas também como matéria prima de todo pensamento e percepção.

Gramática Especulativa: os nove tipos de signos

Os nove tipos signos são divididos, de acordo com as categorias fenomenológicas, em três tricotomias[5]: o signo em relação a ele mesmo; em relação ao objeto dinâmico; em relação ao interpretante final. "A primeira, conforme o signo em si mesmo for uma qualidade, um existente concreto ou uma lei geral". (PEIRCE, 2003, p.51). A semiótica é dividida em três ramos[6], mas o presente estudo optou-se em se concentrar na Gramática Especulativa, que trata das divisões dos signos.

[5] Existem outras tricotomias, como o signo em relação ao objeto imediato, o signo em relação ao interpretante imediato e dinâmico, entre outras. (SANTAELLA, 2004, p.201-202).
[6] Gramática Especulativa, Lógica Crítica e Metodêutica.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Quadro 2: Os nove tipos de signo e suas respectivas categorias fenomenológicas

	Primeiridade	**Secundidade**	**Terceiridade**
O signo em relação ao -	Signo	Objeto Dinâmico	Interpretante Final
Primeiridade	Qualissigno	Ícone	Rema
Secundidade	Sinsigno	Índice	Dicente
Terceiridade	Legissigno	Símbolo	Argumento

Se ele for uma qualidade, será um qualissigno, isto é, "funciona como signo por intermédio de uma primeiridade da qualidade, qualidade como tal, possibilidade abstraída de qualquer relação empírica espaço-temporal da qualidade com qualquer outra coisa". (SANTAELLA, 2008, p.99). Nessa tricotomia, o qualissigno é um signo de primeiridade. Apesar dele só atuar como signo quando é corporificado em algum existente, "essa corporificação nada tem a ver com seu caráter de como signo". (PEIRCE, 2003, p.52).

Se ele for um existente, será um sinsigno. Segundo Santaella (2008, p. 100), o prefixo *sin* sugere "a idéia de um único, singular, aqui e agora. Peirce também se refere ao sinsigno como um objeto da experiência direta. Assim, qualquer coisa que compele nossa atenção é, na sua insistência, um segundo em relação à atenção compelida". Por seu caráter existencial, um sinsigno é um signo de secundidade, que envolve um ou vários qualissignos, "mas estes qualissignos são de um tipo particular e só constituem um signo quando realmente se corporificam". (PEIRCE, 2003, p. 52).

O legissigno é um signo de lei, hábito, generalização e tempo. "Todo o signo convencional é um legissigno (porém a recíproca não é verdadeira). [...] Todo o legissigno significa através de um caso de sua aplicação, que pode ser denominado *réplica*". (PEIRCE, 2003, p. 52). A réplica é um sinsigno especial, que corporifica a lei num caso particular. É o legissigno que dá significado a ocorrências singulares que se conformam numa regra ou lei geral. Portanto, o legissigno requer sinsignos para seu devido funcionamento. Por seu caráter geral, um legisigno é um signo de terceiridade.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A segunda tricotomia se refere ao signo em relação ao seu objeto dinâmico, podendo ser um ícone, índice ou símbolo. Um ícone é um signo se "ele se assemelhar ao seu objeto e se a qualidade ou caráter, no qual essa semelhança está fundada, pertencer ao próprio signo, quer seu objeto exista ou não". (SANTAELLA, 2008, p. 110). O ícone é um tipo de signo de primeiridade.

O índice é um tipo de signo de existência real, que aponta, *indica* algo para alguma coisa. Segundo Lucia Santaella (2008, p.123) se houver uma "ligação de fato, dinâmica, por mais rudimentar que seja, aí haverá traço de indexicalidade. Esse traço significa que é a conexão física entre signo e objeto que dá capacidade para o índice agir como signo, independente de ser interpretado ou não". O índice é um signo de secundidade pura, pois faz parte da tricotomia do objeto dinâmico e ocupa a posição de secundidade no interior dessa tricotomia.

O símbolo é um signo convencional, que gera um interpretante de acordo com padrões gerais pré-estabelecidos. Dessa forma, o símbolo é

> apenas uma mediação, um meio geral para o desenvolvimento de um interpretante. Ele constitui um signo pelo fato de que será usado e interpretado como tal. É no interpretante que reside sua razão de ser signo. Seu caráter está na sua generalidade e sua função é crescer nos interpretantes que gerará (SANTAELLA, 2008, p.132).

A última tricotomia corresponde ao signo em relação ao interpretante final. O rema "é um signo que é interpretado por seu interpretante final como representando alguma qualidade que poderia estar corporificado em algum objeto possivelmente existente". (SANTAELLA, 2008, p. 144). Em outras palavras, o efeito gerado, isto é, o rema, será de um tipo possível, não necessariamente corporificado, que poderia representar alguma classe de objeto.

O dicente é um signo que representa, para o interpretante, uma existência real. Assim, ele é um signo que deverá "ser interpretado pelo seu interpretante final como propondo e veiculando alguma informação sobre um existente, em

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

contraposição ao ícone, por exemplo, do qual só se pode derivar informação". (PEIRCE *apud* SANTAELLA, 2008, p. 146).

Por fim, o argumento é tipo de signo que deverá gerar um efeito como uma "lei, regra reguladora, ou princípio guia. [...] Isto é, a lei segundo a qual 'a passagem de todo o conjunto das premissas para as conclusões tende a ser verdadeira' (2.203)" (SANTAELLA, 2008, p.147). Assim, o argumento deverá gerar um efeito que, para seu interpretante, se conforma a um princípio guia.

Para demonstrar o funcionamento das categorias e tipos de signo apresentados, analisou-se a imagem de três criaturas do jogo *Call of Cthulhu - Dark Corners of the Earth*. A escolha se deve pelo fato de que o jogo está intimamente ligado à literatura de H.P. Lovecraft, por isso é um bom exemplo de como os signos culturais transitam pelas mídias. E com o auxílio das teorias de Edgar Morin e Ivan Bystrina tentou-se entender o sentido das imagens e da literatura de Lovecraft, projetadas num jogo digital do século XXI.

Lovecraft, loucura, vida e morte

Como o próprio nome sugere, *Call of Cthulhu: Dark Corners of the Earth* é baseado nos contos e romances de Howard Phillips Lovecraft (1890-1932)[7]. Natural da cidade de Providence, nos Estados Unidos, não alcançou sucesso em vida, mas atualmente é reconhecido como um dos grandes nomes da literatura fantástica do século XX. Em suas obras, não existe demarcação entre o bem e o mal, apenas o caos zombeteiro e criaturas insensíveis aos humanos.

Os monstros lovecraftianos são pesadelos vindos de outras dimensões, ou de tempos ancestrais, numa época anterior a existência de qualquer vertebrado conhecido. "[Lovecraft] povoa seu universo literário de monstros e demônios, de todo um Panteão de deuses terrestres e extraterrestres interligados numa saga mitológica que perpassa várias de suas narrativas". (LOVECRAFT, 2001, p.4). A

[7] Recomendo o acesso ao site http://www.hplovecraft.com que contém toda a obra de H.P. Lovecraft, lista de criaturas, a biografia do autor, entre outras informações interessantes. Praticamente tudo sobre Lovecraft pode ser encontrado neste site.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

coletânea desse panteão de criaturas e casos extraordinários ficou conhecida como *Mitos de Cthulhu*, apesar de nem sempre a criatura em questão estar envolvida na narrativa.

Os protagonistas de Lovecraft são impotentes perante os horrores cósmicos, a derrota é certa, se eles não morrem de forma violenta e misteriosa, acabam confinados em um sanatório – como no jogo - ou passam o resto de suas vidas traumatizados pelos acontecimentos – tendo o conto *O horror em Red Hook* (Lovecraft, 2011) como um exemplo dessa estrutura narrativa.

Percebe-se que a loucura e a morte são elementos muito presentes tanto no jogo quanto nas obras de Lovecraft. "Chamamos loucura à conjunção da ilusão, do descomedimento, da instabilidade, da incerteza entre o real e imaginário, do erro, da desordem". (MORIN, 1975, p.116-117). Como a mente humana reagiria a coisas que são totalmente alienígenas, disformes, aterradoras? A loucura é como uma reação a esses elementos completamente anômalos da realidade. "Seria concebível que os esforços do subconsciente para preencher um vazio intrigante com pseudomemórias poderiam originar estranhas fantasias da imaginação?" (LOVECRAFT, 2007, p.160).

A vida e a morte são o grande duplo da existência de qualquer ser vivo. "No início da cultura humana a oposição mais importante era vida-morte. E toda a estrutura dos códigos terciários ou culturais se desenvolve a partir dessa oposição básica". (BYSTRINA, 1995, p.6). Para Bystrina, os códigos terciários são produtos da cultura, por exemplo, um livro, um quadro, ou mesmo um jogo baseado nos livros de Lovecraft. Há um problema assimétrico entre a vida e a morte, já que a morte sempre supera a vida. Uma maneira de normalizar essa assimetria é a criação de uma segunda realidade, "a realidade imaginária, que se utiliza da magia" (BYSTRINA, 1995, p.6), em oposição a primeira realidade, em outras palavras, o mundo material. "O artista cria a partir do tesouro dos mitos populares, das lendas, dos contos de fadas. Os mitos são, para Freud, provavelmente restos deformados dos desejos e anseios comuns a todos os povos". (BYSTRINA, 1995, p.22).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Lovecraft (2008, p.19), em sintonia com Bystrina e Freud, afirma que "como seria natural esperar de uma forma tão estreitamente ligada a emoções primitivas, a história de horror é tão antiga como o pensamento e a fala humanos". É justamente através dessas estruturas arcaicas de pensamento, sonhos e delírios que, segundo Bystrina (1995, p.24), a semiótica da cultura deve se debruçar e responder a pergunta: como, onde e por qual via tais estruturas arcaicas chegam a toda a humanidade? Lovecraft (2008, p.13) nos aponta para uma direção: "a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido".

Há uma relação íntima entre o sonho e o mito, como afirma Bystrina (1995, p.13), "só tardiamente o homem passou a distinguir as duas realidades. [...] As estruturas básicas do sonho se repetem, ao menos em parte, nos devaneios, nas fantasias da vigília". No homem primitivo, o sonho era tão real quanto o nascer do sol. Mesmo tendo separado essas duas realidades, o mundo dos sonhos deixou sua marca de forma permanente na psique humana. "É preciso considerar a proliferação onírico-fantástica, não como uma vaga superestrutura, mas sim [...] como um aspecto primordial do funcionamento cerebral do *sapiens*, tendo nele um enorme desperdício, bem como um princípio de criatividade". (MORIN, 1975, p.129). A criação dos mitos é grandemente influenciada pelos sonhos, e, por conseguinte, influencia a própria cultura humana.

> O fenômeno do sonho também ajudou a construir a noção de um mundo irreal ou espiritual; e, em geral, todas as condições da vida selvagem primitiva conduziam com tanta força a um sentimento do sobrenatural, que não nos deve espantar o quanto a própria essência hereditária do homem ficou saturada de religião e superstição (LOVECRAFT, 2008, p.15).

É interessante notar que, segundo Morin (1975, p.107), há uma ligação entre a "imagem, o imaginário, a magia, o rito". Isso porque a imagem tem a característica de um signo duplo, ela está no lugar do objeto representado, como uma fotografia de uma paisagem está no lugar da paisagem. Flusser (2002, p.7) afirma que "imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens". Se há uma ligação entre

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

imagem, imaginário, magia e rito, é possível perceber que tais elementos cumprem uma função: "um aparelho mitológico-mágico que emerge no *sapiens* se encontra mobilizado para enfrentar a morte". (MORIN, 1975, p.103). Assim, tanto Ivan Bystrina quanto Edgar Morin apontam para uma mesma direção: todas as produções culturais humanas têm o propósito de vencer a morte, seja este propósito metafórico ou não.

Da literatura de H.P. Lovecraft ao jogo Call of Cthulhu: Dark Corners of the Earth

Com base nesses pressupostos, pode-se apresentar o objeto a ser estudado: o jogo para computador *Call of Cthulhu - Dark Corners of the Earth*, lançado em 2006[8]. O jogo é *single player*, do tipo *FPS* (*First Person Shooter*)[9], isto é, a visão é em primeira pessoa - com a câmera na posição dos olhos - como pode ser visto no *screenshot*[10] abaixo:

Figura 1: Exemplo da visão em primeira pessoa (*first person shooter*) no jogo *Call of Cthulhu*
Fonte: *Screenshot* do autor

[8] Antes de ter uma versão para PC, o jogo havia sido lançado em 2005, para o primeiro Xbox.
[9] Tradução aproximada: Jogo de tiro em primeira pessoa.
[10] *Screenshot* é um termo que se usa para se designar um "fotograma" do jogo. Ele é conseguido apertando a tecla *Print Screen* e utilizando qualquer *software* de leitura de imagens. Alguns jogos possuem esse recurso neles mesmos, sem precisar recorrer a um outro programa para obter a imagem.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O jogo começa em 1915, época em protagonista da história, Jack Walters, era um policial. Ele investigava um caso estranho, relacionado a um culto religioso na cidade de Boston. Esse caso afetou a mente de Walters de tal modo que ele tinha momentos de lucidez e loucura, e teve que ficar internado no Sanatório da cidade de Arkham[11], por apresentar sintomas de esquizofrenia e dupla personalidade. Sua sanidade só fora restabelecida por completo seis anos depois.

Trabalhando como detetive particular, Walters recebe uma ligação do governo a respeito de um sequestro ocorrido na pequena cidade de Innsmouth. A história toda é contada em *flashback*, pois logo no começo do jogo assiste-se a uma *cinematics*[12] mostrando o investigador, após o caso de Innsmouth, cometer suicídio no sanatório.

Ao longo da narrativa, Walters vai se aprofundando nos mistérios que jazem sob a cidade de Innsmouth. Existem muitas referências visuais no jogo que se reportam à Lovecraft, como os moradores da cidade de Innsmouth, com sua aparência bizarra por conta de uma suposta doença local. Ou então a raça ancestral de viajantes do tempo, os Yith, responsáveis diretos pelos seis anos de instabilidade mental de Walters. Mas optou-se por estudar três das mais icônicas criaturas de Lovecraft: Shoggoth, Dagon e Cthulhu. A cada uma das criaturas se atribuiu uma categoria fenomenológica predominante e seus respectivos signos.

Signos de Primeiridade: Shoggoth

[11] Foi a criação de Lovecraft que inspirou o nome do famoso hospício das histórias em quadrinhos do Batman: *Arkham Asylum*.
[12] *Cinematics* são os vídeos, algumas vezes interativos, presentes em jogos eletrônicos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 2: *Screenshot* de um dos ângulos do Shoggoth
Fonte: *Screenshot* do autor

> Era uma coisa terrível, inacreditável, mais vasta que qualquer metrô – um amontoado disforme de bolhas protoplasmáticas, ligeiramente luminescente, com miríades de olhos temporários, que se formavam e se desfaziam como pústulas de luz esverdeada (LOVECRAFT, 2011, p.802).

De todas as criaturas escolhidas, o Shoggoth é a mais anômala de todas. Não é nem de longe antropóide, ou sequer uma forma física determinada. Como um ser em constante mutação, a primeiridade é a categoria fenomenológica mais intensa nessa criatura: formas indeterminadas, cores, movimentos e comportamento errático. Não há como prever a próxima ação que tal criatura alienígena é capaz de tomar, nesse ponto a loucura se torna a única saída para a mente humana; é deixar de ser *sapiens* para se tornar *demens.*

> Um ser que conhece a morte e não pode acreditar nela, um ser que segrega o mito e a magia, um ser possuído pelos espíritos e pelos deuses, um ser que se alimenta de ilusões e de quimeras, um ser subjetivo cujas relações com o mundo objetivo são sempre incertas (MORIN, 1975, p.116)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Como se trata de um *screenshot,* não é possível ver os olhos e tentáculos se formando e desaparecendo. Mesmo no jogo, essas mudanças não são tão bruscas como descreve Lovecraft. Ainda assim, a imagem do jogo reproduz com certa fidelidade a descrição do autor. "Onde termina a loucura e começa a realidade? Será possível que este meu recente pavor seja pura ilusão?" (LOVECRAFT, 2005, p.117).

Os qualissignos são muito eloquentes nessa enorme criatura: amorfa, apenas tons, cores, sons e texturas mutantes esverdeadas. Olhos brilhantes, semelhantes a pústulas alaranjadas, perscrutam por todos os lados do monstro. As qualidades expressas no jogo são semelhantes, apesar de menos intensas, do que a descrição de Lovecraft.

Os ícones dessa criatura propiciam uma analogia em relação ao seu tamanho, maior que qualquer carro de metrô, e quase tão rápido quanto. No livro *Nas Montanhas da Loucura*, os protagonistas só conseguem escapar do Shoggoth porque ele se distraí com uma outra presa. Rápido e grande, é só através dos ícones que é possível traçar relações de semelhança, pois as características morfofisiológicas não são estáveis, tampouco seu comportamento ou hábitos podem ser definidos claramente. Há também a já citada relação icônica entre a figura do Shoggoth e a obra de Lovecraft - justamente a relação que o jogo digital estabelece com a literatura. Desta forma, percebe-se que o ícone é um tipo de signo importante na transmissão de informação entre mídias diferentes.

Exatamente pela dificuldade em se estabelecer uma lei, o rema é um signo muito ativo nessa criatura. Não se sabe absolutamente nada sobre os hábitos da criatura, mas percebe-se que ela é grande e poderosa, pois foram criadas pela raça dos Grandes Antigos como máquinas biológicas para construção de gigantescos complexos. Dotados de uma inteligência rudimentar, conseguiram se voltar contra seus criadores, destruindo seu império na Terra ancestral. O shoggoth é uma criatura enorme nas potencialidades, mas simples nas suas efetivações, pois tudo o que fez foi destruir os seus senhores. O shoggoth, por suas características anômalas, é a criatura de primeiridade por excelência.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Signos de Secundidade: Dagon

Figura 3: Embate do protagonista contra o deus Dagon
Fonte: Screenshot do autor

> Enorme, polifêmica e repugnante, ela disparou como o monstro fabuloso de um pesadelo para o monolito, ao redor do qual arrojou seus gigantescos braços escamosos, enquanto inclinava a cabeça horripilante, produzindo sons ritmados (LOVECRAFT, 2005, p.40).

Dentre todas as criaturas desse capítulo, Dagon é a única divindade que de fato existiu, sendo um deus-peixe adorado pelos filisteus13. Dagon também é citado na Bíblia14, em Juízes 16:2315, 1 Samuel 5:216 e 717 e 1 Crônicas 10:1018. A aparência de Dagon é a de um ser antropóide com características de criaturas marinhas, e não por acaso era adorado por um povo que vivia na costa leste do

[13] http://www.hplovecraft.com/creation/bestiary.asp#dagon
[14] http://www.bibliaonline.com.br/
[15] Então os príncipes dos filisteus se ajuntaram para oferecer um grande sacrifício ao seu deus Dagom, e para se alegrarem, e diziam: Nosso deus nos entregou nas mãos a Sansão, nosso inimigo.
[16] Tomaram os filisteus a arca de Deus, e a colocaram na casa de Dagom, e a puseram junto a Dagom.
[17] Vendo então os homens de Asdode que assim foi, disseram: Não fique conosco a arca do Deus de Israel; pois a sua mão é dura sobre nós, e sobre Dagom, nosso deus.
[18] E puseram as suas armas na casa do seu deus, e a sua cabeça afixaram na casa de Dagom.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Mediterrâneo. No jogo, o protagonista entra em batalha com a divindade, usando um canhão do navio em que estava para derrotá-lo.

De certa forma, muitas das criaturas lovecraftianas foram inspiradas em divindades existentes, como Hypnos, o deus grego do sono, presente em alguns de seus contos. Dagon também foi retirado diretamente de uma mitologia real – que teve seu lugar de adoração num determinado tempo e lugar da história humana. A Lovecraft coube contextualizá-lo no século XX. Os adoradores de Dagon, na obra de Lovecraft, são os moradores da cidade de Innsmouth. A maior inspiração do jogo CCDCE são os contos Dagon e A Sombra sobre Innsmouth, inclusive boa parte do jogo se passa na cidade de Innsmouth.

A secundidade é mais presente na criatura pelo simples fato de que é uma divindade que um dia existiu. Existência e passado são alguns dos aspectos importantes da secundidade. No contexto do jogo, a força bruta da secundidade está bem explícita em Dagon. Ao contrário do esparso e fragmentário culto a Cthulhu, o culto ao Deus Peixe é concentrado num lugar. O próprio Dagon, ao contrário de Cthulhu, está presente fisicamente no cotidiano de seus adoradores.

Como sinsigno, Dagon é um ser de existência real, um dia fora adorado como um deus, e no contexto das obras de Lovecraft é uma divindade ativa e presente. É uma força existente que faz parte do cotidiano dos moradores da cidade de Innsmouth, que exige sacrifícios e cultos constantes.

Dagon é um índice das divindades e culturas ancestrais marítimas, com suas características físicas lembrando um peixe antropoide. A divindade indica a relação do povo com os horrores submersos. Inclusive, os moradores de Innsmouth são acometidos com uma doença que aos poucos os transforma em versões em miniatura do titã marinho.

O dicente é bem claro em Dagon. No jogo, o protagonista enfrenta a criatura em um combate, usando o canhão do navio como arma. É um existente, que exige um embate de forças opostas, o canhão e a criatura. Não fornece nenhuma informação acerca de hábitos e comportamento, apenas a força bruta do combate pela sobrevivência.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Signos de Terceiridade: Cthulhu

Figura 4: Estátua de Cthulhu em R'lyeh
Fonte: *Screenshot* do autor.

> Se digo que minha imaginação um tanto extravagante forjou imagens simultâneas de um polvo, um dragão e uma caricatura humana, não estarei sendo infiel ao espírito da coisa. Uma cabeça carnuda e tentaculada coroava um corpo grotesco, coberto de escamas, com asas rudimentares, mas era o *contorno geral* do conjunto que o tornava mais aterrorizante (LOVECRAFT, 2011, p.357).

De todas as criaturas de Lovecraft, sem dúvida Cthulhu é a mais famosa, a tal ponto de reunir todas as criações do autor sob seu nome. O jogo se chama *Call of Cthulhu,* que também é o nome do mais famoso conto do autor. Mesmo assim, a criatura não aparece no jogo, apenas sua estátua, como mostra o *screenshot* acima. Cthulhu é um ser ancestral que se comunica com os humanos através de sonhos (LOVECRAFT, 2011). Ele é uma espécie de deus para os humanos, e uma espécie de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sacerdote para os seus pares. Bilhões de anos atrás, quando a Terra tinha apenas formas simples, Cthulhu chegou ao planeta e fundou a mítica cidade de R'lyeh.

> Disseram ser adoradores dos Grandes Antigos, que viveram eras antes que houvesse homens, e que chegaram a um mundo jovem vindos do céu. Os Antigos já haviam sucumbido, dentro da terra e no fundo do mar; mas seus corpos mortos contaram seus segredos em sonhos para os primeiros homens, que formaram um culto que não havia morrido. Este foi o culto, e os prisioneiros disseram que ele sempre existiu e que sempre existirá, escondido em lugares distantes e obscuros em todo o mundo, até o momento em que o grande sacerdote Cthulhu, de sua casa escura na poderosa cidade submersa de R'lyeh, deve se levantar e trazer de novo a Terra sob seu domínio. Quando as estrelas estiverem alinhadas Cthulhu chamará, e o seu culto secreto estará sempre a espera para libertá-lo. (LOVECRAFT, 2011, p. 366).

É através dos sonhos que o sacerdote Cthulhu se comunica, e esses sonhos reverberaram ao longo dos milênios na psique humana, moldando não só a cultura, mas também todo o complexo imaginário do *Homo sapiens.* "O onirismo [...] prolifera, no homem, sob formas de fantasias, do imaginário, da imaginação" (MORIN, 1975, p.115). A terceiridade é a categoria fundamental para o entendimento dos *efeitos* que o Cthulhu causa. Através dos tempos, portanto, um *continuum*, sua influência reverbera através de signos na cabeça dos humanos. Tempo e mediação são aspectos da terceiridade, assim como os códigos pré-estabelecidos que compõe qualquer religião, como o culto secreto do deus alienígena.

O legissigno está muito presente, pois através de sonhos que reverberam na cabeça dos fiéis, em outras palavras, réplicas dos legissignos que emanam do deus Cthulhu, que ele exerce a lei ou regra geral que se conformará em casos particulares – seus seguidores. Não é muito diferente de qualquer outra religião, nota-se. Toda a religião possui um conjunto de normas e dogmas, que são como legissignos para os seguidores de tal doutrina. Por sua vez, os seguidores atuam como sinsignos do tipo especial – réplicas do legissigno, isto é, *vivem* o cotidiano, *transformam as leis imateriais da igreja em ações no mundo real.*

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O símbolo está corporificado (sinsignos indiciais, portanto) em duas instâncias, nos caracteres antigos, no canto inferior esquerdo da imagem, e na própria estátua. Enquanto os caracteres representam a linguagem e cultura da criatura ancestral, sua estátua simboliza o poder e a imanência que Cthulhu exerce sobre o mundo. Ele não está presente fisicamente, como Dagon, nem possui uma corporificação anômala e caótica, como o Shoggoth. O sacerdote Cthulhu conta com outro tipo de influência, pois é através de diversos símbolos, entre eles a estátua, que o seu poder é mantido. Códigos, ritos, cerimônias, enfim, é através de símbolos que Cthulhu governa.

Por fim, o argumento, um signo de lei, é justamente o que fará o deus adormecido despertar. Através de determinados ritos simbólicos levados adiante pelos seguidores de Cthulhu, espera-se o despertar da criatura na ocasião de um alinhamento Cósmico ainda por acontecer. Nota-se claramente o signo de lei agindo, porque é preciso um conjunto de normas gerais para que o efeito esperado aconteça.

O mito de Cthulhu é uma metáfora inquietante dos mistérios ancestrais das influências invisíveis, vindas de épocas imemoriais na história do ser-humano... Ou mesmo do pré-humano. Não é à toa que Lovecraft, no livro de não-ficção "o horror sobrenatural em literatura", coloca o reino dos sonhos como o gerador de toda a superstição humana, pois os "sonhos e fantasias produzem combinações novas, estranhas, surpreendentes, mistura de incoerência e de coerência". (MORIN, 1975, p.127).

Considerações finais

O jogo *Call of Cthulhu: Dark Corners of the Earth* consegue de maneira muito bem sucedida transcrever os horrores literários de Lovecraft, sendo muito fiel, não só na aparência das criaturas, mas também a todo o contexto de suas obras. Através das categorias fenomenológicas, percebe-se o funcionamento das criaturas na narrativa do jogo e sua relação com as obras que a geraram.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências

BYSTRINA, Ivan. Tópicos de semiótica da cultura. São Paulo: Cisc, 1995. (pré-print).

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LOVECRAFT, H.P. A cor que caiu do céu. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. A maldição de Sarnath. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

LOVECRAFT, H.P. Dagon. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. O horror sobrenatural em literatura. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. The complete fiction. New York: Barnes & Noble, 2011.

MACLUHAN, Marshal. Os meios de comunicação como extensões do homem. 13 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

MORIN, Edgar. O enigma do homem: para uma nova antropologia. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

PEIRCE, C.S. Semiótica. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. Semiótica e filosofia. São Paulo: Cultriz, 1975.

_____. The Collected Papers of Charles S. Peirce. Electronic Edition reproducing Vols. I-VI [Ed. Hartshorne, C. et Weiss, P., Cambridge: Harvard University, 1931-1935], Vols. VII-VIII [Ed. Burks, A. W., Cambridge: Harvard University, 1958]. Charlottesville, Intelex Corporation, 1994.

QUEIROZ, João. Semiose segundo C. S. Peirce. São Paulo: EDUC; FAPESP, 2004.

PIRES, J. de B. Vida e obra de Charles Sanders Peirce e as bases para o estudo da linguagem fotográfica. Revista Discursos Fotográficos, Londrina, v.4, n.4, p.145-160, 2008.

SANTAELLA, Lucia. A assinatura das coisas: Peirce e a literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

_____. A teoria Geral dos Signos. São Paulo: Pioneira, 2008.

SANTAELLA, Lucia. Estética: de Platão a Peirce. 2.ed. São Paulo: Experimento, 1994.

_____. O método anticartesiano de C. S. Peirce. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Experiência virtual em mapas digitais a partir da contribuição de usuários

Rachel B. P. CUNHA
(PROPUR/UFRGS)[1]

Prof.ª Drª. Daniela M. FIALHO (PROPUR/UFRGS)

Resumo: Os mapas do Google Earth proporcionam ao usuário uma experiência que vai além da representação cartográfica ao mostrar imagens ao nível do pedestre através do Google Street View (GSV). Essas imagens permitem visualizar espaços de cidades, sítios históricos, museus, etc. Ao serem geradas pelas lentes do aparato fotográfico do carro do GSV, que percorre as ruas dos lugares e das cidades, essas imagens contribuem para a formação de uma construção imaginária dos mesmos, permitindo que se possa conhece-los virtualmente, vivencia-los. Os mapas do Google Earth, além do GSV possuem extensões fotográficas que geralmente são contribuições de usuários comuns que enviam fotos, fotos panorâmicas ou até 360º de algum lugar. Essas imagens podem ser acessadas por qualquer pessoa. O trabalho avalia como é que essas imagens, de usuários, podem contribuir na construção imaginária dos lugares. Entende-se que esse usuário colabora nessa construção na medida em que pode fotografar em momentos diversos e, pode registrar eventos especiais que o GSV normalmente não consegue revelar.

Palavras-chaves: Google Maps, Fotografia, cidade

Introdução

[1] Mestranda junto ao Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional PROPUR/UFRGS sob orientação da Profa. Dra. Daniela Marzola Fialho, possui bolsa CAPES.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Neste trabalho pretende-se fazer uma análise das imagens existentes no *Google Earth*[2]. Tem como objetivo avaliar tanto as imagens do *Street View*[3] como o que se chamou, neste trabalho, de 'fotografias de contribuição[4]' e como essas 'fotografias de contribuição' podem dizer ou complementar, na construção imaginária de lugares pesquisados de forma virtual no *Google Earth*.

Ao adotar como tema deste trabalho as fotografias como produção imaginária de espaços traz-se para essa discussão, que se situa dentro da História Cultural, definições/conceitos tais como representação, imaginário, virtualidade, mapas e fotografia. Baseado nessas questões o trabalho termina analisando alguns exemplos que buscam demonstrar como o usuário comum através das 'fotografias de contribuição' pode contribuir na construção do imaginário de lugares visitados de forma virtual no *Google Earth*.

Google Earth

O *Google Earth* é um mapa digital de livre acesso, acessado através da internet. Possuí alta resolução e proporciona uma visão de olho de pássaro de quase todo o Planeta, assim como uma visão de passeio a nível do observador.

Dentre as opções de imagens de percurso proporcionada pelo próprio *GoogleEarth*, através do *Street View*, existem outros recursos e imagens que contribuem para a construção imaginária dos lugares que podem ser conhecidos de forma virtual. Esses recursos são imagens diferenciadas, que podem ser desde imagens usuais, estáticas até panorâmicas de 360º, fornecidas pelo próprio Google

[2] *Google Earth* é um programa de computador desenvolvido e distribuído pela empresa estadunidense do *Google* cuja função é apresentar um modelo tridimensional do globo terrestre, construído a partir de um mosaico de imagens de satélite obtidas de fontes diversas, imagens aéreas (fotografadas de aeronaves) e GIS 3D (Fonte: Wikipédia).
[3] *Street View* é um recurso do *Google Maps* e do *Google Earth* que disponibiliza vistas panorâmicas de 360° na horizontal e 290° na vertical e permite que os usuários (utilizadores) vejam partes de algumas regiões do mundo ao nível do chão/solo (Fonte: Wikipédia).
[4] 'Fotografias de Contribuição' - as fontes de fotografias contidas no *Google Earth* vão além da proporcionada pelos percursos do *Street View*, são compostas também pelo que eles denominam de "conteúdo de outros contribuidores" que podem ser vídeos, mapas, aúdios, etc.. Chama-se neste trabalho de 'fotografias de contribuição'o 'conteúdo de outros contribuidores' em forma de fotos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ou por usuários comuns. Os usuários comuns podem enviar fotos, e até mesmo álbuns de lugares onde estiveram desde que ao envia-las eles obedeçam aos critérios da política de privacidade e aceitação de imagem exigidas pelo *Google*, como geolocalizar corretamente por exemplo. O *Google Earth* apresenta, além das fotos, mapas históricos, vídeos, reportagens, sugestões para trilhas assim como guias e propagandas turísticas.

O recurso *Street View*, lançado em maio de 2007, possuí uma visão a nível do observador. Pode-se experimentar e flanar em lugares do mundo inteiro virtualmente. Através dele, pode-se conhecer lugares tais como cidades, sítios históricos, museus, vulcões, cavernas, etc. Todos esses percursos podem ser experimentados através das fotografias proporcionadas pelo programa. O programa não proporciona um passeio absolutamente contínuo, proporciona pontos, bem próximos um do outro, onde se consegue observar imagens montadas. É como se o pedestre pudesse avançar através de 'saltos' e então, em cada ponto ter uma visão geral, uma fotografia 360º.

A forma como o aparato fotográfico que gera essas imagens percorre as ruas das cidades e outros lugares, alguns quase inacessíveis, varia para cada tipo de situação: há uma frota especializada como carros, *trolleys*, motos, moto neves, triciclos, robôs, mochilas, etc. para cada necessidade do local a ser registrado.

O *Google Street View* é composto por 9 câmeras direcionais; 8 laterais e uma olho de peixe no topo. Contém *scanners* que medem a tridimensionalidade dos locais onde passa em até 30 metros de distância através de lasers. E por geolocalização, um GPS posiciona as fotos e passa os dados para um computador de bordo. A colagem fotográfica é feita através de imagens totalmente panorâmicas, com 360° na visão horizontal e 290° na vertical. Depois, através de um programa (não informado pelo *Google*) essas imagens são coladas. O último passo do programa é detectar rostos de pessoas, e outras informações que possam vir a ferir a privacidade de alguém.

Não é explicito no site do *Google* a maneira como é selecionado o dia da 'varredura' que fazem nas ruas, o que gera imagens em dias aleatórios. Pode ser

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

um dia nublado de inverno sem ninguém na rua, ou um dia de feira pública, cheio de sol, crianças brincando, rico em vitalidade urbana. Sendo assim, as 'fotografias de contribuição' sendo imagens de outras fontes fotográficas, permitem diferentes visões dos lugares retratados pelo *Street View* pois os usuários comuns possuem mais de um tipo de lente fotográfica, fazem suas fotos em momentos diferentes - turnos, dias, estações, etc... -, muitas vezes registrando eventos especiais ou característicos de determinado lugar que pela sua forma de produção das imagens o *Street View* não consegue revelar.

A base do *Google Earth* é cartográfica. Uma cartografia construída a base de imagens de satélite. Ao longo da história encontramos diferentes mapas feito pelo homem e pode-se observar que cada representação varia de acordo com quem o representa e com a forma como o faz. Como coloca Fialho (2010, p. 23) "em sua produção, eles (os mapas) nos contam muito acerca das pessoas e dos poderes que se exercitaram na sua criação. E dizem e impõem a sua verdade dos lugares que mostram". Os mapas despertam curiosidade por atenderem à necessidade de entender e controlar o mundo, e eles também:

> cativam por sua concepção artística ou por suas bases técnicas, mas o fascínio torna-se maior quando as duas coisas são levadas em conta ao mesmo tempo, aumentando ainda mais a força com que revelam universos culturais em constante transformação e conflito (FIALHO, 2010, p. 25).

Os mapas cartográficos têm por função representar uma dada área em escala reduzida, eles podem ser temáticos, onde a representação pode variar entre indicadores, sociais, econômicos, culturais ou até mesmo aqueles que enfatizam pontos turísticos. Os mapas têm possibilidades de representação infinitas. Os mapas cartográficos como os que *Google Earth* utiliza, são representados através de imagens de satélites, que revelam a realidade física e natural do espaço geográfico do globo terrestre. Os mapas são texto e imagem, texto na medida que se dá a ler, e são imagens na medida que como tais devem ser analisadas nas suas especificidades (FIALHO, 2010, p. 14).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A cartografia como coloca Harley (2001, p.153) é "um corpo de conhecimento teórico e prático que fazedores de mapas empregam para construir mapas como um modo distinto de representação". Ele ainda diz que "a representação nunca é neutra, e a ciência ainda é uma realidade construída (HARLEY, 2001, p.46)". Mesmo a ciência avançada, precisa da 'mão' humana na tomada de decisão, na seleção do quadro de representação, na decisão final. E complementa: "Mapas são uma linguagem gráfica a ser decodificada. Eles são uma construção da realidade, imagens carregadas com intenção e consequências que podem ser estudadas nas sociedades de nosso tempo (HARLEY, 2001, p.36)". A cartografia apresentada pelo *Google Earth* faz parte dessa discussão apontada por Harley, bem como a fotografia.

Imagem e Fotografia:

Vive-se cada vez mais numa sociedade bombardeada por imagens, onde tudo é capturado e traduzido através da fotografia e como diz Sontag (2004, p.52): "Aprendemos a nos ver fotograficamente: ver a si mesmo como uma pessoa atraente, é, a rigor, julgar se ficaria bem numa fotografia. " Julga-se os lugares como bonitos ou não através de fotografias, tais como cartões postais de lugares turísticos.

> A consciência do poder de transformação da fotografia muitas vezes transparece nas estórias populares, como a da mulher que exclamou: "Mas que amor da criança " – para ouvir da mãe a seguinte resposta: "A senhora tinha de ver uma fotografia dela" (MC LUHAN, 1964, p.214).

Como bem coloca Pallasma (2011. p. 15): "na cultura ocidental, a visão tem sido historicamente considerada o mais nobre dos sentidos, e o próprio pensamento é igualado à visão". O autor também afirma que nesse mundo super povoado de imagens, a quantidade de fotografias nos faz sentir como se o mundo estivesse mais disponível do que na verdade está. A visão tornou-se o principal canal perceptivo, dentre os demais perceptos que existem. Não há dúvidas da dominância

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

da visão sobre os demais sentidos (PALLASMA, 2011, p.16). Através dessa dominância da visão sobre os outros sentidos, quando se passeia pelas ruas do *Street View*, pode-se ter uma sensação de realidade, na virtualidade das ruas do programa.

Dubois em seu livro 'O ato fotográfico e outros ensaios' retraça um percurso histórico sobre as diferentes visões defendidas a respeito da fotografia e sua função ao longo da história. Dubois caracteriza esse percurso ao longo da história em três tempos, primeiramente que a fotografia foi aceita como 'espelho do real', ou seja que a fotografia era "a imitação mais perfeita da realidade" (DUBOIS, 1993, p.26). Depois, num segundo momento, a fotografia como 'transformação do real' que carregava 'o discurso do código e da desconstrução' (DUBOIS, 1993, p.26) e por último, a fotografia como 'traço de um real' onde ele discute e classifica a fotografia como índice, ícone e símbolo, e coloca que "A imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial" (DUBOIS, 1993, p.27) e conclui o primeiro capítulo afirmando que grande parte das pessoas, ainda aceita a ideia de que a fotografia é reprodução do real.(DUBOIS,1993, p.26-27)

Ora, a fotografia assume um papel de representar a verdade e o real até hoje, o que não deveria pois como coloca Vieira (2012, p. 218):

> algumas formas de representação, como a fotografia, por apresentarem uma semelhança aparente com o objeto registrado, parecem não demandar grandes conhecimentos de decodificação, o que pode se tornar em um grande erro e gerar grandes perdas de informações ou, pelo menos, informações erradas ou distorcidas.

Ser um "analfabeto fotográfico" (FLUSSER, 2002, p.30) pode ser perigoso, porque as fotografias são "testemunhas mudas" (BURKE, 2004, p.18). E se não formos críticos com aquilo que consumimos, estamos sujeitos a processar o que nos vendem ou ficar à deriva da interpretação de nossos filtros, nossas bagagens, e atribuir aquela fotografia informações que não condizem com sua intenção.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Cabe lembrar que a manipulação fotográfica está presente em todos os seus níveis, desde sua composição, por parte do fotografo; por parte da máquina, desde as mais elaboradas com técnica do colódio úmido à digital; por parte da função para a qual uma fotografia está destinada (KOSSOY, 2007, p. 153); até o contexto final que de fato se encontra, com o texto (ou ausência) que induz e interfere na interpretação da fotografia. Esse conjunto de características são algumas das subjetividades que a imagem fotográfica está sujeita até chegar ao seu destino. O Google Earth compõe-se de mapas e fotos, e como se pode ver por diversos autores ambas são representações que devem ser analisadas como tal.

Representação, Imaginário, *Flânerie* e virtualidade:

Ora, sendo a fotografia uma representação, é importante lembrar, como aponta Pesavento (2004, p. 40) que:

> representar é, pois, fundamentalmente, estar no lugar de, é presentificação de um ausente, é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência. A idéia central é, pois, da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença. (...) A representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele.

A representação está contida no imaginário pois para Pesavento (2004, p.43) o imaginário é "entendido como um sistema de idéias e de imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo".

Como ela destaca, "o imaginário enquanto sistema de idéias-imagens de representações coletivas, é 'o outro lado do real' (PESAVENTO, 1995, p. 19)" O imaginário agrega em seu domínio: imagens, fotografias, sistema de ideias, imagens de representações coletivas que são naturais de todas as sociedades e como conclui Pesavento (1995, p. 24) em seu artigo:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> o imaginário é, pois, representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos onde o "verdadeiro" e o aparente se mesclam, estranha composição onde a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e difícil de perceber.

Sendo assim, as 'fotografias de contribuição' de usuários comuns no *Google Earth* tornam-se fragmentos e pistas para se construir o imaginário de diferentes lugares.

Através de poemas, Baudelaire um poeta da modernidade, vivenciava os espaços da cidade no dia a dia. O autor revelava suas impressões e observações da capital Parisiense transformada pelas intervenções modernas do século XIX. Ele o fazia através do *Flâneur* que percorria as ruas da cidade e delas tentava fazer essa poesia. Vagava e observava com sensibilidade desde os grandes boulevares aos pequenos cantos mais esquecidos pelas intervenções Haussmanianas. Lendo essas poesias é possível experimentar e vivenciar hoje aquela Paris em seu momento de grandes transformações, e imaginar como era aquele lugar naquele espaço-tempo.

Como coloca Fialho (2000, p. 02) "em *A Razão Nômade: Walter Benjamin e outros viajantes*, Rouanet (1994) faz da viagem um itinerário do imaginário". Rouanet começa por definir o que é para ele a viagem:

> Viajar é um ato de liberdade. Toda viagem tem sempre os mesmos momentos constitutivos: a partida, o percurso, a chegada e sobretudo o momento humano por excelência, que movimenta todo o processo, a viagem como desejo, a fantasia do novo, a esperança de chegar, o encontro com o país sonhado. Falar de viagens no sentido concreto diz respeito ao presente, mas também pode-se falar de viagens no passado e no futuro (ROUANET,1994, p.07, 08)

E, torna clara a relação com o imaginário ao mostrar que o *flâneur* (viajante criado por Walter Benjamin) foi criado para uma viagem,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> verdadeira através da modernidade. Mas como esta é simultaneamente objetiva e fantástica, a viagem do flâneur está a meio caminho entre a vida real e o delírio, ou antes entre dois níveis de realidade, a desperta e a onírica. A modernidade é ao mesmo tempo noturna e diurna, sonhada e real, e o flâneur a percorre nos dois registros (ROUANET, 1994, p.52)"

A viagem virtual que se pode fazer com o *Street View*, possuí parte real, sonhada e imaginada, pode-se flanar e se satisfazer em descobrir, ou reviver lugares que se gosta visualmente. Através das imagens se descobre diferentes lugares do planeta, alguns que nunca serão conhecidos de forma direta, apenas através das imagens. Nesse mundo de passeios virtuais através de imagens, o jogo de subjetividade está presente, quanto mais imagens se tem de determinado lugar, mais elementos contribuem para construir o imaginário.

É possível até mesmo 'viajar no tempo'. Comparando versões anteriores e atualizadas do *Google Earth*. Vendo, por exemplo, imagens do *Street View* do ano de 2012 de um determinado local e comparando com as imagens do mesmo programa de 2015 pode-se observar se houve transformações ao longo desse tempo. Através da ferramenta 'Mostrar Imagens Históricas' é possível ver as expansões urbanas e rurais em alguns lugares voltando em até dez anos nas imagens de satélite.

Tem-se mencionado a questão da virtualidade. De modo simples e literal pode-se entender o 'virtual' como uma 'simulação', algo que não pertence ao universo real, criada por meios eletrônicos.

> "O termo Realidade Virtual é empregado em diversas situações atuais. Geralmente ele é utilizado para se referir à interação entre homem e máquina que resulta em experiências simuladas, passíveis de virem a se concretizar na realidade, mas não dependendo necessariamente dessa efetivação. O termo refere-se à forma de interação entre dois objetos. Essa ideia também remete à existência de um contexto (conteúdo) diferente daquele em que o indivíduo está inserido. É como se existisse a possibilidade do indivíduo estar e vivenciar um contexto, ao mesmo tempo em que "respira o ar de outro contexto". (DORNELLES, 2008, 67)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A virtualização cada vez maior em todos os níveis no dia a dia da espécie humana como linguagem, escrita e técnica amplia as potencialidades humanas, insere um novo modo de pensar e aprender (LÉVY, 1995, p.71-75). O 'virtual' segundo Pierre Levy, nos mostra uma nova concepção de tempo e espaço. Apresenta novas velocidades, fronteiras e tempo. Confunde e por vezes redefine o que é público e privado em sua dimensão (LÉVY, 1995, p.22-24). Sobre a velocidade e relativização do tempo e espaço, Dornelles coloca que agora, no virtual "eles podem percorrer distâncias antes intransponíveis, obter informações sobre praticamente qualquer assunto e criar situações antes impossíveis. Tudo isso pode ser feito em segundos ou minutos (DORNELLES, 2008, 44)".

Os trajetos percorridos no *Street View*, são virtuais porque representam o real na sua forma possível e factível através de meios eletrônicos. Mas no que se refere à fotografia, o trajeto é um 'traço do real' (DUBOIS, 2001, p.26), não representa sua totalidade, pois carrega nela diferentes subjetividades: a do fotografo, a do aparato fotográfico, a do dia escolhido e a do próprio interprete. O conjunto fotográfico proporcionado pelo *Google* e seus contribuintes, contribuem para enriquecer o imaginário que se cria do lugar, tendo diferentes fontes para construir o imaginário pessoal de cada um. Nesse sentido fica clara a afirmação de Dornelles (2008, p. 49) quando diz que "a vivência no ciberespaço depende muito da questão imagética".

Pode-se estabelecer um paralelo entre o passeio experimentado através da figura do *flâneur*, pelo *Street View*, se configurando como um *flâneur* virtual pois permite passear pelos lugares, como se estivesse andando pelas ruas de uma cidade real, só que anda via internet. As 'fotografias de contribuição' dos usuários comuns e do *Google*, possibilitam diferentes fontes para construir o lugar escolhido, através percepção visual.

Exemplos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Nos exemplos, a seguir, serão apresentados alguns lugares primeiramente através de imagens captadas do *Street View* e em seguida para cada lugar escolhido entre as inúmeras 'fotografias de contribuição' que haviam para ser exploradas foram escolhidas apenas algumas delas próximas ao ponto de percurso do *Street View* selecionado. Assim se pode ter uma ideia mais ampla de cada lugar especificado.

Viaduto Otávio Rocha, Porto Alegre (RS), Brasil

Figura 1: Viaduto Otávio Rocha, Street View. Fonte: Google Earth, Street View

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

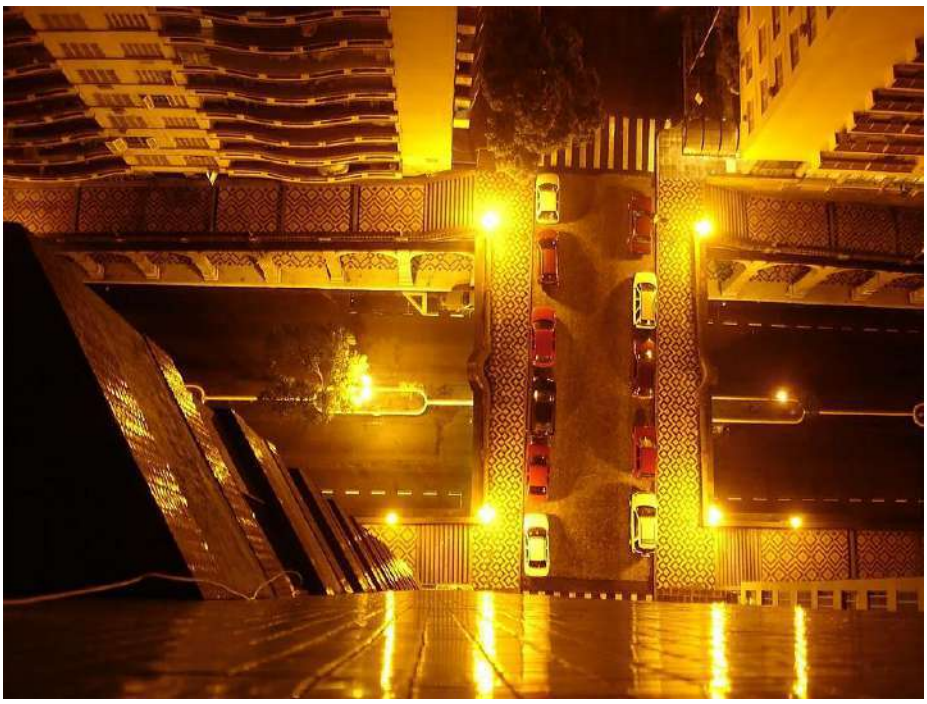


Figura 2: 'Fotografia de contribuição' por: Eduardo Heineck.
Fonte: http://static.panoramio.com/photos/large/1845308.jpg

Figura 3: 'Fotografia de contribuição' por: Leo Laps.
Fonte: http://www.panoramio.com/photo/46834839?source=wapi&referrer=kh.google.com#

As Figs. 1, 2 e 3 são imagens do Viaduto Otávio Rocha em Porto Alegre. O viaduto tem uma escadaria para ambos os lados, as fotos selecionadas mostram principalmente o lado Norte do viaduto. A Fig. 1, é uma fotografia 360° do *Street View*, as outras figuras, 2 e 3, são 'fotografias de contribuição'. Essas três fotografias

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

nos permitem ter uma ideia maior e melhor do espaço circundante deste ponto do Viaduto, como os níveis que ele apresenta. Também revelam que é um espaço antigo da cidade por sua arquitetura, que é um lugar de passagem e de manifestações. E essas, como várias outras fotografias que estão fixadas neste ponto, revelam pedaços do que é, ou pode representar, esse lugar na cidade de Porto Alegre.

Grand-Place de Bruxelas, Bruxelas, Bélgica

Figura 4: Google Earth_ StreetView

As 'fotografias de contribuição', complementam ou contradizem a imagem gerada pelo *Street View*. Como por exemplo, na Grand-Place de Bruxelas através das figs. 4, 5 e 6. A Fig. 4 é uma fotografia do *StreetView*, parte de uma imagem de 360° tirada provavelmente pela manhã bem cedo onde a praça mais majestosa de Bruxelas parece ser vazia e opaca. As Figs. 5 e 6 fazem parte do acervo de 'fotografias de contribuição' do *Google Earth*. A fig. 5 (uma imagem da extensão 360°cities) é uma foto noturna da praça, que mostra sua iluminação e pessoas circulando e nos fornece uma outra paisagem. A iluminação na pintura dourada brilha e passa uma 'magia' à praça secular.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 5: Fotografia de contribuição por: Javier Lopez-Quiles. Fonte: http://www.360cities.net/image/grand-place-3-brussels-belgium?proj=fisheye_projection#73.82,-10.21,94.5

Já a fig. 6 da mesma Praça, feita em um turno/dia diferente, apresenta uma festividade na cidade. O *flâneur* virtual pode então construir uma ideia desse espaço e de sua vivacidade, ou não, a partir dessas imagens.

Figura 6 : Fotografia de contribuição por: Gennaro Di Chiaro.
Fonte:http://www.panoramio.com/photo/25076535?source=wapi&referrer=kh.google.com#

O nome da fig. 6 no *Google Earth* é "Bruxelles Gran Place Fiorita", e com uma breve pesquisa na internet, é possível descobrir até mesmo a data em que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

esse mesmo evento vai novamente acontecer. Pode-se constatar através dessas imagens que as possibilidades de descobrimento de novos lugares, de acordo com a curiosidade e interesse de cada um, são enormes.

Os lugares mais inacessíveis pessoalmente, que são possíveis de acesso no *Google Earth* para um passeio virtual, de modo geral são geleiras, vulcões, ilhas, picos de montanhas, pirâmides, castelos, dentre vários outros lugares 'fotografados' pelo *Street View*. Mas outros lugares que podem ser de certa forma inacessíveis são o interior das favelas.

Favela Morro dos Prazeres, Rio de Janeiro (RJ), Brasil

O Morro dos Prazeres, no Rio de Janeiro aparece retratado pelo *Google Earth* na Fig. 7. Pode-se observar pela linha azul, onde o Street View percorre no Morro dos Prazeres, ele apenas margeia a parte oeste do mesmo como se pode ver na Fig. 7. Com isso, as imagens das regiões internas da Favela do Morro dos Prazeres se reduzem apenas às 'fotografias de contribuição'. Constata-se através deste exemplo que os interiores das favelas nem sempre são registrados pelas lentes do *Street View*. E esse registro poderia ser feito com alguns dos diversos meios do *Street View* (motos, triciclos, robôs, mochilas) porque as ruelas são acessíveis a pé, e uma certa segurança poderia ser fornecida.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

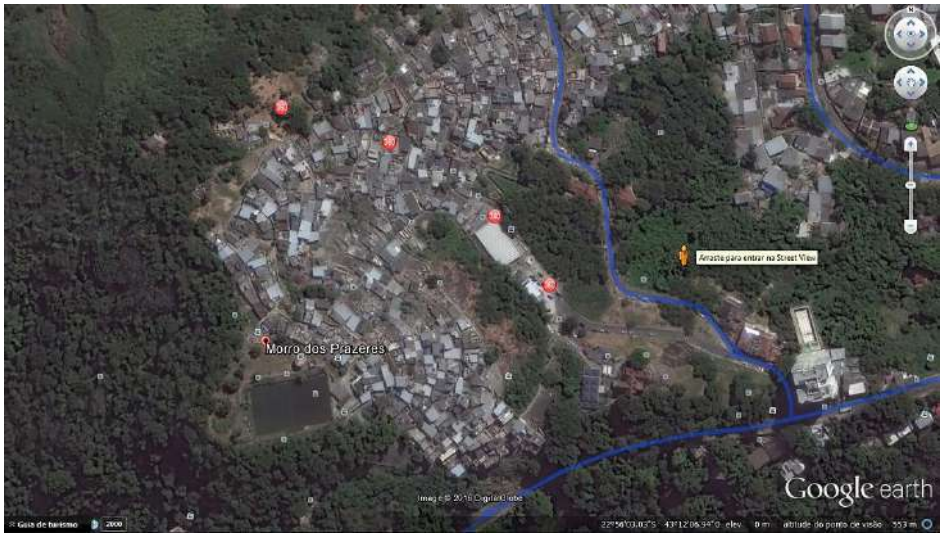


Figura 7: Área do Morro dos Prazeres. Fonte: Google Earth

Nos mapas antigos, as propagandas políticas usufruíam de publicidade para promoção das colônias, através de imagens e mapas, vendiam uma 'ideia' do lugar (COSTA, 2011, p.20-21). Muitas vezes, os lugares vendidos, não eram em realidade o que se estava representado nas fotos. Possivelmente o que falta é interesse da parte do *Google* ou por parte do governo do Rio de Janeiro e quem sabe por quem mais. Os mapas turísticos mais usuais do Rio de Janeiro também omitem as favelas, mesmo que esses lugares sejam portadores das paisagens/vistas mais bonitas da cidade. "Os mapas são também inerentes a imagens retóricas. É lugar comum dizer que a cartografia é uma arte de persuasão (HARLEY, 2001, p.37)", assim como a publicidade e suas imagens.

Na fig. 8 do *Street View*, podemos observar a rua percorrida pelo seu aparato fotográfico no Morro dos Prazeres, bem como as construções e a vista deste morro. Pode-se observar uma igreja, e a geografia da montanha onde se situa essa favela, assim como a distância do mar. Há carros, mas não se observam pessoas na rua.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 8: Street View Morro dos Prazeres. Fonte: Google Earth

Na fig. 9, uma 'fotografia de contribuição' vê-se a favela de forma mais frontal e pode-se enxergar três pessoas ao fundo, casas coloridas, e uma zona de comércio organizado nesta parte da favela, que como a geografia revela, não fica no topo do morro.

Figura 9: Fotografia de contribuição por Eri Martins.
Fonte: http://www.panoramio.com/photo/64930827#

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 10: Fotografia de contribuição por Ivo Korytowski.
Fonte: http://www.panoramio.com/photo/81982087?source=wapi&referrer=kh.google.com#

Na fig. 10, vê-se um espaço que parece ser no interior da favela onde se vê a concentração e a proximidade das casas, a pequena distância que há entre elas. A fig. 6 também mostra o espaço destinado à circulação, ao espaço público - uma ruela estreita - do morro, bem como o acesso limitado que esses moradores devem ter. Vê-se várias antenas de televisão o que sugere uma aparente inclusão pela televisão. Os fios de luz, e/ou telefone se apresentam de forma bastante desorganizada.

Figura 11: Fotografia de contribuição por Mauricio Rubio.
Fonte: http://www.360cities.net/image/upp-unidade-de-policia-pacificadora-santa-teresa-rio-de-janeiro?proj=architectural_projection#162.40,-6.47,53.3

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A fig. 11 é uma imagem 360º e como seu nome indica, apresenta nela, uma Unidade de Polícia Pacificadora (UPP), com várias crianças ao fundo, algumas mulheres, possivelmente mães e um playground infantil à direita da foto. Todos convivendo na mesma imagem fotográfica 360º. E, ao fundo, a paisagem carioca.

Figura 12: Fotografia de contribuição por Alexandre Przewodows.
Fonte: http://www.panoramio.com/photo/63690855?source=wapi&referrer=kh.google.com

A fig. 12 apresenta uma foto do Pão de Açúcar, paisagem marcante da cidade, vista do Morro dos Prazeres ao mesmo tempo em que mostra a 'laje' carioca, famosa por ser o 'pátio' de quem mora na favela, um local de festividades, churrascos, banho de sol, dentre outras atividades que conhecemos como tal (a fig.12 não mostra) através de filmes e novelas de TV brasileiros. As fotos de contribuição revelam, diferentemente, da foto do Street View a diversidade de paisagens dessa favela.

Monumento ao Expedicionário, Porto Alegre (RS), Brasil

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 13: Monumento Expedicionário. Fonte: Google Street View

O Monumento ao Expedicionário se situa no Parque da Redenção e é um dentre os seus inúmeros atrativos. O monumento se localiza no Parque, junto a avenida José Bonifácio e a rua Santana e é vizinho do Colégio Militar de Porto Alegre. A foto da figura 13 foi tirada pelo *Street View* em março de 2016, num dia da semana não informado, mas qualquer morador da cidade de Porto Alegre sabe que não foi sido tirada em um final de semana, pois nesses dias ocorrem feiras ao longo da Avenida José Bonifácio, no sábado a 'Feira Ecológica' e no domingo o 'Brique da Redenção' e com isso o local retratado bem como o próprio Parque estaria com mais pessoas.

Figura 14: Fotografia de contribuição por Karol.Denardinm.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fonte:http://www.panoramio.com/photo/10495037?source=wapi&referrer=kh.google.com

Já a imagem da fig. 14, tirada do Parque junto a Avenida José Bonifácio, mostra a região do Monumento com outro cenário, há bastante pessoas e barracas de comércio que não apareciam na foto anterior e que sugerem que a foto foi tirada num final de semana, pelo movimento de pessoas, e a forma descontraída e distraída que apreciam o movimento e o comércio. Além dos bancos para o descanso, apresenta várias barracas de comércio, com diferentes produtos, possui então diferentes públicos. Possui também bastante vitalidade.

Figura 15: Fotografia de contribuição por Stephen Messenger.
Fonte: http://www.panoramio.com/photo/10495037?source=wapi&referrer=kh.google.com

A fig. 15 é similar a fig.14, mostrando de forma mais intensas as barracas de comércio junto à Av. José Bonifácio.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 16: Fotografia de contribuição por Julio Couto.
Fonte:https://www.360cities.net/image/redemption-park-expeditionary-monument?utm_source=google_earth&utm_medium=all_images

Na fig. 16 pode-se ver que o parque também é é lugar de manifestações pois vê-se, no entorno do monumento, vários cidadãos com bandeiras do Brasil e de diferentes partidos, é um local cívico que agrega crianças, jovens e idosos.

As 'fotos de contribuição' deste local mostra um lugar que parece ser bastante diferente do lugar retratado pela imagem do *Street View*.

Conclusão:

Como se pode ver nos exemplos, o *Google Earth* apresenta a possibilidade de conhecer e flanar virtualmente através da fotografia, vários lugares do globo terrestre. O consumo dessas fotografias, em suas diferentes representações, dá a ver diferentes visões dos lugares retratados e pode permitir aos indivíduos, de uma certa maneira, escolherem a forma como vêem determinado lugar. Cada pessoa vê um objeto de determinada maneira, mas no mundo virtual, a percepção de determinado espaço ou lugar pode ser fundamentalmente distorcida por parte do contribuinte, ou por parte do interprete que vê aquilo que 'deseja'. 'Deseja' em um duplo sentido: no sentido da escolha da fotografia e do lugar escolhido e no sentido de enxergar aquilo que sua bagagem cultural e seus filtros mais pulsam.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ao permitir que se conheça os diversos lugares de forma virtual, através de um amplo espectro de fotografias, permite estimular e construir imaginários e fantasias do lugar. Fantasias porque pode preencher os 'espaços' do desconhecido com o que se desejar, inclusive ficcionalmente se quiser.

O *Google Earth* é um programa de livre acesso através da internet, e de livre envio das 'fotografias de contribuição', o que não impede a possibilidade de um comerciante de promover o entorno de seu estabelecimento com belas fotografias. Ou, uma cidade de exibir, ou inibir, seus pontos turísticos. Assim, induzem a construção do imaginário do lugar através da fotografia, na expectativa de receber, em pessoa, esses usuários. Por isso a atenção que se deve destinar ao 'saber ver fotografia' é ainda mais importante e deveria ser feito por todos leitores das mesmas.

Como diz Ribeiro (2011, p.1089) o *flâner* "está em todos os lugares e ao mesmo tempo em nenhum lugar" e assim é o *flâner* virtual que descobre diferentes cenários, diferentes lugares. Tem um mundo virtual 'em suas mãos', ao seu acesso. Sente-se vigiando sem ser visto, onipresente, porque não precisa respeitar o tempo e nem o espaço, e é em parte, onisciente, porque pode ter a ideia de ser conhecedor de todos os lugares que quiser.

Com o *Google Earth* e seus recursos é possível criar diferentes ideias sobre a mesma cidade e contribuir para uma noção/visão mais ampla sobre determinado lugar.

Bibliografia:

BURKE, Peter: *Testemunha Ocular: História e Imagem* – Bauru, SP: EDUSC, 2004.

DORNELLES, Jonatas. *Vida na Rede: uma análise antropológica da virtualidade*. Tese (Doutorado em antropologia social) – Instituto de filosofia e ciências humanas de programa de pós-graduação em antropologia social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2008.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 5 ed. Campinas: Papirus, 2001.

FIALHO, Daniela M. *Percursos do Imaginário*. In: Anais do VI Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Natal, Rio Grande do Norte: UFRN - Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2000.

FIALHO, Daniela M. *Cidades visíveis: para uma história da cartografia como documento de identidade urbana*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

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

HARLEY, J.B. *The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. 2 ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

LÉVY, Pierre. *O que é virtual?*. Paulo Neves. São Paulo, ED. 34, 1996.

Mc LUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem-Understanding Media*. São Paulo: Editora Cultrix, 1964.

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PESAVENTO, Sandra J. *Em Busca de uma Outra História: Imaginando o Imaginário*. Rev. Bras. De Hist., São Paulo, v.15, nº29, pp. 9-27. 1995.

PESAVENTO, Sandra J. *História & História Cultural*. Belo Horizonte, Autêntica, 2004.

RIBEIRO, Claudia, G. *Cidade pelos olhos de Charles Baudelaire e Mário de Andrade.* In: Congresso Nacional de Linguística e Filosofia, 15, 2011. Rio de Janeiro. Anais do XV. CNLF, Vol. XV, Nº 5, t. 2. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2011.

ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade: Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1994.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. 3 ed. São Paulo: Companhia da Letras, 1977, ed. 2004.

VIEIRA, César B. M. A Fotografia na percepção da arquitetura. Tese (Doutorado em Arquiteura) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2012.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Visualidades e a Audiência de uma Rádio Web na era da Convergência Midiática

Giovanni Porfírio JACOMINO
(Universidade Estadual de Londrina)[1]

O artigo apresenta os resultados de um estudo realizado junto à Alma Londrina Rádio Web, emissora situada na cidade de Londrina – PR, para avaliar a influência que os meios audiovisuais exercem sobre a audiência desse gênero de emissora. Foram comparados os conteúdos postados no Facebook e em outras duas plataformas, o YouTube e a página da própria rádio, na Internet, de modo a levantar o panorama de repercussão. Foram utilizados o Google Analytics e a plataforma de monitoramento do Facebook da emissora. A fundamentação teórico-metodológica abrangeu, dentre outros, os conceitos de rádio expandido de Marcelo Kischinhevsky e os de web rádio de Raquel Neuberger e Nair Prata. Como conclusão, o estudo permite afirmar que os meios audiovisuais se mostram imprescindíveis para alavancar a audiência de uma rádio veiculada apenas na Internet, sobretudo em tempos de convergência de mídias.

Palavras-chave: Web rádio, Imagem, Convergência de mídias.

Introdução

O modelo de rádio web surgiu, no Brasil, no final dos anos 1990, com a Rádio Totem. Com uma vasta programação musical, ainda oferecia programas e notícias, além de permitir o acesso aos canais de videoclipes e entrevistas (BUFARAH, 2003). Hoje em dia no Brasil, segundo Prata (2013), existem

[1] Discente do curso de Jornalismo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

aproximadamente mais de duas mil rádios veiculadas somente na internet. Em Londrina-PR, a Alma Londrina Rádio Web surgiu em 2012, baseada no jornalismo cultural e, hoje, além da programação musical, possui cerca de 20 programas em sua grade (como por exemplo, o "Hora do Spoiler", que trata de filmes e séries, e o "Ashanti", que destaca a cultura negra). Nos últimos tempos, o site da rádio foi ganhando uma nova roupagem, tornando-se mais visual (DIAS; SCHACHT, 2016).

O conceito de audiência é amplamente debatido nas várias esferas da comunicação. Com a ascensão das redes sociais, velhos aparatos midiáticos como o rádio e televisão tiveram que adaptar os seus conteúdos para não perder seguidores, ou seja, adequar-se a um meio onde a informação é dada de maneira instantânea. O problema que dá origem ao estudo deste trabalho é expresso pela seguinte pergunta: De que modo acontece a utilização de mecanismos criados para a interação e a participação dos ouvintes no ambiente da rádio em análise, e que tipo de impacto isso resulta, considerando-se o fato de ser uma emissora veiculada apenas no meio virtual?

Os seguintes pressupostos são adotados:

A audiência da Alma Londrina Rádio Web aumentou pelo fato de que também passou a postar vídeos e a fazer transmissões ao vivo em sua página na rede social *Facebook,* bem como a vincular a matéria radiofônica postada no site com o canal do *YouTube*.

Se numa fonte como o *Instagram,* é possível visualizar todos os vídeos e fotos de eventos promovidos pela emissora juntamente com oficinas culturais na cidade de Londrina, e os conteúdos divulgados continuam disponíveis para consulta, isso evidencia forte interação e participação propiciada aos ouvintes e por eles aproveitada também no site como nas redes sociais.

O objetivo geral é debater como o uso de aparatos audiovisuais em uma rádio virtual pode contribuir para sua audiência e para com a interatividade e a participação. Os objetivos específicos são:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Identificar, nas fontes selecionadas, os volumes de acesso, o tempo médio de permanência, os fatores de aceitação e de conexão do internauta com o conteúdo veiculado.

Descrever as características do material levantado, o enquadramento na respectiva categoria midiática, e a correlação desses dados com os mecanismos de apoio típicos de uma rádio web.

Analisar o registro produzido e avaliar a relação entre conteúdo e aumento de audiência, bem como o grau de interatividade e participação do público envolvido.

Quanto à natureza, a pesquisa realizada é de tipo observacional, o método é comparativo, a abordagem é qualitativa e de enfoque analítico. Quanto aos procedimentos técnicos, é de tipo documental: foi analisado um vídeo (material considerado como produção de registro) sobre a ocupação de uma escola de Londrina por secundaristas em outubro de 2016, postado na rede social da rádio no mesmo mês e que foi o mais acessado dentre os demais colocados na página ao longo de todo o ano.

Audiência e rádio web

O conceito de rádio expandido, descrito por Marcelo Kischinhevsky (2016), aborda que outros meios além dos tradicionais já utilizados no veículo podem contribuir para a interação com o ouvinte: "O rádio expandido, remediado pelos meios digitais, pode oferecer não apenas seus elementos sonoros tradicionais – voz, música, efeitos -, mas também imagens, vídeos, gráficos, links para blogs e toda uma arquitetura de interação" (KISCHINHEVSKY, 2016, p. 133). O autor acrescenta que o rádio expandido acolhe múltiplas formas de interação ao mesmo tempo em que abrange condicionamentos impostos pelos diversos níveis de mediação social, cultural, política e econômica. Segundo o autor, a prática do compartilhamento e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

etiquetagem nos perfis de emissoras de rádio são ricas em sentido, mesmo que o usuário dedique pouco tempo a essas atividades (KISCHINHEVSKY, 2016).

Com o aumento de seguidores, os colaboradores passaram a repensar o modo de fazer rádio na internet, e viram, nas redes sociais, um campo fértil para aumentar sua audiência. Segundo Kischinhevsky (2016, p. 16),

> nesse novo ambiente midiático, o rádio tem se mostrado ágil na associação com mídias sociais, diretórios e portais, em vez de tentar construir estruturas próprias, caras e sem garantia de adesão aos ouvintes. Assim, potencializa a circulação de seus conteúdos e explora sua maior vantagem competitiva diante da TV e da imprensa: a comunicação de base sonora, que permite a realização de outras atividades simultâneas à escuta (KISCHINHEVSKY, 2016, p. 16)

Neste caso, ainda que a emissora não esteja preocupada com os índices registrados pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE), como no caso das *hertzianas,* os colaboradores da rádio web se preocupam com a repercussão de seus conteúdos dentro e fora do ambiente das redes sociais, como no site e também no canal de vídeos:

> Evidentemente, audiência ainda é o principal produto *vendido* pela indústria de radiodifusão sonora ao mercado publicitário. Mas hoje comunicadores e gestores dividem suas atenções com outros dados: quantos ouvintes *curtiram,* comentaram e compartilharam suas publicações no *Facebook*? Quantos seguem seus perfis no *Twitter*? Quantos áudios foram baixados e quanto tempo o internauta passou navegando no site da emissora? (KISCHINHEVSKY, 2016, p. 13).

Segundo Neuberger (2012, p. 216), isso é resultado da mudança pela qual o rádio tem passado. O meio agora é multimídia, assumindo tanto características sonoras quanto visuais em suas páginas na internet com uma estrutura mais variada e promovendo um novo discurso (NEUBERGER, 2012). Ainda segundo a autora, a vantagem de se ter um site mais moderno é a de que o ouvinte pode

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

acessar aquilo que mais lhe interessa, assim como em qualquer outro disponível na internet. O ouvinte pode ver um videoclipe ou interagir com os locutores de acordo com seu gosto. Não é preciso mais esperar a atualização do conteúdo (NEUBERGER, 2012).

Notícias do "hard news" em jornalismo cultural

O tipo de cobertura como a ocupação de uma escola de Londrina, matéria do vídeo analisado, não é comum dentro do contexto editorial da rádio, que trata de jornalismo cultural: "A reportagem no jornalismo cultural tem pontos de diferenciação. O motivo é óbvio: o chamado 'hard news', o noticiário quente, instantâneo, no calor dos fatos, é menor do que nos outros cadernos". (PIZA, 2003, p. 80).

Acrescenta o autor que as notícias, em geral, neste caso, referem-se à agenda de lançamentos e eventos como o lançamento de livros, a realização de shows e exposições, com a tendência de mostrar o que ainda vai acontecer, em lugar de mostrar o que está acontecendo ou já aconteceu: "A maioria de suas matérias não está dedicada ao crime que está acontecendo agora ou aconteceu ontem, à declaração política, ao acidente trágico, ao jogo de futebol, ao novo resultado econômico etc." (PIZA, 2003, p. 80).

Essa reportagem serve de exemplo para explicar uma das vezes em que a emissora saiu de seu contexto cultural para prestar um serviço social. Isso explica o fato de a rádio não estar apenas preocupada com a repercussão dos seus conteúdos, mas também em aumentar a interação com o espaço público, através de oficinas e festivais, e ainda sim, não deixar de ser rádio, mesmo com as mudanças a que o veículo está sujeito.

Em decorrência da repercussão com seu material dessa forma veiculado, estabelece o objetivo de fazer com que o ouvinte traga aquilo que escutou para a sua vida privada, uma vez que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> cabe à audiência estabelecer novas formas de relação com o meio, forçando o rádio a ser melhor, a prestar serviços de utilidade pública, a informar correta e eticamente, a representar a diversidade social e cultural, sem reforçar clichês e estereótipos (KISCHINHEVSKY, 2016, p. 134).

Isso reforça o papel da emissora em suscitar discussões nas mais variadas esferas sociais "para se fazer representar, circular queixas e demandas, opinar em suma, estabelecer (ou ao menos interferir em) uma agenda pública de debates" (KISCHINHEVSKY, 2016, p. 103).

Vídeo mais visto na rede social *Facebook* da rádio web

Para a análise deste material, leva-se em conta o que Nair Prata (2013) observa quando compara o meio tradicional e a radiofonia na internet. No primeiro, o desempenho é aferido tendo por base, além dos índices de audiência, também a cobertura, o tempo médio e a fidelidade do ouvinte. No segundo caso, a radiofonia na internet, própria de uma emissora web, os termos passam a ser o número de acessos que se somam, no desempenho de uma emissora, "a dados como *pageviews*, evolução de visitantes únicos, frequência média, tempo total e tempo médio por visita" (PRATA, 2013, p. 8).

Neuberger (2012) define "rádio na web" como um meio apto a oferecer serviços radiofônicos ao vivo ou por *podcast* (programação gravada) conjugados com muitos outros, inclusive pressupondo interação do respectivo público com elementos hipermidiáticos como som, imagem fixa e em movimento e também texto pela web. Por outro lado, quando se trata de "webrádio", caso do estudo aqui realizado,

> pode-se dizer que é um novo formato de rádio, uma vez que não existe de forma física, apenas virtual. Nesse caso, a rádio também pode estar

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> somente em *streaming* ou utilizando-se de todos os recursos disponíveis na web, como componentes gráficos, tabelas, fotografias, textos escritos, imagens de vídeo e outros elementos que complementam a informação (NEUBERGER, 2012, p. 125).

Sendo assim, o vídeo mais acessado na página do *Facebook* da Alma Londrina Rádio Web diz respeito às ocupações de escolas estaduais do Paraná que ocorreram durante o mês de outubro de 2016, logo após o governo federal lançar uma Medida Provisória que previa um novo currículo para o Ensino Médio. Essa foi uma das coberturas feitas pelo núcleo de jornalismo cultural que foge das matérias habituais da rádio, isto é, de temas de cunho cultural.

A plataforma *Google Analytics,* foi utilizada para observar a repercussão da mesma matéria em veículos que não a rede social *Facebook,* neste caso, o site da Alma Londrina Rádio Web e o canal do *YouTube* da emissora. A coleta ocorreu no dia 17 de dezembro de 2016, e os dados mostraram que a repercussão dos dois últimos é bem menor em relação à rede social virtual analisada.

De um total de 890 visualizações de página da rádio na internet no dia da coleta, a que diz respeito à ocupação no colégio Albino Feijó tinha apenas quatro, ocupando a posição 108ª das mais lidas do site. O mesmo vídeo colocado na rede social *Facebook*, também foi postado no *YouTube*, porém, gerou apenas 60 visualizações. Enquanto isso, a matéria radiofônica postada na forma de *podcast*, também no *YouTube,* gerou apenas 50 acessos.

Já segundo a plataforma de monitoramento do *Facebook,* foi possível analisar a dimensão que o vídeo teve na rede social em comparação às outras duas plataformas citadas após com o impulsionamento da publicação (onde a rádio subsidia o anúncio para que ele chegue a mais usuários). O vídeo foi visto por 43.694 usuários (orgânico: 81%, isto é, 35 mil e pago: 19%, isto é, 8,5 mil).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1 – Publicação do vídeo na página do Facebook da Rádio Alma Londrina
Fonte: https://www.facebook.com/AlmALondrina/videos/1242152685828541/?hc_ref=SEARCH Acesso em: 17 de dezembro de 2016.

O que chamou a atenção foi a quantidade de pessoas que assistiram apenas a 10 segundos do vídeo: 19.196 (orgânico: 81%, isto é, 15 mil e pago: 19%, isto é, 3,6 mil). O principal público era de mulheres na faixa dos 13 aos 17 anos (59% do total). Essa mesma faixa etária de idade era a da maioria dos alunos que ocupava a escola no período em que o vídeo foi postado.

Ainda segundo a plataforma, o tempo médio assistido do vídeo foi de apenas 15 segundos. De um modo geral, no *Facebook,* a publicação chegou a 95.173 pessoas e gerou 772 reações (659 "Curtir", 102 "Amei", 9 "Uau", 1 "Haha" e 1 "Grr"), 117 comentários e 625 compartilhamentos no total. Isso comprova que o vídeo apresentou um alcance satisfatório, gerando, em alguns momentos, comentários

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mais exaltados na página da rede. Alguns deles foram positivos, apoiando o movimento, como o usuário G.M: *Parabéns garotada! Sem violência! Com sabedoria e diálogo, o poder é do povo, se lutar pelo bem comum!*; e outros negativos, contrários à manifestação, como o usuário I.A: *To torcendo pro B. R. mande a tropa para coibir essa turma de comunista pois são uma turma de anarquista que são contra a educação real do país querem saber do seguro emprego trabalhar pelo seu próprio bem jamais vou apoiar o anarquismo eles pensem o que quiser lenem jamais.*

O alcance da publicação também gerou um aumento no número de seguidores da página da Alma Londrina Rádio Web na rede social analisada. Só em uma semana (isto é, do dia 8 de outubro, dia em que o vídeo foi postado, até o dia 15 do mesmo mês, o número de curtidas da página foi de 3.818 para 4.120). Números à parte, o ato de compartilhar uma publicação, segundo Kischinhevsky (2016), é o ponto máximo da experiência da comunicação mediada pelo computador, permitindo que o internauta não só produza seus conteúdos como também construa sua identidade.

A interação a partir das redes sociais

Nos últimos anos, as mídias sociais têm sido uma ferramenta importante para o jornalismo, permitindo que o ouvinte interaja com a rádio, seja sugerindo assuntos ou comentando as matérias publicadas nas redes sociais. Segundo Prata (2008), o rádio na internet já possui as ferramentas que as rádios convencionais adotam para interagir com o ouvinte. Isso permite que o ouvinte também produza conteúdo para a emissora, transformando completamente o modelo de radiofonia hoje apresentado.

Segundo Neuberger (2012), essa participação do público é importante sobretudo para que o ouvinte reaja a algum conteúdo publicado, abrindo espaço para críticas e sugestões, como foi no caso do vídeo apresentado.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> O ouvinte de rádio passa a ser um colaborador e, não raras vezes, o próprio ombudsman da emissora, visto que não há limites para críticas. A velha e ultrapassada visão de "receptor passivo" das teorias da comunicação realmente chega ao final com a participação ativa das pessoas nas emissoras, sejam elas apenas disponíveis na web ou webrádios (NEUBERGER, 2012, p. 126-127).

Segundo Kischinhevsky (2016), essa interação entre o ouvinte e o produtor de informação é cada vez mais importante para o rádio, sobretudo em tempos onde os meios de comunicação, em seus diversos formatos, travam uma "batalha" para angariar audiência.

Considerações finais

Diante do que foi apresentado, conclui-se que o rádio na internet ainda busca espaço junto às emissoras *hertzianas*. Entretanto, a dificuldade de inserção do veículo vem sido superada pela aderência dos mesmos aos meios audiovisuais, sobretudo dentro de plataformas como redes sociais e canais de vídeos, como o *YouTube*, que são crescentes na contemporaneidade.

Neste caso, há o fator da busca por informação rápida, sobretudo em uma sociedade imediatista. Hoje em dia, com as redes sociais, há uma preferência maior por vídeos curtos com informação dada de maneira mais direta do que textos ou *podcasts* longos que acabam desmotivando o ouvinte a buscar a notícia. Tratar de assuntos mais polêmicos, como os relacionados à política e educação, por exemplo, e que geralmente não são notados pela grande mídia, também podem ajudar a ampliar o público da emissora.

Mesmo com todo o investimento em meios audiovisuais, ainda cabe uma observação: apesar de o vídeo sobre a ocupação nas escolas ter sido o mais visto, bem como ter gerado uma grande repercussão, o tempo médio em que o receptor

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

permaneceu para ver a exibição foi bem abaixo de seu tempo total, entretanto, ainda sim foi superior às outras plataformas analisadas.

Outro ponto a ser apresentado remete ao fato de a Alma Londrina Rádio Web ser de cunho cultural, o que limita seu público. Aliada a isso, há a dificuldade de ser uma rádio veiculada apenas na internet, o que demanda, a todo o momento, que o veículo se reinvente e se aproveite dos aparatos hipermidiáticos para atrair mais audiência.

Referências

ALMA LONDRINA RÁDIO WEB. Disponível em: <http://www.almalondrina.com.br/>. Acesso em 18 jan. 2017.

BUFARAH, Álvaro. Rádio na internet: convergência de possibilidades. Anais do 26º Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, setembro de 2003. São Paulo: INTERCOM, 2003. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP06_bufarah.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2017.

DIAS, Emerson e SCHACHT, Rakelly. Da radio-poste à internet: Os desafios de linguagem na trajetória da AlmA Londrina Rádio Web. Anais do 39º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, São Paulo, setembro de 2016. São Paulo: INTERCOM, 2016. Disponível em: < http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1887-1.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2017.

FACEBOOK, Alma Londrina Rádio Web. Disponível em: <https://www.facebook.com/AlmALondrina/videos/1242152685828541/?hc_ref=SEARCH>. Acesso em 17 dez. 2016

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

FACEBOOK, Alma Londrina Rádio Web. Disponível em: <https://www.facebook.com/AlmALondrina/publishing_tools/?section=VIDEOS&source=videos_hub&refSource=videos_hub>. Acesso em 17 dez. 2016

FERRARETO, Luiz Artur. Rádio: teoria e prática. São Paulo: Summus, 2014. 272 p.

GOOGLE ANALYTICS. Disponível em: <https://analytics.google.com/analytics/web/#report/defaultid/a465274w57153753p58291415/>. Acesso em 17 dez. 2016

NEUBERGER, Rachel Severo Alves. O Rádio na Era da Convergência das Mídias. Cruz das Almas/BA : UFRB, 2012. 164 p.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. Rádio e Mídias Sociais : Mediações e interações radiofônicas em plataformas digitais de comunicação. 1 ed. Rio de Janeiro : Mauad X, 2016.

PIZA, Daniel. Jornalismo cultural. São Paulo: Contexto, 2003.

PRATA, Nair. Webradio: novos gêneros, novas formas de interação. 2008. 395 f. Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A criação de um espaço virtual para a Galeria de Arte da Proex-UEPG

Priscila Mocelin LARA[1]
Josie Agatha Parrilha DA SILVA[2]
(UEPG) - Bolsista (Graduação) – CNPq

RESUMO. Esta pesquisa tem como objetivo principal a criação de um espaço virtual destinado à Galeria de Arte da Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Culturais da Universidade Estadual de Ponta Grossa. O trabalho contou com dois métodos de pesquisa exploratória. Primeiro, com o levantamento bibliográfico referente a definições de galerias, museus e espaços virtuais de arte e a pesquisa de dados sobre a história do prédio onde se encontra a Proex, o qual é tombado pelo Patrimônio Histórico do Estado do Paraná. Por seguinte, a pesquisa de campo, que buscou reunir e agrupar as obras de arte contidas no acervo da Proex e das exposições disponíveis durante o período da pesquisa. A construção de um site específico para a Galeria propõe uma alternativa para a comunidade da região de adquirir informações de maneira rápida e fácil, com imagens do acervo e de exposições passadas. Um fator importante que os espaços virtuais proporcionam é a ampla divulgação de locais destinados à cultura, levantando aqui uma discussão de como esses espaços (websites e redes sociais) podem favorecer artistas, professores e estudantes de arte.

Palavras-chaves: Artes Visuais, Mídias Sociais, Galeria de Arte.

Introdução

[1] Acadêmica graduanda do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual de Ponta Grossa.
[2] Professora orientadora. Universidade Estadual de Ponta Grossa.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O mundo mudou de forma acelerada e profunda nas últimas décadas. Novas tecnologias alteraram a forma de interação e as relações humanas mudaram, em especial por meio das redes sociais.

Na contemporaneidade estamos em contato com imagens diariamente, somos bombardeados por propagandas na tv e *outdoors.* A forma que apreciamos a arte também mudou. O contato do público em relação da arte também foi modificado e por tal motivo, esse artigo busca uma reflexão de como podemos utilizar dessas mudanças para favorecer os espaços de arte dentro das novas tecnologias, trazendo as obras de arte e a educação para dentro da rede.

Nesse artigo, a pesquisa foi realizada de forma exploratória. Num primeiro momento, o levantamento bibliográfico buscou definições e diferenças de termos como galeria de arte, museu, museu virtual e galeria virtual, o qual aparecerá inicialmente no texto. Também buscou-se a história do prédio e de outro espaço de arte em Ponta Grossa. Por seguinte, ocorreu uma pesquisa de campo, que levou a pesquisa para dentro do espaço pesquisado. O acervo da Proex foi fotografado e exibido posteriormente no site, com dados de suas obras.

A finalidade dessas pesquisas teve como objetivo principal a criação de um espaço virtual destinado à Galeria de Arte da Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Culturais da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

O Museu, a Galeria de Arte e a Galeria Virtual

A Pró-Reitoria de Extensão e de Assuntos Culturais da UEPG está localizada em um prédio tombado pelo Patrimônio Histórico do Estado do Paraná, sendo uma das mais importantes construções históricas da cidade. Nesse prédio, encontra-se um espaço dedicado à exposição de obras de arte por artistas da cidade e região, chamado de Galeria de Arte. Seguindo por essa informação, faz-se necessária uma definição dos diferentes espaços dedicados à exposição de obras de arte, como os museus, galerias e galerias virtuais.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Começando pelos museus, segundo o Instituto Brasileiro de Museus, o Ibram, considerou museu

> as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.

Em Ponta Grossa, contamos com o Museu Campos Gerais, fundado em 1983, possuindo um rico acervo sobre a história da cidade. É dividido nas seguintes sessões: paleontologia, indígena, ambiente regional, pesquisas, entre outras. Comporta ainda, uma biblioteca que armazena fotos, jornais, revistas e documentos antigos de relevante importância para a história local, disponível para o público[3]. E quando falamos em galeria[4] de arte, esse espaço é definido pela destinação a exposição de pinturas, esculturas, gravuras ou outra forma de expressão de artes visuais. Diferente de um museu, as obras expostas podem ser negociadas. A galeria pode ou não fazer parte de um museu, como ambos podem ter estabelecimentos individuais.

A galeria da Proex realiza exposições tanto individuais como coletivas, com ou sem negociação de obras de Arte. É um espaço cultural público, onde os artistas da cidade encontram infraestrutura para realizar suas exposições, além de ser um espaço de troca de saberes entre os acadêmicos. A Proex também conta com salas onde são disponibilizados cursos de pintura, desenho e música.

[3] Fonte: http://www.pontagrossa.pr.gov.br/museu-campos-gerais. Acesso em 14. set. 2016.
[4] *Galeria* in Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1. Fachada do prédio da PROEX-UEPG
Fonte: arquivo pessoal da autora, 2017.

O espaço do *web-site* da galeria proex é denominado como uma galeria virtual. Uma galeria virtual é um *cyber-espaço* de amplo acesso que possibilita com facilidade o acesso à cultura a toda comunidade, e aos artistas, que encontram na galeria virtual um local para difundir, expor e comercializar seus trabalhos. Também são divulgados editais e regulamentos para o público e para os artistas que desejam expor na galeria.

De forma educativa, os estudantes podem utilizar o site e as imagens fornecidas a fim de debater e analisar as obras expostas. Há também uma ação educativa que permite agendar uma visita com até 70 alunos, onde a UEPG disponibiliza transporte que vai até a escola, traz os alunos devidamente autorizados pelos pais, para uma visita à Galeria, e devolve-os na escola.

A experiência que os alunos podem ter dentro da galeria se caracteriza pela educação não-formal, ou seja, o processo educativo ocorre em um local diferente da escola. Segundo M. Lucia Bianconi e Francisco Caruso (2005), citado por Falcão (2009, p. 18), as diferentes formas educacionais podem ser classificadas, de uma maneira geral, como:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> (...) educação formal, educação não-formal e educação informal. A educação formal pode ser resumida como aquela que está presente no ensino escolar institucionalizado, cronologicamente gradual e hierarquicamente estruturado, e a informal como aquela na qual qualquer pessoa adquire e acumula conhecimentos, através de experiência diária em casa, no trabalho e no lazer. A educação não-formal, porém, define-se como qualquer tentativa educacional organizada e sistemática que, normalmente, se realiza fora dos quadros do sistema formal de ensino.

O acesso dos estudantes a uma galeria de arte é de suma importância no desenvolvimento cultural dos alunos. Ana Mae Barbosa (2007), importante pesquisadora de Arte e Ensino no Brasil, em seu livro A Imagem no Ensino da Arte ressalta a importância de haver um currículo que unisse o fazer artístico, a história da arte e a análise de obras de arte, a fim de respeitar o desenvolvimento da criança e a matéria a ser aprendida. Através disso, notamos que uma galeria é um espaço incrível para proporcionar esses três passos de aprendizagem.

Ana Mae Barbosa (1988, p.18) menciona a importância de apreciar a arte em relação ao desenvolvimento da criatividade:

> Apreciar, educar os sentidos e avaliar a qualidade das imagens produzidas pelos artistas é uma ampliação necessária à livre-expressão, de maneira a possibilitar o desenvolvimento contínuo daqueles que, depois de deixar a escola, não se tornarão produtores de arte. Através da apreciação e decodificação de trabalhos artísticos, desenvolvemos fluência, flexibilidade, elaboração e originalidade - os processos básicos da criatividade. Além disso, a educação da apreciação é fundamental para o desenvolvimento cultural de um país.

Os professores de Arte tem um grande desafio para preparar seus alunos a apreciar arte, educando seu olhar entendendo que a imagem é fonte de informação e de conhecimento.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A importância do uso das mídias para o ensino e divulgação de Arte

Atualmente, o uso das Mídias e das Redes Sociais cresceu e tomou espaço no nosso dia a dia, provocando mudanças significativas na sociedade e também na sala de aula. Com isso, os professores acabaram se apropriando das novas tecnologias para inovar na maneira de ensinar seus alunos.

Pensando nisso, a inserção da galeria de arte dentro de uma Rede Social famosa busca atrair a atenção de pessoas que não tem o costume de frequentar espaços de cultura. Além das informações compartilhadas com o público, nesse espaço é possível notar o retorno do público que pode opinar e reagir de acordo com suas opiniões e considerações.

Segundo Barbosa (2010), a abundância nas redes se dá devido à gratuidade e liberdade de expressão e possuem milhares, senão vários milhões de usuários interagindo em Comunidades virtuais.

> Uma comunidade virtual é construída sobre as afinidades de interesses, de conhecimentos, sobre projetos mútuos, em um processo de cooperação ou de troca, tudo isso independentemente das proximidades geográficas e das filiações institucionais. (LÉVY, 1999. p.127)

São muitas as possibilidades que uma Rede Social como o *Facebook* proporciona aos educadores: postar fotos, textos e notícias, convidar alunos, professores e a comunidade para o debate, conhecer a realidade do aluno e sua história de vida, divulgação de eventos culturais, orientações de estudo, atividades de lazer.

É importante ressaltar que cabe ao educador utilizar as Redes Sociais sempre de maneira didática e coerente com a realidade dos alunos. Cabe também a importância de estudo e aperfeiçoamento das habilidades em informática e tecnologia por parte do professor.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As Obras no Acervo

A maioria das obras em acervo foram doações de artistas que já expuseram seus trabalhos na galeria. São mais de 30 obras espalhadas pela UEPG, em seus prédios. A área do site reservado ao acervo contém informações como data de doação, motivo, etc.

A Figura 2 apresenta um exemplo das obras parte do acervo que estão incluídas no site.

Figura 2: Algumas obras em acervo na PROEX.
Fonte: Print screen da Página Acervo[5] do site.

A Construção do website e da página na Rede Social

[5] Disponível em: <https://galeriaproexuepg.wixsite.com/galeria/na-proex> Acesso em mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A ideia da construção do site se deu pela falta de atualização do site que já existia, o qual não havia novas publicações desde 2011. Assim, o diretor cultural responsável pela Proex Wilton Paz contatou a Professora Josie A. P. Silva da UEPG para que acontecesse uma parceria dentro do projeto que a professora tinha dentro do *Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica* (*PIBIC*).

Seu projeto se intitula *Arte, Ciência e Teknè: laboratório de criação de propostas interdisciplinares para o ensino de Artes Visuais* e promove uma articulação das Artes Visuais dentro da Ciência e outras áreas através de conhecimentos interdisciplinares. Visando isso, a possibilidade de criar um site com obras de arte coube perfeitamente dentro do projeto, pois também buscou uma forma de articular ensino junto com a tecnologia.

O site foi dividido em cinco páginas, como mostra a Figura 3: Primeiro, a página inicial conta com imagens do prédio da proex, informações sobre horários de funcionamento, exposições e notícias. Por seguinte, a pagína "Exposições" que é dividida por subpáginas que constam divisões de ano. Terceiro, a página "Acervo" mostra imagens e informações das obras em acervo da UEPG (Figura 2). A quarta página é "Cursos", que consta informações sobre os cursos ofertados pela PROEX, que são desenho, pintura, violão e arte-terapia. A última página "Sobre" conta a história do prédio da Proex desde sua construção.

Já a página do *Facebook* surgiu depois que o site já estava criado. O principal motivo dessa criação foi a ideia de aumentar a divulgação do site e das informações nele contidas. Como já foi dito anteriormente, as redes sociais promovem um amplo alcance de pessoas, além disso, promovem a interação do público com a página.

Durante o mês inicial que a página do *Facebook* esteve no ar, houve um alcance de duzentas pessoas. Algumas vieram até ela para tirar duvidas sobre os cursos ofertados, como violão e pintura. A maioria dessas pessoas não faziam parte da comunidade acadêmica e essa era a principal duvida: mesmo sem estar na UEPG, posso fazer um curso na Proex?

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Por levar o nome da Universidade, o principal público que visita a Proex é a comunidade acadêmica, porém, esse espaço é de toda comunidade, que acaba não tendo ideia que ela não é um ambiente apenas para os estudantes, fator que ressalta a importância das mídias sociais para o crescimento do espaço.

Figura 3: Página Inicial do Site.

Fonte: *print screen* da primeira página do site.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Considerações Finais

Os trabalhos realizados apresentados no decorrer deste artigo não foram finalizados, estão com construção. As páginas da Proex ficarão a disposição da comunidade com as informações atualizadas. Como resultado, espera-se que a Galeria tenha mais visitas e que ainda mais adultos e crianças tenham contato com a arte e valorizem os artistas da cidade.

Como professores e futuros professores de arte/artistas devemos aprender e utilizar das novas tecnologias a nosso favor, seja na criação de obras de arte ou no ensino.

Referências Bibliográficas:

BARBOSA, Ana Mae. Tópicos Utópicos. Belo Horizonte, MG. C/ARTE, 1998.

BARBOSA, Cristiane Clébia. Apropriação das Mídias Sociais como recurso no processo ensino-aprendizagem. In: Simpósio Hipertexto e Tecnologias na Educação, 3., 2010, Recife. Anais, Universidade Federal de Pernambuco, 2010. Disponível em: <https://www.ufpe.br/nehte/simposio/anais/Anais-Hipertexto-2010/Cristiane-Clebia-Barbosa.pdf>. Acesso em: 05 mar. 2017.

Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico. Porto: Porto Editora, 2003-2016. Disponível em: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/galeria>. Acesso em: 14 set. 2016.

FALCÃO, Andréa. Museu e escola: educação formal e não-formal. In: BRASIL : Coleção Salto para o Futuro. Ano XIX – Nº 3 – ISSN 1982 - 0283 – Maio/2009. Disponível em:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

<http://portaldoprofessor.mec.gov.br/storage/materiais/0000012191.pdf> Acesso em 14 set. 2016

Museu Campos Gerais. Disponível em: <http://www.pontagrossa.pr.gov.br/museu-campos-gerais> Acesso em: 14. set. 2016

O que é museu?. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/os-museus/o-que-e-museu/>. Acesso em: 14 set. 2016

PAZ, Wilton Correia.; ANDRADE JUNIOR, Anselmo Rodrigues de.; GUIMARÃES, Cláudio Jorge.; BASTIANI, Ana Claudia. O papel da educação não-formal e suas contribuições na formação cultural do cidadão. Conexão UEPG, Ponta Grossa v. 7, n. 2, p. 184 – 193, jul./dez.2011. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/conexao/article/view/3716> Acesso em: 14 set. 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Plataformas Digitais: a produção comunitária como possibilidade de novas narrativas alternativas ao discurso hegemônico

Reginaldo MOREIRA[1]

Resumo: O artigo tem como objetivo discutir as Plataformas Digitais como dispositivo para produção de novos sentidos a comunidades com menos proteção social, a partir da possibilidade de criação de novas narrativas alternativas às que são produzidas pela mídia hegemônica, que, via de regra, as estigmatiza. O acesso às novas tecnologias, como ferramentas essenciais para a produção de novos significados à narrativa midiática, pode despertar e potencializar as comunidades em situação de vulnerabilidade, a partir da participação e produção de conteúdo e expressão de novos modos de pensar e agir. Antes do advento da internet, a produção e distribuição de informações, eram realizadas por grandes veículos hegemônicos, que criavam narrativas únicas, de forma vertical, sem possibilidades de outras narrativas, que fizessem o contraponto de outros pontos de vista, de quem vivencia as realidades sociais na própria pele. Com o acesso às novas tecnologias, as minorias ou minoridades podem produzir conteúdos e gerar novas narrativas de suas realidades, validando seus saberes e suas experiências de vida.

Palavras-chaves: Plataformas digitais, Narrativas alternativas, Produção de sentidos.

As imagens projetadas: das cavernas às plataformas digitais

Quando nos atemos a pensar sobre as projeções imagéticas que realizamos, enquanto utopias e construção de imaginários e de realidades, nós, homens e mulheres contemporâneos, continuamos a ser muito parecidos com os

[11] Docente do Departamento de Comunicação, da Universidade Estadual de Londrina (UEL)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

homens das cavernas. Os homens da caverna desenhavam e projetavam nas paredes das rochas os desejos de realidade, com intuito que as imagens projetadas, nas tais dimensões, conferissem poder a eles sobre os animais de caça. Hoje, nós homens modernos, também projetamos por meio de imagens e das mais refinadas tecnologias, o que desejamos para nossas realidades, projetamos novos mundos, para que assim, possamos construir imaginários e novos domínios a serem construídos, subjetivados e ressignificados. Desde as cavernas, o homem antigo começou a escrever no seu espaço, por meio de imagens, o que demonstra, segundo Cyrulnik (2006), que só percebemos o mundo no espelho que dirigimos a ele.

> De acordo com a filosofia de Vilém Flusser, estamos falando já aqui de superfícies. Diz ele: imagens são superfícies que pretendem representar o mundo. Esse conceito 'superfície' é, portanto, muito antigo. Foram os homens arcaicos quem criaram as primeiras superfícies. Viam o mundo ao contemplá-las sobre as paredes, sobre os utensílios e os adornos. Imaginavam-no com elas. Logo, as imagens eram percebidas como mediações entre eles e o espaço circundante. Por meio delas, transcodificavam os eventos vividos em cenas (Flusser: 2002b). Isso certamente significou uma revolução e tanto! Com imagens foi possível emanciparem-se do pensamento concreto; da realidade imediata. (...) Com essas criações, eles realizaram um ato novo - a arte. Desenharam e pintaram a beleza. Sentiram o sagrado. Fizeram-se artistas. As grutas ornamentais são testemunhos remotos de lugares de escrita, onde a realidade era artisticamente transformada por meio das imagens que dela faziam. Uma escrita escondida, marcadamente ritualizada – disse Jean Clottes (2002) que olhou as imagens pré-históricas um pouco mais do ângulo da arte. Assim, as imagens tornaram-se um meio de conhecimento. Elas ampliaram o território da imaginação, evocaram vivências, na forma de lembranças, e ajudaram também os caçadores primitivos a traçarem planos futuros. Referente a esse ponto, Edgard Morin (1999) escreveu que os primeiros homens não ousavam ir às caçadas de qualquer maneira. Antes, calculavam com antecedência como seria o ataque e quais ferramentas teriam de usar. Portanto, organizavam-se socialmente. Neste contexto, as imagens começaram a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> realizar algo espantoso: ocupar o lugar dos seres no espaço. (BELLO, 2012: pág. 31)

Levando em consideração a hostilidade do mundo em que os homens pré-históricos viviam, podemos considerar que, a projeção imagética nas paredes das cavernas, tentava corroborar com a necessidade de proteção e cuidado. Produzir imagens foi uma das grandes realizações do período paleolítico, pois os artistas das cavernas gravaram, e desta forma, conservaram suas memórias de caçadores nas superfícies das pedras, nas quais representaram o mundo, transcodificando as experiências vividas, em cenas, tornando possível a emancipação do pensamento concreto e da realidade imediata (Flusser, 2002b). Essas imagens tornaram-se um meio de conhecimento e colaboraram com os caçadores primitivos a traçarem seus planos para o futuro. A abstração permitiu a mediação com o concreto, possibilitando uma interação à distância, por meio da imaginação.

> (...) os símbolos foram pouco a pouco entrando no mundo pré-histórico. Na forma de imagens, pularam do interior dos homens para as paredes das cavernas. E de lá para a superfície dos bastões, dos utensílios e dos adornos em geral. Foi o tempo em que o nosso corpo passou a habitar o chão. Os pés definitivamente se engancharam à terra. E as mãos, livres, fabricaram coisas e pensamentos. Mudou o corpo, mudou a comunicação. Viramos caminhantes. Começamos a escrever - com imagens. A imagem nasceu, portanto, deste universo: contra os perigos da caça e da coleta, o homem arcaico se valeu da antecipação. Na mesma ordem de ideias, as pinturas rupestres, os tracinhos marcados na pedra, os sinais e desenhos nos artefatos e adornos colocam questão semelhante. As imagens podiam perpetuar a presença deles. (BELLO, 2012: pág. 35)

A continuidade das projeções imagéticas, pelos homens e mulheres, na cultura contemporânea e pós-moderna, substituiu a superfície das pedras, por outras telas, plataformas, pixels. Porém, as projeções de realidade, por meio das diversas plataformas digitais, continuam a criar construções de narrativas, que vão delineando nossa realidade, na qual é difícil separarmos com exatidão onde começa

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

e onde termina o real e o virtual, pois somos seres que vivemos esse período cultural composto por cibridismos. Como exemplo dessa mistura intrínseca contemporânea, podemos destacar nossas representações nas redes sociais, em que podemos considerar que, de certa forma, temos nos tornado avatares de nós mesmos, pós-humanos, em que espelhos digitais refletem nossas faces, e as construções narrativas sobre nós mesmos e o mundo, se dá por meio de uma interface midiática manipulada e publicizada, porém, nem sempre nos damos conta disso. Esse comportamento humano, de certa forma, seria, como afirmamos anteriormente em relação aos homens da caverna, uma necessidade de proteção e cuidado, diante de um mundo tão hostil?

Atualmente, a maioria de nós usa as plataformas digitais móveis, seja em nossos computadores como em aparelhos celulares, e quando não estamos conectados sentimo-nos menos potentes em nossas ações. De fato, temos limitações nas mediações, oriundas de uma série de exigências que a sociedade contemporânea nos faz, com a exigência de estarmos conectados. As novas tecnologias são ferramentas fundamentais e essenciais para construção de novos significados e relações de poder, uma vez que possibilita construções, controle, produções e expressão de desejos, como de mobilizações, interações e criações de novos mundos, que antes do advento da internet não era possível aos humanos.

A comunicação digital como dispositivo de novas narrativas

As produções de conteúdos eram somente verticalizadas e a distribuição de informações era realizada por grandes veículos hegemônicos, que criavam narrativas únicas, implicando em imagens únicas e únicos pontos de vista. Acontece, porém, que, com o acesso aos meios de produção que as novas tecnologias possibilitam, novas narrativas podem ser criadas e incomensuráveis trocas e codificações e decodificações de infinitos significados, vão sendo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

produzidos, podendo, inclusive, criar narrativas contra hegemônicas, reveladoras de pontos de vista plurais.

> (...) Certas associações hoje são mais fáceis – e isso são vantagens que vieram com a era digital. Mas não quer dizer que vá fazer com que a lógica solidária ou colaborativa suplante a lógica acumulativa. (...) não é a tecnologia que muda a sociedade. Nunca foi. A sociedade, ou movimentos sociais ou as relações sociais, é o que dão sentido social e histórico para a tecnologia, e não o contrário. Você pode falar de uma razão técnica, e existe muito sentido nisso. Podemos até dizer que a técnica é uma língua (tudo com certas relativizações), mas a técnica por si estabelece mais diferenças, mais concentração e vira o modo próprio que se identifica profundamente com a natureza do capital, e não com uma natureza solidária ou o que quer que se queira. A tecnologia, se solta à sua dinâmica, produz mais tecnologia, empregando os humanos para a sua reprodução. Ora, o que está numa tecnologia senão a concentração de uma relação social? Uma relação social que parece prescindir do ser humano, embora viva dele. (BUCCI, 2009: págs. 206/207)

Uma das questões que podemos questionar, porém, é a dificuldade de acesso às novas tecnologias, ainda por parte de muitos (Bantes). Ações voltadas à acessibilidade dessas novas tecnologias e ampliação de criação de novas narrativas, por meio de ações formativas de produção de conteúdo, podem despertar o poder já existente de pessoas em situação de vulnerabilidade social, de desproteção social, se fazem cada vez mais necessárias. Tornando-se possível revelar os diversos pontos de vista das pessoas e comunidades que vivenciam e criam suas realidades cotidianamente. Essas realidades, por anos a fio, ficaram à mercê da mídia hegemônica, que interferiam no imaginário social, com visões estigmatizadas e preconceituosas. Outras narrativas, criadas pelos próprios excluídos e marginalizados socialmente pelo sistema capitalista, possibilitam novas visões, interferindo no imaginário social, desta vez com a vida em ato, com alteridade, livre de editores, nem sempre éticos, de outros interlocutores, mais diversos e plurais, considerando as diversidades e diferenças.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> A complexidade e ambiguidade da "dobra" brasileira no capitalismo global vem mostrando que as fábricas de pobreza e violência são também territórios e redes de criação. Essas vozes da periferia, jovens artistas e agitadores, negros saídos da favela, de ambientes de violência e hostilidade, destituem os tradicionais mediadores da cultura e passam de "objetos" a sujeitos do discurso, contribuindo com uma renovação do político, e com os discursos mais contundentes sobre racismo, violência policial, pobreza. Concorrendo com os discursos da universidade e da mídia. (BENTES, 2009: pág. 55)

As tecnologias duras, das mais elementares, até às digitais, que passam pelas tecnologias leves, que determinam a forma de sua utilização, por meio da cultura. A codificação do mundo e representação imagética do real, por meio de tecnologias diversas é estruturante ao ser humano, desde sempre. A cultura seria um vetor de utilização das tecnologias disponíveis, na tentativa de codificar o mundo, desmanchando territórios, realidades e criando outros mundos, territórios e significados de realidade.

A criação de novos e potentes territórios é um devir de baixo para cima, num processo participativo das pessoas, a partir de suas comunidades territoriais, geográficas, de interesse ou virtuais. Para Demo (1987), a participação não é dada, é criada. Não é dádiva, é reivindicação. Não é concessão, é sobrevivência. A participação precisa ser construída, forçada, refeita e recriada. Para este projeto, a participação deve ir mais além que uma forma passiva ou controlada, conforme aponta Peruzzo (1998), mas implicar em processos de participação-poder.

> Esta modalidade é constituída em processos que favorecem a participação democrática, ativa e autônoma, propiciando, de modo mais completo, o crescimento das pessoas ou organizações coletivas enquanto sujeito. Ela não é passiva nem manipulada, apesar de por vezes ser limitada, no sentido de não atingir todas as instâncias da estrutura política ou não abarcar todas as decisões. O exercício do poder é partilhado. São expressões do poder-participação a co-gestão e autogestão. (PERUZZO, 1998: pág. 81)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No contexto social os espaços de poder "formal" são mediados, no campo jurídico, pelas leis, que ao mesmo tempo em que prestam um serviço aos homens, também os colocam amarras judiciais, que mais uma vez dependem de uma série de interpretações dos senhores dotados de capacidade pelas organizações do próprio sistema, na forma de criar, de interpretar e colocar essas leis em vigor, ou não, que são o poder legislativo, os advogados, os magistrados.

As leis, criadas para os mais diversos motivos e fins, são tentativas de tecnologias duras, que, para serem aplicadas, passam pela interpretação de profissionais do sistema judicial. Podemos considerar as leis, como tecnologias duras e suas interpretações e aplicações como tecnologias leves. Sendo as leis também passíveis de interpretações, por si só, a lei não resolve o problema de ninguém e servem na maioria das vezes para manutenção do poder dominante. Quando não, sua aplicabilidade é motivada por lutas constantes de direitos, que pode possibilitar os cuidados e produção de sentidos para as mais diversas situações. Não é lei que enquadra os homens, mas ao contrário, os homens que enquadram as leis, pelo menos, em tese, o que deveria ser, mesmo diante da ameaça constante de judicialização da sociedade. Por isso não existe lei que não se mude e se transforme, não há uma lei universal, que não seja passível de modificações e maneiras de interpretações e aplicações, tanto para o bem, quanto para o mal.

O controle e obediência causada pela criação das leis, também refletem o desejo estruturante do ser humano de dominar a realidade, como os primatas, com seus desejos de caça. Porém, a desobediência também é estruturante dos homens na vida social e só por meio dela é que se faz possível a construção de novos mundos. A desobediência não está nas leis, está no que as extrapolam, na inventividade de novas significações que dão conta da vida em si, no ato de viver, na estética das práticas cotidianas, nas invenções de tecnologias leves diante dos fatos, diante dos dias, diante do real, para a construção de novas realidades, geralmente não previstas em lei. As leis são generalistas, pensam um homem fictício, na tentativa de dominá-lo, porém a vida faz com que esse homem se reinvente a todo momento, principalmente pessoas com maior grau de vulnerabilidade social, que já

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

não se enquadra nas maquinarias do capital, estão à sua margem, na reinvenção cotidiana de sentidos e produção de formas de sobrevivência diante da selvageria que o capitalismo impõe. Quais os recortes, como conviver com as diferenças e com as diversidades? Quais vetores sociais podem ser criados para dar conta de tamanha discrepância entre o que dita a lei e o que a vida suscita diariamente? Será que estamos diante de uma nova democracia das representatividades, em que os modelos democráticos estão sendo pautados por meio das tecnologias, que têm possibilitado novas formas de participação social e abertura de diálogos sem intermediários? Neste sentido, as leis de concessão em rádio e televisão determinam regras que acabaram favorecendo a elite dominante do país, que criaram oligopólios de comunicação, pertencentes a poucas famílias ricas, que perpetuam seu poderio pelos meios de comunicação e fazem dessas mídias, palcos eleitorais, para elegerem seus familiares e parceiros. A desobediência das pessoas das comunidades com maior vulnerabilidade social pode possibilitar criações participativas, democráticas, de novas narrativas? A comunicação entendida como direito, a possibilidade de criação de mídias alternativas e contra-hegemônicas, pode gerar contrapontos necessários ao discurso dominante e criação de novas narrativas, livres dos estigmas existentes, e potentes ampliadores de cidadania.

> Uma das múltiplas instâncias pelas quais o homem pode exercer esse direito e esse dever *(da participação)* é a comunicação social, compreendendo-se nela todos os níveis e todos os meios criados para efetivá-la. No Brasil e em outros países latino-americanos, ela tem sido obstacularizada pelo Estado e por setores dominantes, por sua posição hegemônica ou pela imposição, acabam ganhando a cumplicidade da sociedade como um todo, embora haja resistências.
>
> Nos anos recentes têm ocorrido mudanças significativas em termos de abertura nessa área. Dentro de toda uma dinâmica histórica, instituições, grupos e movimentos sociais das classes subalternas vêm constituindo um processo de auto-organização e de comunicação. Inicialmente, eles se valem de meios elementares, mas aos poucos também conquistam veículos mais sofisticados. Sua meta é, em última instância, contribuir para a transformação da sociedade. (PERUZZO, 1998: págs. 275/276)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A desobediência como propulsora de novas formas do viver

Pessoas com menor proteção social, são aquelas que, ou não foram consideradas pela maquinaria do capital, as deixando à margem, ou desobedeceram a ordem estabelecida por essa maquinaria esmagadora de empoderamento das minorias, e que não se assujeitaram aos processos esmagadores desse sistema e foram em busca de suas singularidades identificativas. A essas minorias e minoridades que vivem à margem da máquina do capital, as linhas de fuga são fundamentais para criação de movimentações e movimentos sociais, institucionalizantes ou institucionalizados.

> A consciência assim limitada ao que se vê a olho nu não alcança o processo de mudança do estado das coisas e, por isso, não ajuda o espírito a mudar de estado junto com as coisas. *Ela nos instala na projeção, fazendo-nos buscar intensamente a nossa inalcançável imagem "verdadeira"*. E você presume que se trata de uam espécie de consciência que, por estar dissociada do corpo vibrátil e do nomadismo dos afetos que o atravessam em seus aleatórios encontros, *confunde o campo das causas* (campo invisível da geografia dos afetos) *com campo dos efeitos* (campo visível da história das formas de expressão). *Esse tipo de consciência toma as marcas* (imagens através das quais os afetos se simulam) *como origem, como causa e não como efeito* e, por meio delas, tenta montar um sistema explicativo de vida. Trancafiada na cadeia de imagens através das quais ela se guia (uma moral), só lhe restam duas alternativas: obedecer ou transgredir". (ROLNIK, 2007: págs. 183/184)

O não pertencimento e/ou identificação com os processos de assujeitamentos, tornam-se os sujeitos da própria história, processo que a maquinaria do capital não contempla e não se interessa. Portanto, desobedecer é o que resta para continuar vivo, mesmo que dependa de programas e políticas sociais, advindas também desses processos capitalistas, os sujeitos da própria história vão rompendo as lógicas e estabelecendo outras estéticas do viver. O afeto é desobediente. Afetar-se implica no participar de corpos vibráteis, rizomáticos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nessa conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tábula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção de viagem e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...) (...) É uqe o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (DELEUZE & GUATTARI, 1995: pág.37)

Nesse processo de libertação da captura das maquinarias do capital, dispositivos para ampliar dizibilidades e visibilidades dos sujeitos são fundamentais, para criação das identidades nos imaginários sociais, que se contraponham à ideia de fracassados, de não bem sucedidos, de estorvos sociais, geralmente associados às minorias e às minoridades. Este escamoteamento estigmatizado de fracassado, versus bem sucedido, é produzido pelo sistema capitalista, aliado à mídia, a serviço da lógica que regulamenta os fenômenos sociais, que visa aplacar quatro questões fundamentais que todo sistema social deve enfrentar: A manutenção do modelo e controle das tensões, a adaptação ao ambiente, a perseguição do objetivo e a integração. Para atingir esse controle social e manter o domínio, a produção midiática não poupa recursos e artimanhas, fruto da sociedade de massa, indústria cultural.

> A verdade, cujo nome real é negócio, serve-lhes de ideologia. Esta deverá legitimar os refugos que de propósito produzem. Filme e rádio se autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos. Os interessados adoram explicar a indústria cultural

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> em termos tecnológicos. A participação de milhões em tal indústria imporia métodos de reprodução que, por seu turno, fazem com que inevitavelmente, em numerosos locais, necessidades iguais sejam satisfeitas com produtos estandardizados. O contraste técnico entre poucos centros de produção e uma recepção difusa exigiria, por força das coisas, organização e planificação da parte dos detentores. Os clichês seriam causados pelas necessidades dos consumidores: e só por isso seriam aceitos sem oposição. Na realidade, é neste círculo de manipulações e necessidades derivadas que a unidade do sistema se restringe sempre mais. Mas não se diz que o ambiente em que a técnica adquire tanto poder sobre a sociedade encarna o próprio poder dos economicamente mais fortes sobre a mesma sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade do próprio domínio, é o caráter repressivo da sociedade que se autoaliena. (HORKHEIMER & ADORNO, 2002: págs. 2/3)

A manipulação midiática, posta a serviço do controle social, esconde o fracassado e não bem sucedido, que é a maquinaria do capital. Tal maquinaria faz uso de uma lógica violenta, que não dá conta de suportar sujeitos de sua própria história e oferece somente as engrenagens esmagadoras de projetos, sonhos, identidades, singularidades, diversidades, pluralidades...

Para criação de novos imaginários sociais dos desobedientes, dos criadores da lógica da desobediência civil. Para dar conta de fazer um contraponto a essa fracassada e mal sucedida produção midiática manipulada e tendenciosa à manutenção do domínio da mesma velha elite dominante, são necessários dispositivos em que possam reconhecer esse não lugar da maquinaria do capital, como um novo lugar na estética do viver, de produção de novos cuidados e sentidos. É a desterritorialização e territorialização, a desconstrução de antigos mundos, para o surgimento dos novos potentes mundos, amplos de significados. Esses dispositivos de comunicação devem dar acesso às pessoas em situação de desobediência para que digam: eu tenho um lugar, eu existo! Para tanto as Plataformas Digitais podem ser um importante dispositivo disparador de publicização, das dizibilidades e visibilidades dos desobedientes.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Esse novo precariado produtivo luta para obter o "copyright" sobre sua própria produção cultural e imagem, sabendo que o agenciamento entre as diferentes esferas (favelas, universidades, movimentos, Estado) pode apontar para uma rede mais ampla de parcerias produtivas e profundamente transformadora da cultura urbana brasileira. (BENTES, 2009: pág. 61)

A desobediência civil nunca previu. E se previu, precaveu-se por meio de restrições e punições. A comunicação alternativa, apoiada em processos participativos e democráticos da comunicação popular e comunitária, são possibilidades de descobertas de uma infinidade de ondas estéticas possíveis, por meio desses dispositivos das plataformas digitais colaborativas. Como fazer estéticas conjuntas para resistência, para além das ocupações pontuais, que sejam espaços de permanência contínua, que possibilitem novas estéticas de produção de cuidado, de produção de sentido, de novas cidades afetadas por uma saúde psicossocial, contemplada pela participação ativa dos seus cidadãos.

Comunicação Popular e Comunitária

A comunicação popular e comunitária, voltada a grupos, coletivos e movimentos de minorias ou minoridades (maiorias tratadas como minorias), produz outras visibilidades e dizibilidades, a partir dos dispositivos da produção de narrativas que façam contraponto à narrativa da mídia hegemônica, que, via de regra, é estigmatizada e preconceituosa. Ela possibilita a participação social de pessoas, na maioria das vezes marginalizadas socialmente, como produtores de conteúdo, de forma horizontal e democrática. Todo processo de produção visa a (re)construção de cidadania dos participantes, além de produção do cuidado, com vistas à uma saúde politica e social.

Muitas vezes a metodologia da comunicação popular e comunitária deve contar o desenvolvimento de ações formativas, no caso digital, de acesso, produção

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de conteúdo e letramento, para o fim de publicização das dizibilidades e visibilidades necessárias, numa linguagem pertinente às plataformas, visando a manutenção dessa plataforma de forma continuada, pelos participantes do projeto. Para que esta transformação aconteça, se faz necessária uma ruptura entre os papéis de produtor e receptor da comunicação, estimulando a interatividade, a autogestão, a autonomia em relação ao governo, aos partidos políticos, às empresas, instituições ou universidades. Os conteúdos devem ser devires dos grupos, coletivos e movimentos envolvidos, podendo até ser sugerida por um profissional de comunicação, mas sempre validada pelos participantes do projeto, por meio de oficinas e rodas de conversa, estimulando a democratização de um novo meio.

> A comunicação popular (...) contribui para a democratização da sociedade e a conquista da cidadania. Que não significa só alguém poder votar a cada cinco anos naqueles que vão decidir por ele, mas também aprender a participar politicamente da leitura do bairro e da escola para os filhos, a apresentar sua canção e seu desejo de mudança, a denunciar condições indignas, a exigir seus direitos de usufruir da riqueza gerada por todos, por meio de melhores benefícios sociais e de salários mais justos, a organizar-se e a trabalhar coletivamente. (PERUZZO, 1998: pág. 158)

Os conteúdos da comunicação popular e comunitária devem ser pautados, tendo como eixo norteador os Direitos Humanos, por meio de ações que possibilitem o protagonismo e a participação social das pessoas na elaboração das novas narrativas, colaborando para a construção da cidadania dos envolvidos, permitindo, e mais que isso, estimulando sua participação ativa na elaboração dos novos meios.

> Num contexto de desigualdades como o brasileiro, é absolutamente necessário que se tenha a oportunidade de exercer efetivamente os direitos civis e políticos, já assegurados, e de conquistar definitivamente os direitos sociais. Isso não cairá do céu, pronto e acabado, mas terá que ser construído pelos homens e pelas mulheres, de forma ativa e responsável. Nesse processo, a participação se torna não só um ato político, mas também educativo, na medida em que, por meio dela, se vão

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> dando passos cada vez maiores. A ampliação da cidadania levará o homem e a mulheres a serem, cada vez mais, sujeitos e não objetos da história. (PERUZZO, 1998: pág. 287)

Os possíveis profissionais e colaboradores que venham a se envolver com os projetos de comunicação da comunidade, devem desenvolver trabalhos de bastidores, dando suporte e sendo os facilitadores do trabalho realizado. É importante garantir a participação de todos os envolvidos, com o protagonismo das pessoas da comunidade envolvida.

> (...) percebemos que nosso grande desafio era "fazer com" e não "fazer por", ou "fazer para". O "fazer com", inspirado em Paulo Freire, muda todo sentido de produção do programa, aumentando os desafios, e estimulando a superá-los. "Fazer com" é um processo muito mais demorado, muito mais complexo e transversal, o que tem dado sentido ao projeto, pois valoriza o saber do outro, a sua alteridade, colocando, também, a contribuição dos profissionais envolvidos, numa via de mão dupla, de forma horizontalizada. O "fazer com" exige um exercício contínuo de usuários e profissionais envolvidos com o projeto, no sentido que um contribua com o outro, para a elaboração de um conteúdo coletivo mais ampliado e democrático. Esse modo de fazer tem surtido resultados positivos. Quando algum novo profissional ou usuário acaba se envolvendo com o projeto, e inicialmente não compreende a total dimensão dessa proposta, vamos ensinando a metodologia a ele, para que também se ajuste a essa forma compartilhada de criação. (MOREIRA, 2014: pág. 83)

O fazer com o outro é sempre um desafio a ser conquistado, e fazer com é muito mais que fazer para, ou fazer por, pois coloca a produção na horizontalidade necessária para a parceria democrática e participativa, enfim, se estabeleça de forma efetiva.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências Bibliográficas

BELLO, Denize Dall'. A pedra e a escrita. In: CISC 20 anos: comunicação, cultura e mídia. São José do Rio Preto: Bluecom Comunicação, 2012.

BENTES, Ivana. Redes Colaborativas e Precariado Produtivo. Periferia: Revista de Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação da FEBF/UERJ, v. 1, n.1. Rio de Janeiro: http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/issue/view/262, 2009.

BUCCI, Eugênio. Comunicação digital. In: Cultura digital.br. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix; tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DEMO, Pedro. Participação é conquista. São Paulo: Cortez, 1999.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

MOREIRA, Reginaldo. A comunicação como dispositivo terapeutizante: mais mediação, menos medicação. Rio de Janeiro: Rizoma, 2014.

PERUZZO, Cícilia M.K. Comunicação nos movimentos populares: a participação na construção da cidadania. Petrópolis: Vozes, 1998.

ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Metodologias educacionais pelos jogos digitais

Guilherme Akira DEMENECH MORI
(Instituto Federal do Paraná) [1]

O Jogo Digital é uma mídia muito consumida pelos jovens que transita entre diversos universos midiáticos, pois engloba o entretenimento cinematográfico e a comunicação e a interação de redes sociais. Por seus aspectos mercadológicos, o ensino por meio dos *games* é uma segunda proposta. Nesse sentido, pelo seu poder de atração e envolvimento, haveria um grande potencial no seu uso educacional. A partir de um levantamento bibliográfico que contempla o Lúdico e o Pedagógico, temos desenvolvido uma investigação acerca de metodologias didáticas por meio da ferramenta do Jogo Digital, buscando um diálogo entre o Aprendizado e o se Divertir, por um processo plural entre o Jogo, o Estudo e o Debate, seja dos elementos e da construção do jogo em questão ou o enredo narrativo e as representações contidas nele. Dessa forma, os Jogos Digitais, enquanto instrumentos educacionais, devem ser complementados por metodologias que visem o ensino e aprendizagem de diversas áreas do saber, de forma eficaz e satisfatória, pelo estudo individual e do grupo.

Palavras-chaves: Jogos Digitais, Metodologias Pedagógicas, Ludicidade.

Introdução

Desde sua origem, os Jogos Digitais consistem em um mercado para o público jovem. Logicamente, há exceções, todavia, a maior parte dos *games* são desenvolvidos para que jovens consumam-nos e entretenham-se com eles, ficando

[1] Discente, Max Alexandre de Paula Gonçalves, Instituto Federal do Paraná, Docente;

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

assim motivados a comprar outros jogos e recomendá-los a mais consumidores *gamers*.

Porém, reside nesse caráter mercadológico o primeiro obstáculo do uso de jogos digitais (comerciais) em Educação: seu propósito é vender, e, portanto, o aprendizado pelo jogo é uma proposta secundária, de somente alguns desenvolvedores em franquias específicas.

Ainda assim, por toda a atração que causa no jovem, indivíduo nascido já na presença generalizada das Tecnologias e Mídias Digitais, o "homo zappiens", os Jogos Digitais têm vastas possibilidades a serem exploradas, já que é um campo ainda com poucos estudos pedagógicos.

A interatividade inerente ao *game* e seu caráter imersivo e envolvente são as características principais do apreço do jovem por eles e, consequentemente, seu potencial educacional. Essas qualidades e os demais elementos do jogo podem ser utilizados em favor da prática pedagógica, aproveitando ao máximo o que a narrativa do *game* traz. O professor, em sua prática docente, pode assimilar os jogos como mais um tópico interessante para os alunos e, sobretudo, outra obra cultural que permita a apreensão do conteúdo escolar, quando relacionada com os demais exercícios didáticos de aula.

Para elaborar técnicas pedagógicas com jogos digitais, foi criado um grupo voluntário de estudantes de Ensino Médio técnico, para se aplicar e aperfeiçoar os estudos adquiridos na pesquisa bibliográfica. Dessa maneira, as metodologias didáticas pela ferramenta dos jogos digitais foram fruto de um trabalho conjunto do docente e dos estudantes discutindo e incrementando ela própria.

O presente artigo relata a pesquisa levantada e os resultados já obtidos, com ênfase nas propostas pedagógicas pautadas na caraterização dos *games*.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O Valor dos Jogos Digitais

Morais e Assis (2008), enquadram os *games* (por eles chamados de *jogos eletrônicos*) no mesmo grupo da Literatura e do Cinema: são *Artefatos Culturais*.

> Os jogos eletrônicos assim como os filmes, as revistas em quadrinhos e as novelas são "Artefatos Culturais", que se inserem no que Morin (1975) chamou de *mass media*, (...), ou meios de comunicação de massa. Para ele, essa seria uma terceira cultura, a cultura de massa, que surge, primeiramente, através da imprensa, do cinema, do rádio, da TV. Essa cultura estaria ao lado das culturas clássicas, religiosas ou humanistas e nacionais (MORIN, 1975). Essa mesma cultura de massa, auxiliada pelo avanço da tecnologia, foi responsável por gerar uma outra concepção, a cultura das mídias. (SANTAELA, 2003) Com o surgimento da tecnologia digital, a computação gráfica, e conseqüentemente o aperfeiçoamento dos jogos eletrônicos, surge a cultura digital, inserida na cultura de mídia, na qual os jogos eletrônicos são produtos de uma tecnologia direcionada ao indivíduo e não ao coletivo, diferenciando-se da cultura de massa.
> (MORAIS e ASSIS, 2008, p. 2-3).

Ainda para Morais e Assis, os jogos digitais, como toda produção, são uma expressão, um registro da cultura vigente, refletindo elementos como ideologia e realidade social. Os *games* são parte da iconosfera, definida como "o conjunto de imagens que, em um dado contexto, está socialmente acessível" (MENESES, 2003, p. 15), integrando ao circuito cultural e social de representação e transmissão de ideias. Descreve Meneses que "imagem" não é necessariamente algo "visível", é algo relacionado, em algum momento de seu percurso sociocultural, à visão, ao visual. A exemplo de uma escultura, que não é arte puramente visual, porém, integra ao circuito visual em algum momento de suas relações com a Cultura e a Sociedade.

Na atual conjuntura sociocultural, os Jogos Digitais são mais uma mídia em comunicação, inserida na Convergência descrita por Henry Jenkins (2006).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão (...) em busca das experiências de entretenimento (...). Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando.
> (JENKINS, 2006, p. 29).

Portanto, além de objeto cultural marcado pelo seu contexto, o *game* se relaciona com as outras mídias, expandindo a esfera de conhecimentos e temas que aborda. Frequentemente informações sobre jogos são referenciadas no cinema ou em livros, e vice-versa. Esse diálogo, a comunicação *entre* meios de comunicação enriquece os artefatos culturais na esfera sociocultural: com as ligações entre tantos objetos, os valores são inter-relacionados e se completam, inclusive com seu relacionamento com a população, criando o chamado *valor cognitivo* (MENESES, 2003).

A Linguagem e Significação dos Jogos Digitais

Os Jogos Digitais se popularizaram no período histórico da Convergência de Henry Jenkins. Naturalmente, se desenvolveram absorvendo esse contexto.

A linguagem dos *games* é uma mescla do audiovisual da televisão, da comunicação de redes sociais (característica recente, devido à criação de jogos *online*, em que diversos jogadores, conectados pela internet, compartilham o ambiente de jogo e as experiências, e, ainda mais recentemente, compartilham o progresso de seus perfis de usuário no jogo: uma característica peculiar da intersecção de Jogos e das Redes Sociais), e, obviamente, das particularidades interativas inerentes ao jogo desde sua origem "analógica".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No contexto da Cultura da Convergência, o Jogo Digital recebe ainda mais significação que somente sua linguagem permite: com as ligações entre produções culturais, mídias e com os relacionamentos sociais, o jogo se enriquece pela Cultura e a enriquece. A imagem do jogo contém, embutidos a ela, diversos elementos da história recente, da cultura vigente, de eventos pontuais, das perspectivas particulares (propositalmente aderidos ou não) de mundo, entre outros (tal qual toda produção cultural).

Todavia, o jogo é uma linguagem de interação essencialmente íntima e direta com o jogador, que, diferente de um espectador, cria laços pessoais além da empatia, como a percepção quase automática da corporeidade do protagonista do jogo para movimentá-lo e guiar suas ações e decisões.

Nesse sentido, o uso do *game* na análise a seguir pauta a visão do caráter denso dessa mídia jovem e já tão ramificada.

De início, há o exemplo do jogo "September 12th" (2003, "12 de Setembro"). Jogo extremamente leve (8 Mb), sem fases diferentes a serem exploradas ou níveis e conquistas. Seu cenário não envolve absolutamente nenhuma passagem secreta, esconderijo, sequer o protagonista tem movimentação semelhante à uma pessoa. Trata-se de um *newsgame* (jogo pautado em notícias recentes, com um formato mais curto e crítico, com aspecto de *charge* jogável) desenvolvido pouco após os atentados de 11 de Setembro ao World Trade Center (as Torres Gêmeas), em Nova York, EUA. Como consequência desses atentados, o Governo Estadunidense declara "Guerra ao Terror", uma campanha que duraria mais de 11 anos, e que se pode afirmar que prolonga-se até hoje. Nessa incansável caçada aos terroristas, tornou-se visível a violência sofrida pela população árabe da região afetada, tema do jogo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1: Captura de Tela do jogo "September 12th"

O jogo instrui o jogador somente a "Atirar, ou não", não há um objetivo. Ao se lançar mísseis, causa-se, sempre, a morte de civis, seus parentes se aproximam, choram e tornam-se terroristas.

"September 12th" coloca o jogador na pele de um bombardeiro, sem pressão alguma ou limite de munição. Porém, apresenta-lhe sugestivamente o dilema da "Guerra ao Terror", que, mesmo sendo "pelo bem dos cidadãos e da pátria americana" causa danos irreversíveis aos cidadãos e às pátrias árabes.

Não há variação de jogabilidade, nem fim de jogo. Contudo, há dois padrões essenciais na criação do jogo: o tempo de lançamento do míssil permite aproximação de civis, assim como o tempo de recarregamento permite a circulação dos novos anti-americanos, e também, ao se esperar bastante tempo sem atirar, lentamente as construções são reerguidas e terroristas novamente se tornam civis.

O padrão estético dele é ainda mais importante: a diferenciação tão simples de terroristas e civis justificam o subtítulo "a Toy world" ("um mundo de brinquedo"), a simplificação e quase idealização desses NPCs (*Non-Player Characters*,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Personagens não-jogáveis) e do ambiente "tipicamente árabe" (a estilização critica a estereotipização), aliados à identidade visual de desenho e ausência de rostos ou detalhes nas pessoas, transforma este jogo em uma obra de pura reflexão: não há distrações, nem segredos, somente uma cidade que pode, ou não, ser bombardeada pelo jogador.

Como um outro exemplo de produção de crítica a eventos presentes ou recentes, há o jogo "Broforce" (2013).

Figura 2: Capa do game "Broforce"

Este jogo envolve outra postura americana de guerra, porém, de forma muito mais longa e detalhada. Explicitamente, o *game* idolatra a pátria americana e seus feitos militares, entretanto, representa um contexto razoavelmente sombrio sob seu visual *arcade* e *pixelado*, propositalmente como os *videogames* da época em que se passam. Os protagonistas do jogo são diversos ícones do cinema dos anos 70, 80 e 90, especificamente das produções *hollywoodianas* de ação, nessa época de Guerra Fria.

O objetivo é *americanizar*/destruir as bases no jogo, estruturado em fases e missões. O *player* vive diversos personagens ao longo de uma mesma fase, enfrentando IAs (Inteligências Artificiais) das mais rudimentares, até inimigos mais

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

poderosos e blindados. As fases envolvem violência brutal, rajadas imparáveis de metralhadoras e explosões descomunais, tudo em poucos *pixels* e imitando todos os clichês dos filmes de ação.

O final das fases, há uma bandeira, guarda-costas e uma personificação antrópica (e estilizada com direito à terno e sem quaisquer elementos monstruosos) do Diabo, o único personagem inimigo que nunca faz absolutamente nada contra o *player* (entretanto ainda assim é o inimigo, refletindo a paranoia e "embestificação" do inimigo americano), contudo, a conclusão da fase exige a morte desse "homem vermelho chifrado inofensivo". Terminando com um helicóptero resgatando o protagonista sem pousar (outro clichê de ação) e com o bombardeio total da área do conflito.

Assim como *Broforce* se apropriou de seu formato de *videogame arcade*, outros jogos se aproveitam das características de construção do jogo para a construção conjunta de sua narrativa. Um exemplo curioso é *SUPERHOT* (2016, estilizado como "SUPERHOT"), em que o jogador personifica um *jogador* de um jogo misterioso sem gênero definido.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3: cena de SUPERHOT.

O jogo alia características visuais, narrativas e conceitos de construção de *games* para criar uma produção muito esperada depois da fase de testes em 2013. O conceito central do jogo é a passagem do tempo e de fase: o tempo passa extremamente devagar enquanto o *player* fica parado, e progressivamente mais rápido à medida que ele se movimenta.

O objetivo de todas as fases é matar/quebrar todos os personagens vermelhos (a única possível indicação da origem do nome da produção do *SUPERHOT Team*), complementados pelo som de vidro estilhaçado ao serem mortos. Tudo com que se pode interagir (ou seja: atirar) é cinzento, assim como o protagonista do FPS (*First Person Shooter*). E o ambiente é um branco limpo. As fases só terminam com a morte de todos os personagens vermelhos, que, invariavelmente, tentam matar o protagonista com todas as possibilidades que o ambiente lhes fornece.

O *indie game* não dá escolhas ao jogador, ou seja, se enquadra na categoria de jogo *ludus*, isto é: as regras só permitem ao jogador aquilo que participe da conclusão dos objetivos, caso contrário, há proibição (MAGNANI, 2007). A produção

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

eleva este conceito à outro patamar, sequer nos diálogos (por *chat*) é permitido digitar livremente (o texto pré-gravado é escrito à medida que se tecla qualquer coisa), e a narrativa se desenvolve pela sua obediência cega ao que a fase propõe. O enredo é desvendado aos poucos e as proposições de submissão à tecnologia e críticas ao comportamento de massa são apresentadas perto do fim. A metalinguagem é explorada ao máximo, como no momento em que a máquina ordena a desconexão e a única função do menu do jogo que funciona é a de sair.

Análogo a ele, o jogo "Inside" (2016) cria uma realidade surreal, sem nenhum diálogo ou explicação, mas padrões simples e sem opções elaboradas de interação. "Descende espiritual" do jogo "Limbo" (2010), ambos os jogos de *puzzle* (série de pequenos desafios de raciocínio progressivamente mais complexos) são sombrios e perturbadores, bidimensionais e monocromáticos, por mais que a identidade visual do mais recente atenue isso. Ambos se aproveitam da falta de escolha, por serem jogos *ludi*, criam narrativas de protagonistas sem escolhas e somente o caminho à sua frente a percorrer.

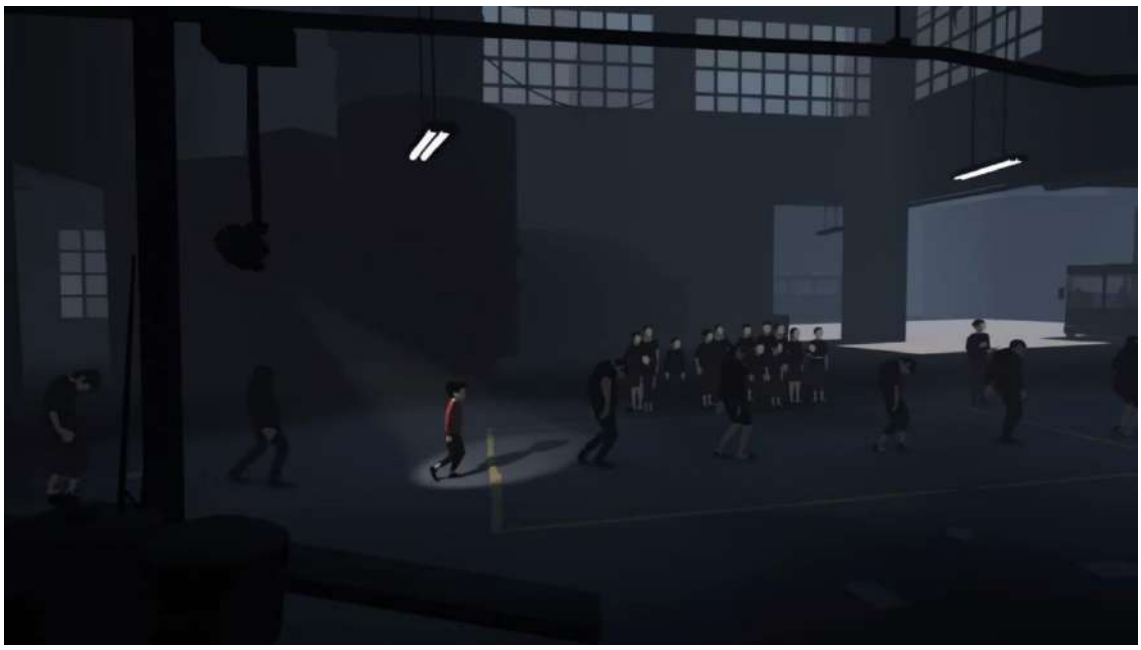


Figura 4: cena do game "Inside".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A narrativa ilustra, de forma extremamente fantasiosa, uma sociedade distópica de dominação total dos indivíduos, utilizados como escravos cerebralmente controlados para trabalhos pesados. A ambientação é surreal, com espaços espantosamente vastos, ruínas infinitas e entre outros. Passível de ampla interpretação, por não criar um final explicativo e totalmente abstrato. O jogo procura no bizarro e no perturbador uma forma de despertar reflexão acerca dos comportamentos de massa.

Jogos digitais como esses e tantos outros, comerciais ou educacionais, poderiam ser utilizados como guia de estudo para muitas áreas do conhecimento. Há de se reconhecer o valor de jogos educacionais como "Sprace Game", jogo brasileiro sobre partículas subatômicas, ou de jogos com abordagens diferenciadas, como as produções da "Thatgamecompany", com o objetivo de serem visualmente belos e emocionantes. Como será tratado a seguir, qualquer jogo pode assumir o papel literário de exemplificar e conduzir a aprendizagem, então os exemplos agora citados são modelos em aprimoramento do senso crítico pela sua bagagem cultural, relevantes, como exemplos, para a construção da metodologia.

Educação e Jogo

Os jogos digitais são, inegavelmente, parte do cotidiano e da esfera cultural contemporânea. Seu formato propicia ao usuário entretenimento e essa característica primária dele, a essência do jogo, é o que atrai o consumo público. Esse poder pode ser empregado na Educação como artifício contra o desinteresse dos alunos (GEE, 2003, apud MAGNANI, 2007). Frosi e Schlemmer (2010) denominam os jovens contemporâneos como "nativos digitais", por terem nascidos no quadro de praticamente onipresença das tecnologia digitais, as quais amplificam, massificam a comunicação e tornam um sujeito ativo na cultura. O uso de tecnologias digitais na Educação assume o estudante não somente como quem só recebe o Conhecimento pronto, mas sim, quem participa ativamente da construção dele, porque a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

digitalização do Ensino potencializa essa relação de interação e o mantém em sua zona de conforto e de interesse.

Os filmes e livros já são popularmente adotados como ferramentas didáticas por professores dos temas abordados (como ficções históricas ou as caricaturas de eventos e períodos históricos em aulas de História ou as biografias de artistas em Artes ou Literatura), mesmo havendo neles muitos elementos ficcionais e infidelidade científica. Os Jogos, mais um veículo de narrativa e enredo, podem ser adotados de maneira análoga, utilizado explicitamente como uma representação (por vezes e mais adequadamente: interpretação) do conteúdo a ser estudado (NEVES, ALVES e BASTOS, 2012), seja ele um estilo artístico (neste caso, no *game* poderia ser analisada a estrutura do jogo como produção artística), um período ou acontecimento histórico (já neste, o jogo apresenta o fato em seu enredo), conteúdos teórico-científicos, tais quais Química e Biologia (seriam temas de jogos mais específicos ou fragmentos do conhecimento do jogo), uma narrativa literária jogada (o jogo como veículo para representação das histórias) etc. Essa prática docente pela ferramenta do Jogo Digital costuma ser desprezada pela significativa presença de jogos com trama "banal" (cujo enredo apresentaria pouca complexidade e/ou o tema seria informal ou "bobo") e de jogos violentos (ressalta-se aqui que a discussão da influência de jogos violentos é muito frequente até agora e, sobretudo, com conclusões finais ainda distantes).

Magnani (2007) desenvolve um estudo mais geral para a aplicação de jogos digitais na Educação, traçando as proposições imaginadas até então de uso da tecnologia no Ensino. Inicialmente, com o advento do computador, uma grande e complexa máquina dominada quase exclusivamente pelos estudiosos da computação, foi proposto por essa "Geração da Calculadora" exatamente o que por eles foi experimentado: o aprendizado do domínio da tecnologia como o verdadeiro potencial dela na Educação. Isto é, a Educação deveria se apropriar do amplo e complexo conhecimento da Computação e da Engenharia para a formação de novas "Gerações da Calculadora". Essa perspectiva ainda é adotada em cursos de Robótica para jovens (algo que não convém tratar neste trabalho) e vem resultando em um grande números de "Engenheiros Juniores", sem a observação de qualquer

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

incremento na criticidade dos indivíduos. Contudo, ao longo das décadas subsequentes aos já citados primeiros e jurássicos (na perspectiva de Computação de hoje) computadores digitais, a tecnologia computacional logo se torna (e cada vez mais rápido) parte comercial do cotidiano das pessoas, naturalizando-se à medida que se populariza e aprimoram-se as interfaces computacionais. Com o tempo, com a redução do tamanho da máquina, a aceleração de processos antes mecânicos e sobretudo o barateamento da tecnologia digital, o Computador torna-se algo consumível pelo grande público, por consequência, o uso dele precisa ser tão acessível quanto o preço (muitas vezes, a facilidade e comodidade de uso são mais importantes que o quesito financeiro, como há de se notar com a disciplina, em Computação, de Interação Humano-Computador, que define-se, resumidamente, pela simplificação de interfaces ao uso intuitivo), e o simples "saber usar" a máquina deixa de ser algo complexo, que requer amplo conhecimento teórico de Engenharia e Programação, então a "Geração da Calculadora" torna-se algo restrito aos desenvolvedores e à comunidade acadêmica.

Um exemplo dessa simplificação do uso da máquina pela manipulação da interface é como se apresenta o *Menu de Tarefas* do sistema operacional *Microsoft Windows*: o botão "Iniciar". O nome do "Start Button" permite que qualquer um que entenda o conceito de botão (e que domine ao mínimo a tecnologia do *mouse*) e que leia minimamente a língua em que foi configurado o sistema operacional, possa *iniciar* o processo de execução de algum aplicativo, ou o uso de algum comando como "Desligar".

Figura 5: Botão Iniciar no Microsoft Windows XP.

Neste contexto de "Computação para todos", Magnani (2007) salta na linha do tempo, para quando o *software* alcança o entretenimento propiciado pelos jogos:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

o nascimento dos Jogos Digitais. Esses programas de interação, ainda mais simplificados e intuitivos, evoluem rapidamente e, em uma determinada perspectiva, de forma relativamente independente das outras tecnologias computacionais de *software*. Fragoso (2014) estuda a imersão em *games* e como isso relaciona-se com a temática abordada neles. Jogos imersivos se aproveitam de recursos visuais para a captura inicial do interesse, títulos e narrativa envolventes, e, indispensavelmente, uma resposta quase instantânea para o jogador (uma questão de eficiência tecnológica), para a formação de empatia com a narrativa e a construção intuitiva dos comandos (na jogabilidade reside a origem de *joysticks* ergonômicos, que, não só mantenham o jogador confortável, como também facilite a assimilação do controle do *player*, o protagonista do *game*).

Dentro da mídia dos jogos digitais são distintos, em objetivo, duas categorias: os jogos educativos e os comerciais (MAGNANI, 2007).

Os jogos educativos, como já descreve a denominação, são concebidos prezando o aprendizado de quem o joga, tendem a focar no conteúdo contemplado e a se construírem para uma faixa etária específica. Muito frequentemente, são criados por comunidades acadêmicas com objetivos semelhantes aos deste artigo, e com a interação entre muitas formações: do desenvolvimento de *software* à Pedagogia, das Artes às diversas disciplinas abordadas.

Entende-se por jogos comerciais aqueles cujo objetivo primário (e constantemente o único) é o lucro a curto prazo (a venda daquele produto de entretenimento e especificidades comerciais como *copyright*) e a longo prazo (a promoção da desenvolvedora e a formação de laços comerciais). Diferente dos jogos educacionais vendidos, o enredo e toda a construção do jogo foca em entreter e prender o interesse do jogador, sendo isso justamente a causa de jogos educativos costumarem ser desinteressantes: focar demais e exaustivamente no conteúdo, e não desenvolver laços emotivos e de entretenimento com perfeição. Desde sua origem, os jogos digitais comerciais têm desenvolvido as técnicas de imersão por, entre outras técnicas, tentativa e erro: jogos pouco imersivos e desinteressantes não vendem como deveriam, por isso a constante busca por técnicas, gêneros,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

identidades visuais e outros elementos que chamem a atenção em um crescente mercado de *games*. Jogos educativos, por outro lado, não são desenvolvidos com a rapidez dos grandes times de programadores e *designers* profissionais, e nem têm a mesma frequência de lançamento ou visibilidade na mídia, portanto, não são enriquecidos, em seu desenvolvimentos, pelos conhecimentos das grandes marcas. Simultaneamente, por não focarem em conteúdos formais, os *games* comerciais não desaceleram para haver apreensão de conhecimento, nem precisam retratar a realidade com a precisão ou a ênfase (o tópico notório de diferenciação entre os dois grupos de jogos digitais) que possui o retrato didático, então se tornam mais encantador para o público geral, especialmente para o jovem que busca entretenimento.

Frosi e Schlemmer (2010) analisam como o jogo digital se torna interessante no contexto comercial e no educacional. O jogo comercial, diferente do educacional, ao trazer algum conteúdo formal, não se fecha nele, isto é: deixa espaço para investigação, busca, dentro do próprio jogo, desafios para o jogador, elementos de interação estes que despertam a curiosidade na narrativa do jogo e no que ele traz explicita e implicitamente. Muitas vezes, para que o conteúdo formal de um jogo educacional seja todo transmitido, ele é explicitado, deixado escancarado, de forma desinteressante pela ausência de grandes desafios no jogo, questão apontada como a falha de imersão e interesse mais comum em jogos educativos. É apontado também a importância do balanceamento dentro do jogo: não pode ser extremamente difícil nem muito fácil, deve exigir habilidade do jogador nem ser totalmente pautado na sorte, as escolhas devem ser significativas, para não serem desimportantes ou repetitivas, deve equilibrar atividades cognitivas e de raciocínio, com momentos de coordenação motora com os controles rápidos do *game*, as recompensas devem ser satisfatórias e as punições não devem causar insatisfação, o jogo deve dar liberdade ao jogador, sem perder objetivo e até a duração, que cabe analisar ao *designer* qual é a ideal para seu jogo. Em geral, jogos educativos não dominam com perfeição a "arte da imersão", e essa característica de tantas raízes é um grande empecilho no uso educacional e *games*. A forma de balancear todos esses elementos pode ser estática (predefinida) ou dinâmica (ajustes à medida que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

o jogo tem estatísticas do jogador), sendo a segunda, para os autores, mais interessante para aplicação pedagógica direta de Jogos Digitais, para que a experiência seja a mais justa para cada usuário-estudante e ainda que não haja constrangimento pelos colegas "estarem jogando em um nível mais alto". Cabe ressaltar que Frosi e Schlemmer (2010) propõe o uso direto do Jogo Digital, isto é: como ambiente de aprendizagem, não uma ferramenta complementada por algum tratamento docente.

Tendo os dois objetivos dos jogos, Magnani (2007) investiga o uso educacional deles: jogos pedagógicos, em teoria, seriam os ideais por serem o conteúdo objetivamente tratado (como uma aula ou documentário jogado), porém, a maioria deles não prende o jogador adequadamente, não o mantém imerso nem captura seu interesse, principalmente pela insistente aparição de elementos didáticos, que a massa de jogadores evita ao máximo. Simultaneamente, não se conhece o grau de acuidade na aprendizagem por jogos educacionais, especialmente pela grande heterogeneidade entre eles. Já os jogos comerciais, em contraposição, são muito numerosos e são praticamente todos imersivos como deveriam ser. Por fim, Magnani propõe o uso de ambos os jogos, com ênfase em jogos comerciais e com o tratamento metodológico que a comunidade docente já conhece bem: a didática de, por exemplo, livros e filmes, relacionados com os conteúdos pelo professor.

Métodos Didáticos pela ferramenta dos Jogos Digitais

Com base nas proposições de Magnani (2007), é objetivo do trabalho a elaboração de Métodos Didáticos pela ferramenta dos Jogos Digitais, a fim de adequadamente introduzir essas tecnologias no Ensino, tendo em vista o interesse de jovens nelas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Metodologia

Inicialmente, entendidos os subtemas de Educação e Tecnologia, foi realizado um levantamento bibliográfico nos temas dos Jogos Digitais, seu conteúdo e construção, e de Educação. Convém observar a frequente análise do valor do conteúdo dos Jogos Digitais para a Educação, como tratam com ênfase Morais e Assis (2008) e Magnani (2007), o conteúdo do Jogo Digital ou de qualquer literatura utilizada como ferramenta pedagógica não precisa ser objetivamente o conteúdo a ser aprendido, especialmente quando se trata de ficções, e o aprendizado se dá pelo tratamento adequadamente aplicado (que "corrige" os desvios da obra e explicita suas partes fictícias). Portanto, a metodologia do trabalho deve seguir em busca do tratamento a ser utilizado, a didática, em complemento aos Jogos Digitais.

Em seguida, para a elaboração de tais Métodos Didáticos, os quais são o objetivo deste trabalho, foi desenvolvido um grupo de estudo de cerca de uma dúzia de estudantes voluntários de Ensino Médio técnico do Instituto Federal do Paraná – IFPR, campus Londrina, sob orientação (não aula) do docente da disciplina de História. O grupo tem como foco a pesquisa e o debate nos temas de Jogos Digitais e seus Elementos (a carga cultural agregada diretamente à narrativa dos Jogos Digitais, inclusive em sua construção artística), Jogos Digitais no Cotidiano (trata-se, então, da relação dos *games* com os *gamers*) e Jogos Digitais na Educação (o ápice do desenvolvimento da pesquisa, pois, neste grupo de experiência da metodologia, os próprios membros colaboram para o desenvolvimento e a experimentação da metodologia objetivada). O processo se dá especialmente por pesquisas de cunho escolar ou mesmo informal, e não acadêmicas e formalizadas. Dessa forma, a participação não se torna desgastante ou exigente para os membros do grupo de aplicação da metodologia.

Em suma, o desenvolvimento dos métodos didáticos pela ferramenta dos jogos digitais se dá pela aplicação deles no grupo, cujos participantes são convidados a colaborar com a prática e auxiliar no desenvolvimento, como proposto por Frosi e Schlemmer (2010).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Como estudo complementar, e aproveitando-se da Educação técnica já presente no IFPR, foi desenvolvido o início do estudo em desenvolvimento de jogos digitais, desde a roteirização à modelagem (criação das imagens bidimensionais e tridimensionais do *game*) e programação. Este subprojeto ainda é pequeno, porém, sua proposta e seus resultados são de grande valor para o desenvolvimento da metodologia: através dele se aprende pelo caráter tecnológico, como era proposto pela "Geração da Calculadora" (MAGNANI, 2007). Assim, mesmo que não se cultivem conhecimentos críticos só pelo desenvolvimento de *games*, desenvolve-se os conhecimentos exatos e a lógica. Simultaneamente, o mesmo processo de desenvolvimento (roteirização, modelagem, programação, teste etc.) permite ao participante o exercício da criatividade, da visão artística, da pesquisa autônoma, e, dependendo do tema que o estudante-desenvolvedor for abordar em sua produção, o pensamento crítico e todos os outros objetivos da metodologia do grupo de estudo. De jogos digitais, o desenvolvimento, mesmo que parcial e de entretenimento, foi agregado ao método, aproveitando todo o exercício que exige, e inclusive, o interesse observado nos participantes.

Resultados

Os métodos didáticos (pela ferramenta dos jogos digitais) desenvolvidos neste trabalho são focados em desenvolver o senso crítico, como proposto por Magnani (2007), para que o estudante, mesmo que sozinho, tenha a atitude de buscar entender o que lhe é exposto pelo *game*, e, se tratado como real, estudar e relacionar o conhecimento formal e o agregado ou referenciado pelo jogo. Também se trabalha em interpretação (e, portanto, criticidade) dos Jogos Digitais, tal como o artefato cultural que são (MORAIS E ASSIS, 2008). O jogador-estudante se aprimora (e espera-se que se naturalize) com estudos interpretativos e relacionamento de conteúdos diversificados, com o apoio e exemplo no exercício do jogar.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

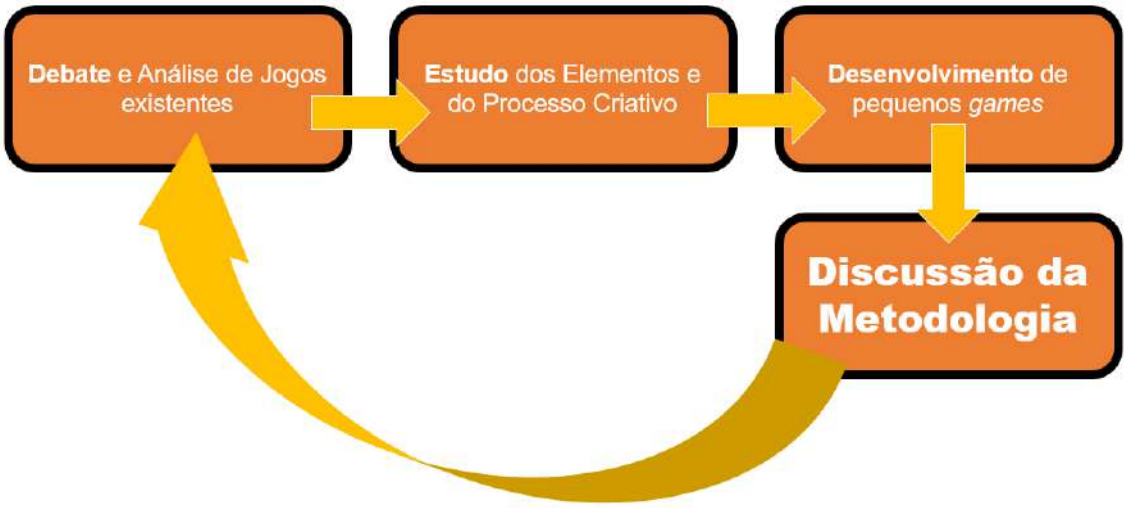


Figura 6: diagrama conciso da metodologia pedagógica desenvolvida.

Proposições de Pesquisa

Como objetivos a longo prazo, imagina-se a aplicação da metodologia em grupos mais numerosos, possivelmente em salas de aula comuns, como visa a integração tecnológica ao Ensino. Propõe-se, de início, um tratamento muito semelhante ao dado à filmes, documentários, livros, e à literatura utilizada pelos professores: depois de se ter contato com a produção cultural, agregar à atividade a "metodologia tradicional" (trabalhos, aulas, discussão, entre outros). Após a introdução do uso deles, ou seja, este uso "somente" como representação artística do que se estuda, propõe-se o estudo do próprio *game*, isto é, ele como artefato cultural. Assim como é feito no estudo das Artes e da Literatura. Nesta segunda perspectiva, como já foi observado dentro do grupo de estudo, o jogo analisado pode ter qualquer gênero ou tema, ampliando assim as possibilidades de estudo. Em um terceiro e último caso, o estudo dos conhecimentos exatos de criação de um jogo digital pode ser interessante em uma turma regular, pois, como foi desenvolvido no projeto inicial de programação de *games*, há diversas faculdades envolvidas. Possivelmente, a observação do desempenho acadêmico dos estudantes do grupo no qual foi aplicada a metodologia, isto é, participantes ativos da construção dela, permitirá a outros pesquisadores aplicar estudos nessa área.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Considerações Finais

Este estudo trouxe a análise da possibilidade da aplicação regular de Jogos Digitais no Ensino, com base na bibliografia da temática e da aplicação particular do produto esperado: métodos didáticos complementados com o uso dos *games*.

Faz-se necessária a visão clara de que o jogo, por si só, não é um ambiente de aprendizagem perfeito, assim como a literatura ou documentários não são, sozinhos, a explicação completa do que há de ser aprendido. Depende-se de uma aliança equilibrada de artefatos culturais e exercício de conteúdo formal.

Nesse sentido, a necessidade da comunicação entre os conhecimentos para a construção de didáticas com Jogos Digitais, uma vez que se trata de uma mídia extremamente inter-relacionada com outras, e seu vínculo com as demais representações culturais e com o público deve ser levado em consideração ao se analisar *games* dentro da prática docente.

O entendimento das características peculiares de cada jogo para sua utilização é de vital importância, de forma a, também, usufruir-se de todo o potencial e da riqueza de cada jogo particular, contudo, em especial, para que o seu uso contribua com a prática docente em cada temática trabalhada.

Finalmente, a construção e evolução do senso crítico em jogadores-estudantes é finalidade também, para que se tenha a habilidade de extrair, por exemplo, de jogos, o que convém e que seja capaz, da mesma forma, de refletir sobre essas imagens e interpretá-las, muito além de texto escrito.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências Bibliográficas

FRAGOSO, Suely. Imersão em games narrativos. Galaxia (São Paulo, Online), n. 28, p. 58-69, dez. 2014.

FROSI, Felipe O.; SCHLEMMER, Eliane. Jogos Digitais no Contexto Escolar: desafios e possibilidades para a Prática Docente. In: Simpósio Brasileiro de Jogos e Entretenimento Digital, 9, 2010. Anais, Florianópolis, p. 115-122.

GEE apud MAGNANI, Luiz Henrique. Por dentro do jogo: videogames e formação de sujeitos críticos. Trab. Ling. Aplic., Campinas, 46(1), 2007, 113-125.

JENKINS, Henry. Cultura da Convergência. 2 ed. São Paulo: Aleph, 2009.

MAGNANI, Luiz Henrique. Por dentro do jogo: videogames e formação de sujeitos críticos. Trab. Ling. Aplic., Campinas, 46(1), 2007, 113-125.

MENESES, Ulpiano T. B. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História (São Paulo), v. 23, nº 45, pp. 11-36, 2003.

MORAIS, Welerson R.; ASSIS, Ricardo L. A. Os jogos eletrônicos: artefatos culturais, tecnológicos e virtuais na sociedade da era digital. Centro Federal de Educação tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), Grupo de pesquisa AMTEC/CNPq, 2007. Disponível em: <http://www.senept.cefetmg.br/galerias/Arquivos_senept/anais/terca_tema5/TerxaTema5Artigo12.pdf>.

NEVES, Isa Beatriz da C.; ALVES, Lynn R. G.; BASTOS, Abelmon de O. Jogos digitais e a História: desafios e possibilidades. In: Simpósio Brasileiro de Jogos e Entretenimento Digital, 11, 2012. Anais, Brasília, p. 192-195.

Jogos Digitais citados

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Organizados por: Título, desenvolvedor, ano de lançamento.

September 12th – A toy world. Newsgaming e Gonzalo Frasca, 2003.

Broforce. Free Lives Games, 2013.

SUPERHOT. SUPERHOT Team, 2016.

Inside. Playdead, 2016.

Limbo. Playdead, 2010.

SPRACE Game. São Paulo Research and Analysis Center (SPRACE - Unesp), 2010 (1ª Versão), 2014 (2ª Versão).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Meme como linguagem: Uma análise de estereótipos gays

Guilherme POPOLIN (UEL)[1]

Resumo: Este trabalho analisa memes que reforçam estereótipos sobre a população Gay, em três páginas em um site de rede social – o Facebook. O meme como linguagem é visto a partir do estudo de Natália Horta (2015). Os trabalhos de Peter Burke (2004) e Homi Bhabha (1998) demonstram os estereótipos propagados pelos objetos analisados. Jacques Aumont (2004) e Norval Baitello Junior (2005) contribuem para a análise dos memes como imagens. A discussão sobre sexo e gênero é feita por meio da pesquisa de Laura Moura de Quadros (2015), com aporte teórico de Serge Moscovici (2011) e Judith Butler (2014). Os memes formam uma linguagem potencialmente rica que, quando utilizada de maneira imprudente, pode relegar o outro ao lugar-comum onde reside o preconceito.

Palavras-chave: Memes. Gay. Estereótipos.

Introdução

Os memes configuram uma nova linguagem na internet. Associados ao cômico e à ironia, muitas vezes preconceitos e estereótipos são fomentados com a replicação dos memes na rede, contribuindo para o compartilhamento de opiniões e discursos. Para demonstrar o meme como uma linguagem este trabalho apresenta um breve panorama semiótico. Entretanto, o foco da análise está nos conteúdos e nas formas como os memes são replicados.

Os memes analisados neste artigo são formados pela união de imagens mais texto verbal. Os conceitos de Peter Burke (2004) e Homi Bhabha (1998) são

[1] Mestrando em Comunicação na Universidade Estadual de Londrina (UEL). Bolsista CAPES (2017/2018). Orientador do trabalho: Prof.º Dr. Alberto C. A. KLEIN.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

utilizados para verificar as características que potencializam estereótipos sobre a população Gay na construção dos memes coletados para esta pesquisa em três páginas do site de rede social Facebook[2]: Bolsonaro Opressor 2.0, Bolsonaro Opressor Sul RJ e O Retrógrado. O meme como linguagem tem respaldo nos estudos de Natália Horta (2015), com apoio de Limor Shifman (2014), pesquisadoras de memes na internet. Os memes analisados neste artigo são utilizados por páginas do site de rede social Facebook com o objetivo de questionar o que para os emissores está fora do padrão heteronormativo.

Muitos memes – equivocados, preconceituosos e que replicam estereótipos de sexo, gênero e identidade – são encontrados nas redes sociais, principalmente em páginas de cunho conservador. Para uma análise pontual e específica, este artigo analisa memes que tratam da população Gay. O termo Gay utilizado neste trabalho é retirado da sigla LGBT, utilizada para referir-se à população de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais. Desde 2008, após a I Conferência Nacional GLBT[3], convencionou-se que LGBT representa de maneira mais democrática essas populações no Brasil, na luta pela consolidação de direitos e de cidadania. O trabalho de Laura Moura de Quadros (2015) trouxe o embasamento sobre sexo, gênero e identidade, por meio de Judith Butler (2014) e Serge Moscovici (2011), este último no plano das representações sociais.

Este artigo verifica as maneiras como os memes potencializam estereótipos sobre a população Gay nas redes, principalmente na sua condição de imagem. A discussão sobre sexo, gênero e identidade é fundamental para a compreensão do tema proposto. O objetivo central é realizar uma análise de conteúdo dos memes no campo imagético, com apoio dos teóricos Jacques Aumont (2004), Norval Baitello Junior (2005) e Vilém Flusser (2002). As fontes online utilizadas nesta pesquisa, como os links para o Facebook, ficam sob a tutela de seus emissores e das plataformas onde estão postados, logo, podem ficar indisponíveis com o tempo.

[2] Um site de rede social é uma plataforma em que os participantes se comunicam por meio de perfis de identificação única, com conteúdos produzidos pelo usuário, por outros usuários e/ou pelo sistema. As conexões entre os participantes podem ser vistas e cruzadas por outros. Os usuários podem produzir, consumir e interagir com conteúdos gerados por meio de suas conexões no site (ELLISON; BOYD, 2013. apud. RECUERO, 2015).

[3] Balanço da I Conferência Nacional GLBT. Disponível em: http://www.observatoriodeseguranca.org/boas+praticas/brasil/conferencia. Acesso em 12 de fevereiro de 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Uma nova linguagem

O meme estudado hoje como uma linguagem da internet é a apropriação de um conceito da biologia. Em 1976, Richard Dawkins cunhou o termo meme quando estudava a memetica, ciência análoga à genética. Enquanto os genes carregam informações de corpo para corpo, os memes carregam ideias de mente para mente, perpetuando informações e comportamentos. A década de 1970 é representativa neste sentido, já que no período deu-se o nascimento da cibercultura, a partir da popularização dos microcomputadores.

> A própria ideia de meme sofreu mutações e evoluiu em uma nova direção. E o meme da internet é um sequestro da ideia original. Em vez de modificar-se ao acaso, em vez de se propagar na forma de uma seleção darwiniana, os memes da internet são deliberadamente alterados pela criatividade humana. Na versão sequestrada, mutações são esboçadas, não aleatoriamente, com o total conhecimento da pessoa que está realizando a mutação. (DAWKINS, 2013 apud. HORTA, 2015, p. 45-46)

Conforme Nathalia Botelho Horta (2015), a interação dos sujeitos com o dispositivo técnico e pelo dispositivo técnico resulta na comunicação. A internet é um meio de comunicação formado por manifestações imagéticas, audiovisuais e verbais. Os memes formam uma linguagem da internet, já que um meme é um signo e sua aplicação envolve o conhecimento e o processo de significação. Em suma, um meme da internet é definido como tal de acordo com a regularidade em que é utilizado, seja em fóruns, em redes sociais, entre outros.

Paródia e repetição – da forma ou do conteúdo - são características aferidas por Horta (2015) da linguagem formada pelos memes. A pesquisadora demonstra por meio da tríade peirceana a mediação realizada pelo meme entre uma informação e seu respectivo receptor. A informação tem a função de objeto, o meme funciona como signo (linguagem) e as réplicas do meme são interpretantes.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Um meme é compreendido pelo receptor quando associado a fatos do cotidiano, estereótipos, entre outros. De acordo com Horta (2015), a compreensão se dá por meio dos jogos de linguagem que envolvem um emissor e um receptor, mesmo quando a comunicação é realizada entre uma única pessoa. O meme ainda possui um devir cômico. Ao provocar o riso evidencia elementos ocultos e provoca uma reflexão sobre os fatos.

De acordo com Limor Shifman (2014), os memes sempre fizeram parte da sociedade humana, mas com a internet alguns aspectos se transformaram. A definição inicial de meme proposta por Richard Dawkins refere-se à uma unidade de transmissão cultural ou à uma unidade de imitação. Neste sentido, um meme pode ser ideias (Deus), textos (piadas) ou práticas (rituais cristãos). A partir do meme de Dawkins a autora isola três dimensões que podem ser potencialmente copiadas, conteúdo, forma e ponto de vista:

> A primeira dimensão refere-se principalmente ao conteúdo de um texto específico, referindo-se tanto às ideias quanto às ideologias por ela transmitidas. A segunda dimensão se relaciona com a forma: esta é a encarnação física da mensagem, percebida por meio de nossos sentidos. Inclui tanto as dimensões visuais/sonoras específicas de certos textos como os padrões de gênero mais complexos que os organizam (...). Eu uso "ponto de vista" para descrever as maneiras em que emissores se posicionam em relação ao texto, códigos linguísticos (...). Como forma e conteúdo, o ponto de vista é potencialmente memético; ao recriar um texto, os usuários podem decidir imitar um determinado ponto de vista que acham atraente ou usar uma orientação discursiva completamente diferente. (SHIFMAN, 2014, p. 40, tradução nossa)[4]

Os memes analisados neste artigo são memes da internet e se enquadram nas definições de Shifman (2014). Com rápidas mutações, o memes podem ser

[4] Going back to Dawkins's original ideia – that memes are units of imitation – I found it useful isolate three dimensions of cultural items that people can potentially imitate: content, form, and stance. The first dimension relates mainly to the content of a specific text, referencing to both the ideas and the ideologies conveyed by it. The second dimension relates to form: this is the physical incarnation of the message, perceived through our senses. It includes both visual/audible dimensions specific to certain texts and the more complex genre-related patterns organizing (…). I use "stance" to depict the ways in which addressers position themselves in relation to the text, it linguistic codes (…). As with form and content, stance is potentially memetic; when re-creating a text, users can decide to imitate a certain position that they find appealing or use an utterly different discursive orientation.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

observados não apenas como ideias únicas, mas como itens com o mesmo conteúdo. A autora define um meme da internet como " (a) Um conjunto de elementos digitais que partilham características comuns de conteúdo, forma e/ou (b) foram criados com consciência uns dos outros, e (c) foram disseminados, imitados e/ou transformados pela Internet por muitos usuários (p. 41, tradução nossa) "[5].

A paródia empregada na produção dos memes carrega aspectos ideológicos e comunicativos do meme original. O processo de imitação combina aspectos de cópia ou inversão do meme original. A linguagem é utilizada de maneira lúdica e sem compromisso com o rigor técnico. A ironia é a figura de linguagem mais representativa quando se trata da replicação de memes (SHIFMAN, 2014).

Os memes de Richard Dawkins deram origem à memética, ciência que estuda a compreensão da cultura como um processo evolutivo. Horta (2015) parte do conceito de meme cunhado pelo etólogo para compreender os memes da internet como signos, unidades culturais que se replicam por meio da ação dos homens. Shifman (2014) elenca características que aprofundam a análise e tornam o meme passível de reproduzir estereótipos, conceito explorado a seguir.

População Gay e estereótipos

Peter Burke (2004) estuda a construção do estereótipo que acorre quando culturas diferentes se encontram. Para o autor, "o estereótipo pode não ser completamente falso, mas frequentemente exagera alguns traços da realidade e omite outros (p. 155)". Neste artigo, a compreensão de Burke sobre o estereótipo é aplicada sobre os memes que representam o choque entre a heteronormatividade e a população Gay.

[5] (a) a group of digital items sharing common characteristics of content, form, and/or stance, which, (b) were created with awareness of each other, and (c) were circulated, imitated, and/or transformed via the Internet by many users.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A transformação dos outros no "Outro" se dá com a inversão da auto-imagem do eu. Na maioria dos estereótipos verifica-se formas hostis e desdenhosas de tratar o Outro. O medo e o ódio fomentam "a projeção inconsciente de aspectos indesejáveis do eu e no outro (BURKE, 2004, p. 156)." O distanciamento do eu para com o Outro é fortemente evidenciada por meio de imagens e signos – carregados de estereótipos e preconceitos – que mediam a visão que se tem do Outro.

Os indivíduos ou grupos sociais veem o mundo social por meio de imagens que são testemunhas dos estereótipos, com o mundo da imaginação incluso em sua construção (BURKE, 2004). Neste sentido, Homi Bhabha (1998) estuda o estereótipo sob o viés do fetichismo. Suas análises originalmente feitas sobre o colonialismo são utilizadas neste artigo para complementar a análise dos objetos que tratam do estereótipo sobre a população Gay, formada por indivíduos que sentem atração por pessoas do mesmo gênero.

> Como forma de crença dividida e múltipla, o estereótipo requer, para uma significação bem sucedida, uma cadeia continua e repetitiva de outros estereótipos. O processo pelo qual o "mascaramento" metafórico é inscrito em uma falta, que deve então ser ocultada, dá ao estereótipo sua fixidez e sua qualidade fantasmática (...). (BHABHA, 1998, p. 120)

De acordo com a pesquisa de Laura Moura de Quadros (2015), as instituições dominantes – o Estado, a Igreja e o sistema capitalista – regularam as sexualidades ao longo dos anos, por meio de seus discursos hegemônicos. Estereótipos ligados aos modos de vida da população Gay, como os analisados neste artigo, mostram que muitas ideias do século XIX ainda estão arraigadas ao pensamento humano quando se trata de sexualidade e/ou gênero.

Foi a partir do século XIX que o corpo e a sexualidade humana foram moralizados perante a vida social. Um movimento de hierarquização das sexualidades ascendeu - conforme a consolidação do capitalismo e da burguesia, distinguindo o que seria correto, adequado aos padrões e que deveria ser

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

estritamente seguido. Formas de sexualidade que não estavam em conformidade com a heterossexualidade receberam a alcunha de imorais e patológicas. Práticas diferentes da heterossexualidade e os indivíduos que as praticavam eram considerados impróprios, inadequados à sociedade. O discurso hegemônico levou à discriminação, à criminalização, à punição e à patologização de comportamentos sexuais que não seguiam o padrão heteronormativo. (PRADO; MACHADO, 2008. apud. QUADROS, 2015).

A heterossexualidade é tida como a forma correta de vivenciar a sexualidade e a identidade em sociedade. Reproduções de práticas heterossexuais, que vão desde o amor romântico, monogamia, família e fidelidade conjugal, formam a heteronormatividade – legitimada pela noção de comportamentos considerados masculinos e femininos (CASAGRANDE; LUZ; CARVALHO, 2001. apud QUADROS, 2015).

O gênero como construção social foi demonstrado por Judith Butler. O que é masculino e o que é feminino vai além do sexo binário biológico. A noção de gênero e suas possibilidades extrapolam o aspecto morfológico. Entende-se a heterossexualidade como um regime de poder e discurso, enquanto a homossexualidade tem um valor menor. A homossexualidade é muitas vezes ligada à ininteligibilidade cultural, à dessexualização do corpo feminino – no caso das lésbicas – e considerada inadequada. Butler denomina como "performance" os comportamentos que mulheres e homens praticam e que são considerados como adequados pela sociedade (BUTLER, 2014. apud. QUADROS, 2015).

No campo das representações sociais, Serge Moscovici (2011) analisa as "formas assumidas forçadamente por coisas ou pessoas para que se encaixem em categorias determinadas na realidade social, caso contrário, podem não ser compreendidas ou decodificadas adequadamente pela sociedade" (apud. QUADROS, 2015, p. 19). As representações feitas e impostas sobre algo são construídas ao longo dos anos, com o passar das gerações, por meio da união de um sistema de imagens, da memória coletiva e de reproduções na linguagem. Com as

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

representações compreende-se e comunica-se uma ideia a uma imagem ou uma imagem a uma ideia (MOSCOVICI, 2011. apud. QUADROS, 2015).

> As representações sociais feitas sobre pessoas que não seguem os comportamentos considerados adequados pela heteronormatividade fazem parte do senso comum com uma grande porção de características associadas a essa população, que culminam com a distinção entre homem afeminado e mulher masculinizada, no caso de homossexuais; pessoas com dificuldades para definir sua atração sexual, no caso de bissexuais; e a imagem caricatural de homens vestidos de mulher, com voz grossa e pelos, no caso de travestis. (QUADROS, 2015, p. 20)

Características consideradas negativas inferiorizam os indivíduos que não se encaixam ao padrão heteronormativo. A partir das representações sociais, estereótipos, como demonstram os memes a seguir, definem o que é certo ou errado, bom ou imoral.

Conservadorismo e heteronormatividade nas redes

O meme, como uma linguagem, utiliza signos imagéticos em sua construção, que podem ser melhor explorados de acordo com os estudos de Jacques Aumont (2004) sobre a imagem. Como demonstrado neste artigo os aspectos ligados à representação social e à heteronormatividade fazem que com que ainda hoje estereótipos e preconceitos sejam replicados por meio dos memes. Segundo Aumont (2004), a imagem é inerente ao conceito de representação, construído ao longo da história da humanidade. A imagem serve ao homem para contemplar seus anseios individuais e coletivos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1 – A reprodução e a inferiorização de casais gays
Disponível em:
<https://www.facebook.com/Bolsonaroopressor2.0/photos/a.926956890675992.1073741828.920821727956175/1277044425667235/?type=3&theater>. Acesso em 14 de fevereiro de 2017.

O meme (Figura 1) replica um modelo muito comum: Imagens com conteúdos opostos, com um texto verbal sobre elas. A imagem da parte superior traz um homem, uma mulher e o texto "REPRODUZ". A parte inferior traz duas imagens: Em uma, dois homens se abraçam e em outra com dois homens se beijam na boca. O texto verbal sobre elas é "NÃO REPRODUZ".

A parte superior do meme (Figura 1) representa um casal heterossexual. O homem é o deputado federal Eduardo Bolsonaro (PSC), acompanhado de uma mulher. A parte inferior traz dois homens: O deputado federal Jean Wyllys (PSOL) e o deputado estadual do Rio de Janeiro Marcelo Freixo (PSOL). O meme, por ter sido emitido e coletado em uma página que enaltece o deputado federal Jair Messias Bolsonaro (PSC), indica sua intenção em provocar o humor por meio de um estereótipo que visa inferiorizar casais homossexuais.

É possível identificar dois estereótipos neste meme (Figura 1). O primeiro está ligado ao padrão heteronormartivo, em que para que um casal seja reconhecido como tal ele tenha a capacidade de se reproduzir. Um casal formado por dois homens não pode se reproduzir biologicamente, e muitas vezes este

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

argumento é utilizado para invalidar os relacionamentos homossexuais. O casal homossexual é reduzido ao aspecto da procriação. Entretanto, existem outras formas de conceber e gerar uma família, como a adoção ou a maternidade de substituição.

O segundo estereótipo está relacionado com as condutas inadequadas para a heteronormatividade. Ao trazer dois homens se abraçando e se beijando na parte inferior, o meme (Figura 1) endossa a ideia de que dois homens não podem demonstrar carinho um pelo outro sem que sejam caracterizados como homossexuais. No caso das imagens utilizadas no meme, o deputado federal Jean Wyllys é gay e o deputado estadual Marcelo Freixo é hétero. Na concepção de quem emitiu este meme, um homem hétero não pode trocar afeto com um homem homossexual sem que tenha segundas intenções, como desejar um ato sexual que não leva à reprodução. Isso reforça mais um padrão da heteronormatividade, com aspectos do cristianismo, em que o sexo teria função exclusiva de reprodução.

O meme é constituído por informações manipuladas, o que estabelece um ato de comunicação, de acordo com Vilém Flusser (2002). É possível estabelecer uma relação dos emissores dos memes com os donos dos aparelhos de comunicação. A cibercultura permite que o cidadão comum crie e transmita seus próprios conteúdos. É preciso decifrar o significado e as intenções do homem ao representar e interpretar o mundo por meio de uma imagem. De acordo com Flusser (2002), o texto ancora a imagem à realidade. Ao enquadrar o meme como uma imagem técnica, segundo Flusser (2002) é preciso entender as maneiras que as imagens são manipuladas. Neste artigo verifica-se a utilização do texto verbal sobre imagens para garantir e explicitar um sentido ao meme.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 2 – Hierarquização da sexualidade
Disponível em:
<https://www.facebook.com/BolsonaroOPSulRJ/photos/a.1531711790466266.1073741828.153167809380 2969/1603798953257549/?type=3&theater>. Acesso em 14 de fevereiro de 2017.

A Figura 2 caracteriza-se como um meme ao repetir a forma – imagens com textos verbais sobre elas – e repetir o conteúdo da Figura 1. Mais uma vez a heteronormatividade é exaltada sob o prisma da reprodução. A imagem superior à esquerda retrata um casal de noivos, que pelo contexto deduz-se que seja heterossexual, com o texto verbal "2016" sobre ela. A imagem superior à direita traz várias pessoas sentadas em um gramado, com o texto verbal "80 ANOS DEPOIS" sobreposto. A metade inferior do meme traz à esquerda a imagem de um casal formado por dois homens, acompanhada do texto verbal "2016". À direita a imagem é de uma estrada vazia, com uma bola de feno. Sobre ela o texto verbal é "80 ANOS DEPOIS".

O meme (Figura 2) enaltece o casal heterossexual, já que ele vai poder reproduzir e, consequentemente, dar continuidade à formação de uma grande família. O casal homossexual é reduzido à condição de não procriador, logo, seria um motivo para invalidar esse tipo de relacionamento. Do mesmo modo como na Figura 1, a sexualidade é hierarquizada. Reflexo das instituições que dominam o modo de vida, como a Igreja, o Estado e o Sistema Capitalista, os memes (Figura 1 e Figura 2) carregam um estereótipo ao fixar uma imagem de inadequação sobre o relacionamento entre pessoas do mesmo sexo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os memes acima corroboram com a ideia de que um casamento só é válido e pleno se ele gerar filhos biológicos, ou seja, uma das heranças do modo de vida burguês heterossexual. A repetição de memes com os mesmos conteúdos reforça a imagem criada do Outro, no caso, o estereótipo sobre a impossibilidade de um casal do mesmo sexo reproduzir e construir uma família. Porém, para que um casal construa uma família a geração de filhos biológicos não é necessária.

Os memes também podem ser interpretados dentro do conceito de iconofagia de Norval Baitello Junior (2005). Segundo o autor, a quantidade de imagens expostas faz com que elas se tornem invisíveis, ou seja, cada vez mais recursos são utilizados para provocar a atenção do olhar. A noção de imitar as imagens relaciona-se com os memes, já que ao replicar um meme sem reflexão sobre seu conteúdo, ou propositalmente, o emissor pode contribuir para a propagação de preconceitos e estereótipos.

> A desmedida proliferação das imagens, sobretudo comprovadamente das imagens exógenas, fruto das imensas facilidades da reprodutibilidade técnica, trouxe mais do que a democratização da informação prometida pelo prognóstico benjaminiano; ela trouxe o surgimento de uma instância crescente de imagens que se insinuam para serem vistas enquanto decresce em igual proporção a capacidade humana de enxergá-las. Tal fenômeno, que se configura como uma crise da visibilidade, promove uma aceleração cada vez mais intensa no crescimento populacional das imagens, gerando uma inflação que agrega a elas um crescente desvalor. Isso gera ainda, por sua vez, o movimento desesperado de busca da visibilidade a qualquer custo (BAITELLO, 2005, p. 95-96).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3 – O Gay como um ser inferior
Disponível em:<
https://www.facebook.com/oretrogradoblog/photos/a.201488026916254.1073741828.197711077293949/291580341240355/?type=3&theater>. Acesso em 14 de fevereiro de 2017.

O meme (Figura 3) traz a repetição de uma forma comum na replicação dos memes. Duas imagens, apoiadas por um texto verbal. A imagem superior traz um print screen da manchete de uma revista, a Superinteressante, em um post na rede social Twitter. A chamada "Brincar de super-herói aumenta agressividade – mas não o heroísmo", vem acompanhada da foto de uma criança fantasiada de Super-Homem. O texto verbal de apoio é "ELES QUEREM MESMO". A parte inferior traz a imagem de uma criança com o rosto maquiado. O texto verbal de apoio é "SEU FILHO (HOMEM) FANTASIADO ASSIM". O meme reproduz o estereótipo da masculinidade que afeta diretamente a vida de um homem gay em sociedade.

O modo de vida do homem heterossexual, perpetuado a partir do século XIX, tem em seu universo a agressividade como um dos pilares da masculinidade. Para um garoto ser valorizado como ser humano, é preciso que ele compartilhe de valores aceitos pela cultura heteronormativa, em que para ser herói, por exemplo, é preciso ser agressivo. Um garoto que usa maquiagem, elemento do universo das mulheres, dentro da heteronormatividade, é visto como um ser inferior, que deve ser marginalizado por ser considerado gay.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 4 – O Gay ou o feminino visto com desdém

Disponível em:< https://www.facebook.com/oretrogradoblog/photos/a.201488026916254.1073741828.197711077293949/292314287833627/?type=3&theater>. Acesso em 14 de fevereiro de 2017.

Do mesmo modo em que na Figura 3 o menino que utiliza maquiagem é inferiorizado por ser considerado gay, reforçando o estereótipo de que para ser homem é preciso reproduzir características agressivas, longe das características relegadas às mulheres, dentro da heteronormatividade, a Figura 4 traz um meme em que o figura de um homem com saias é menosprezada.

O meme (Figura 4) repete uma forma em que uma imagem é acompanhada de um texto verbal dividido em duas partes que se completam. "O PRÓXIMO TABU VAI SER BRIGAR PARA USAR SAIA ACIMA DO JOELHO" é o texto que compõe o meme (Figura 4), que traz uma montagem de quatro homens usando saias abaixo do joelho. A ironia do texto fica evidente quando o texto e a montagem dos homens utilizando saias são justapostas.

A saia, peça do vestuário pertencente ao universo das mulheres na cultura heteronormativa, ainda é considerada um tabu quando usada por homens. Após

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

certa flexibilização no uso da vestimenta, o meme (Figura 4) debocha daqueles que aproveitam suas liberdades individuais para usar uma saia, rompendo com as imposições de gênero da cultura heteronormativa. A mensagem transmitida pelo meme (Figura 4) contribui para a manutenção do estereótipo de que as lutas para romper com a heteronormatividade não são legítimas.

Apesar do meme (Figura 4) não tratar diretamente do universo Gay, a ironia presente em sua construção reforça o estereótipo de que homens gays lutam por direitos considerados menos importantes, como utilizar uma peça de roupa considerada do universo das mulheres pela heteronormatividade. A figura do homem usando uma saia ainda não é compreendida e decodificada de forma adequada por parte da sociedade, que logo o enquadra como homossexual. No campo das representações sociais, o meme (Figura 4) contribui para um sistema de imagens que constrói e impõe uma forma de vida sobre a população, ou seja, um homem que veste saia ou qualquer elemento do universo feminino pode ser considerado gay e visto com desdém.

Considerações finais

Os memes objetos de análise deste artigo são utilizados pela heteronormatividade, construída pelo capitalismo e pela burguesia desde o século XIX como sendo a forma adequada de modo de vida, para perpetuar os seus valores. Os memes analisados neste artigo são pequenos exemplos retirados de um vasto universo que aumenta dia após dia. Neste trabalho foram utilizadas três páginas de cunho conservador da rede social Facebook.

A partir da popularização dos memes na internet, o cidadão comum passa a ter a possibilidade de ser emissor de informações. Existem os memes de páginas progressistas ou dos movimentos LGBTs que combatem os preconceitos replicados pelos memes de páginas conservadoras no Facebook. Entretanto, nas redes sociais, a restrição do círculo de amigos virtuais pode dificultar o debate ou a reflexão sobre

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ideias contrárias, permitindo que ideias equivocadas sobre determinados assuntos continuem sendo propagadas.

Os memes analisados demonstram o distanciamento dos emissores para com o Outro, permitindo assim o reforço dos estereótipos. Os receptores desses memes constroem a imagem do Outro por meio deles e podem replicá-los sem refletir sobre seus conteúdos, contribuindo para a replicação de estereótipos e preconceitos.

As representações feitas e impostas pela heteronormatvidade utilizam a linguagem dos memes para reforçar uma cadeia repetitiva de estereótipos, ancorada no humor e na ironia. A imagem que a sociedade tem da população Gay é fixada por meio de um sistema de imagens no qual os memes estão integrados.

Referências bibliográficas

BAITELLO JÚNIOR, Norval. A Era da Iconofagia. Ensaios de Comunicação e Cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

BHABHA, Homi. O local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BURKE, Peter. Testemunha Ocular: história e imagem / Peter Burke; tradução Vera Maria Xavier dos Santos; revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho – Bauru, SP: EDUSC, 2004.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

HORTA, Natália Botelho. O meme como linguagem da internet: uma perspectiva semiótica. 2015. 191 p. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre. Universidade de Brasília, Brasília (DF). Disponível em < http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18420/1/2015_NataliaBotelhoHorta.pdf>.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

QUADROS, Laura Moura de. Sem preconceito? A representação LGBT em "Amor & Sexo". Universidade Federal De Santa Maria. Trabalho de Conclusão de Curso. Santa Maria, RS, 2015. Disponível em < http://repositorio.ufsm.br:8080/xmlui/bitstream/handle/1/1883/Quadros_Laura_Moura_de.pdf>.

RECUERO, Raquel. Análise de redes para mídia social / Raquel Recuero, Marco Bastos e Gabriela Zago. – Porto Alegre: Sulina, 2015.

SHIFMAN, Limor. Memes in Digital Culture. London: MIT Press, 2014.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A produção do conhecimento histórico na cultura digital: documentos digitais e o ofício dos historiadores

Bruna Carolina Marino RODRIGUES (UEL) [1]

Resumo: Com o objetivo de compreender as transformações do tempo presente com o ingresso da História na textualidade eletrônica, pretende-se analisar como a cultura digital engendrou novas maneiras de se produzir o conhecimento histórico, possibilitando que historiadores desenvolvessem demonstrações segundo uma lógica que não é mais dedutiva e linear, mas por uma articulação aberta, fragmentada e relacional do raciocínio histórico que só foi possível pela multiplicação das ligações hipertextuais da internet. Assim, utilizamos como metodologia os estudos de Roger Chartier (2002; 2007; 2010), Robert Darnton (2010; 2012) e Antonio Rodriguez de Las Heras (2000). Para investigar o impacto do tecnológico no social nos baseamos nos conceitos desenvolvidos por Bruno Latour (2000). Já para pensar as novas relações espaço-temporais nos apoiamos nas reflexões de Reinhart Koselleck (2006) e François Hartog (2015). Por fim, assim como Robert Darnton (2012), acreditamos que um dos desafios para os historiadores do século XXI é refletir sobre a preservação das fontes e textos disponíveis na internet.

Palavras-chaves: cultura digital, conhecimento histórico, documentos digitais

Introdução

A cultura digital colocou novas problemáticas para os historiadores, sobretudo, para a epistemologia da História já que "estamos tratando de um

[1]Professora e Historiadora graduada pela Universidade Estadual de Londrina. Mestranda do curso de Pós-Graduação em História Social pela mesma instituição orientada pela Prof.ª Drª Maria Renata da Cruz Duran.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

reposicionamento da importância da memória mediante as novas relações espaço-temporais, estamos lidando com a coluna vertebral de nossa área de saber: a relação entre o tempo e o homem" (DURAN; ALBERTI, 2014, p.15).

Com a revolução das tecnologias da informação e comunicação (TICs) em meados do século XX um novo universo de produção e geração de signos foi se desenvolvendo nas sociedades contemporâneas (CASTELLS, 2012). Novas espécies de mensagens se proliferaram pela rede de computadores: hipertextos, mensagens, simulações interativas e mundos virtuais compõem o que podemos denominar de cultura digital. A digitalização dessas informações é fundamento base para a virtualização da economia e da sociedade na atualidade, sendo que as tecnologias digitais propiciaram que a comunicação entre indivíduos e grupos fosse realizada de maneira simultânea com acesso a uma memória virtual comum independente da posição geográfica (LÉVY, 1999).

Neste contexto, os historiadores do tempo presente[2] estão conquistando um papel essencial na análise e interpretação do tempo próximo e do acontecimento, pois, neste "tempo de aceleração", a história do tempo presente busca explorar as rupturas e transições recentes na História. Segundo Philippe Tétart (2000) a midiatização do século XX trouxe consequências que complicaram a trama histórica para os pesquisadores do tempo presente já que eles devem refletir sobre o seu papel na reconstituição de uma história ainda recente. Dessa forma, estudar as mudanças provocadas pela cultura digital nas sociedades é refletir sobre as modalidades e mecanismos de incorporação da cultura digital pelos indivíduos de uma mesma formação social.

Os documentos e/ou fontes históricas estão em novos e diversos suportes digitalizados facilitando o acesso de historiadores e do público em geral a uma variedade de documentos históricos. Além disso, permitiu que historiadores tivessem contato com arquivos internacionais para realização de pesquisas nunca

[2]Segundo Ferreira (2000), a história do tempo presente foi muito criticada por historiadores que sustentavam que para escrever história deveria se haver um distanciamento temporal do pesquisador frente ao seu objeto, assim, a história recente criaria obstáculos para a objetividade da pesquisa. No entanto, com o aprofundamento das discussões acerca das relações entre passado e presente e a crise epistemológica da História no século XX, revitalizaram os estudos das relações entre passado e presente, abrindo-se novos caminhos para o estudo da história do tempo presente, sobretudo, pelas rápidas transformações tecnológicas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

antes imaginadas sem um recurso muitas vezes inacessível para viajar quilômetros ou atravessar continentes. Atualmente, os historiadores podem acessar repositórios digitais como a Europeana[3], Arquivo nacional da Torre do Tombo[4] ou Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional[5] e navegar por outros meios para exploração dos documentos históricos. Porém, essa abundância de informações e de documentos também requer questionamentos sobre a preservação e escassez desse material no futuro e de problemáticas que envolvam reflexões sobre as operações de escolha e descarte na internet (RAGAZZINI, 2004 apud LUCCHESI, 2014),

Segundo Roger Chartier (2007; 2010) um dos desafios do nosso presente são as modificações nas práticas do escrito e da leitura com o advento da internet e da digitalização das informações com novas formas de produção do conhecimento histórico e a ampliação dos espaços para recepção do seu discurso. Desse modo, o objetivo desse texto é compreender as transformações do tempo presente com o ingresso da História na textualidade eletrônica e suas implicações para a produção do conhecimento histórico na cultura digital.

Destarte, esse texto busca contribuir para o debate acerca do papel da cultura digital na pesquisa e no ensino de história já que com o advento da internet a atuação do historiador na sociedade está passando por uma profunda modificação. Além disso, pretendemos estimular os debates e reflexões para uma aproximação da área de ciências humanas, sobretudo a dos estudos históricos aos temas ligados a cultura digital e a tecnologia na contemporaneidade. Faz-se urgente quebrar com a preconcepção de distância entre tecnologia e ciência humanas. Assim, como observa Gilles Deleuze "a tecnologia é social antes de ser técnica" (DELEUZE, 2005, p.49).

Os Historiadores na Cultura Digital: novas problemáticas

[3] Para saber mais acessar:< http://www.europeana.eu/portal/pt>
[4] Disponível em: <http://digitarq.arquivos.pt/>
[5] Mais informações em:< http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Marc Bloch, interessado em definir o trabalho do historiador como um ofício e investigar suas práticas e seus objetivos científicos para além da ciência, preocupou-se em questionar o fazer histórico e problematizá-lo apresentando uma crítica ao método, aos objetos e a documentação histórica, refutando a ideia de história objetiva construída no século XIX por alguns historiadores. Bloch (2001) buscou demonstrar que os objetos históricos só tem movimento nas sociedades pelas significações que os homens lhes atribuem, ou seja, para Marc Bloch (2001) são as questões que os condicionam e não o oposto. Com isso, "a história é busca, portanto escolha. Seu objeto não é o passado: a própria noção segundo a qual o passado enquanto tal possa ser objeto de ciência é absurda. Seu objeto é o homem, ou melhor, os homens, e mais precisamente homens no tempo" (BLOCH, 2001, p.54). Para o autor, que renovou a historiografia com seus trabalhos, a busca por novos objetos a partir de questões contemporâneas é essencial para a atualização, se não para a legitimação, da história como campo de saber.

A renovação da historiografia e a expansão dos objetos históricos só foram viáveis pela incorporação de outros tipos de fontes históricas, bem como de questões que remetiam a problemas contêmporaneos. De todo modo, desde o século XIX e, sobretudo no século XX, com o desenvolvimento de novas linguagens culturais como a fotografia, o cinema e a televisão, novas perspectivas foram incorporadas aos saberes e fazeres dos historiadores renovando as narrativas da História (FERRO, 1992). Neste contexto, as problemáticas contemporâneas com a entrada da história na textualidade eletrônica nos levam a questionar qual o impacto do digital sobre os estudos históricos, isto porque, as tecnologias digitais reorganizaram a estrutura social e com a internet criou-se um novo universo de geração de signos. A sensação de aceleração temporal intensificou-se e as expectativas de um futuro incerto e catastrófico (KOSELLECK, 2006) alinhados a crise do tempo (HARTOG, 2015) marcam o nosso tempo presente.

De acordo com o historiador François Hartog (2015), a história recente marcada pela queda do muro de Berlim em 1989 e pelo declínio do ideal comunista, assim como a ascensão dos fundamentalismos e a expansão dos meios de comunicação estremeceram nossas relações com o tempo de tal maneira que a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ordem do tempo foi posta em questão tanto no Ocidente como no Oriente, ou seja, estamos vivenciando uma dimensão do presente no qual o futuro é percebido como uma ameaça, composta por uma nova relação com a experiência no tempo e um novo regime de historicidade[6].

Para Hartog (2015) esse novo regime de historicidade é caracterizado pelo presentismo de um tempo de fluxos e aceleração, de uma mobilidade valorizada da permanência do transitório em desaceleração, em um ambiente em que as novas tecnologias modificaram a noção de distância temporal. Nesse sentido, compreender a história da cultura digital e a participação da historiografia contemporânea nessa construção é um movimento importante no sentido de delinear a História e a historiografia que se projetam não apenas no futuro, mas como diria Reinhardt Koselleck, num *passado futuro*, em que as utopias tecnológicas modificaram seja a racionalidade ocidental, seja a própria ideia de homem e a maneira como o circunscrevemos (ou não) no tempo (KOSELLECK, 2006).

A pesquisa histórica então teve que lidar com o computador e as facilidades trazidas pela digitalização das informações e com outras formas de busca e acesso às informações e documentos históricos. Com isso, as tecnologias digitais surgiram como suporte e infraestrutura do ciberespaço[7] que se configuram como um novo espaço de comunicação, sociabilidades, de organização e de transação, mas também de um novo mercado de informação e comunicação (LÉVY, 1999, p.32). A virtualização do espaço que produz a cibercultura constrói um novo universo de comunicação aberto e mediado pela intercomunicação de computadores e por suas memórias, com novas espécies de mensagens que se proliferam pela rede de

[6]O historiador francês, François Hartog, no livro "Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo" buscou refletir sobre o próprio conceito de tempo na contemporaneidade, tomando como ponto de reflexão a noção de regimes de historicidade. Com isso, "partindo de diversas experiências do tempo, o regime de historicidade se pretenderia uma ferramenta heurística, ajudando o historiador a melhor apreender, não o tempo, todos os tempos ou a totalidade do tempo, mas principalmente momentos de crise do tempo, aqui e lá, quando justamente vêm perder sua evidência as articulações do passado, presente e do futuro." (HARTOG, 2015, p.37).

[7]O termo ciberespaço foi cunhado pelo escritor de ficção científica William Gibson no livro "Neuromancer" de 1984. Para Gibson o ciberespaço é um espaço não físico ou territorial composto por um conjunto de redes de computadores através das quais todas as informações circulam (LEMOS 2008, p.127). O filósofo Pierre Lévy é um dos principais autores que se apropriou e desenvolveu o termo pensando nas transformações da cultura contemporânea por meio das TICs.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

computadores: hipertextos[8], mensagens e agentes inteligentes[9] reconfigurando as práticas culturais nas sociedades contemporâneas.

A cibercultura vai se constituir pela formação de uma sociedade que se estrutura por meio da conectividade telemática generalizada, ampliando o poder comunicativo das pessoas, possibilitando a troca de informações sob as mais diversas formas. Neste sentido, o ciberespaço cria um mundo operante, interligado por ícones, portais e *home pages*. A internet está se configurando em um conjunto de redes planetárias que age como potencial descentralizador do poder tecno-industrial (LEMOS 2008, p.116). De acordo com Sergio Amadeu Silveira (2012) a cultura digital é a consequência da cultura comunicada por máquinas de processamento, armazenamento da informação, operadas por softwares utilizando a metalinguagem digital. Com isso, emerge a cibercultura em sua fase inicial que é a cultura digital como a digitalização das informações e o enredamento da comunicação.

Neste contexto, para Bruno Latour (2000), não podemos mais pensar a tecnologia dissociada da ciência, pois, o processo de produção de ambas envolve uma rede intricada de elementos humanos (cientistas, engenheiros, colaboradores, professores, políticos, burocratas) e não humanos (literatura especializada, laboratórios e máquinas) que se relacionam em uma dinâmica não linear. Assim, devemos pensar a relação entre ciência, tecnologia e sociedade a partir do conceito de tecnociência que analisa a maneira processual dessa rede de relações que envolvem a cultura material e imaterial para a produção do conhecimento científico e tecnológico na contemporaneidade.

[8]O hipertexto são informações textuais, combinadas com imagens e sons organizados de forma a promover a leitura por meio de uma navegação não linear, baseada em indexações e associações de ideias e conceitos por meio de links que podem ser online (WEB) ou off-line (CD-ROM e pen-drive). Os links por sua vez funcionam como portas virtuais que abrem caminhos para outras informações. Além disso, o hipertexto é uma obra com várias entradas no qual o navegador escolhe seu percurso pelos links e ainda pode ter a possibilidade de adicionar, retirar ou modificar. O termo hipertexto é atribuído a Ted Nelson que lançou em 1965 o projeto Xanadu, inicialmente Ted pensou o hipertexto como uma media literária onde a partir dos textos poderíamos abrir as janelas e fazer o nosso próprio percurso de pesquisa (LEMOS 2008, p.122). Um exemplo de hipertexto conhecido mundialmente é o Wikipédia.
[9]Segundo André Lemos (2008) os agentes inteligentes são máquinas de busca que cruzam informações de diferentes servidores pelo mundo e programas particulares de pesquisa para os usuários da web. Dessa forma, a expansão do ciberespaço e o excesso de informação fazem com que os agentes de informação possa nos auxiliar nas buscas pela web. Ainda segundo o autor dependeremos cada vez mais dos agentes inteligentes para navegar no ciberespaço, um exemplo famoso de site de busca é o Google.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Desse modo, Bruno Latour nos orienta a compreender que o impacto da tecnociência na sociedade, ou seja, de uma teoria ou de um equipamento não devem ser pensados exclusivamente pelos seus atributos, mas pelos julgamentos que a sociedade faz desses bens, pois, a ciência e a tecnologia não são sistemas autônomos alheios à sociedade na qual se desenvolvem e para qual produzem conhecimento cientifico e tecnológico. Na esteira desse pensamento, Pierre Lévy (1999) observou esse movimento não linear e dinâmico dos desenvolvimentos tecno-industriais e a sua relação com as correntes culturais ou fenômenos de mentalidades coletivas. Sendo assim:

> [...] O movimento social californiano Computers for the peoples quis colocar a potência de cálculo dos computadores nas mãos dos indivíduos, liberando-os ao mesmo tempo da tutela dos informatas. O significado social da informática foi completamente transformado. Não há dúvida de que a aspiração original do movimento foi recuperada e usada pela indústria. Mas é preciso reconhecer que a indústria também realizou a sua maneira os objetivos do movimento. Ressaltemos que a informática pessoal não foi decidida e muito menos prevista, por qualquer governo ou multinacional poderosa. Seu inventor e principal motor foi um movimento social visando a reapropriação em favor dos indivíduos de uma potência técnica que até então havia sido monopolizada por grandes instituições burocráticas (LÉVY, 1999, p.125).

Segundo Duran e Alberti (2014) a tecnologia difundiu-se no universo da pesquisa ocidental como uma das promessas de incremento do conhecimento e esse movimento ocorreu na época contemporânea e ganhou força com o desenvolvimento das redes de comunicação virtuais (CASTELLS, 2012). Com isso, a própria política de ciência e tecnologia foi sendo reconfigurada para dar maior prioridade aos avanços tecnológicos. Assim, o computador foi o artefato que mais gerou expectativas nos pesquisadores, sobretudo, pelas facilidades trazidas na tabulação de dados e elaboração de gráficos.

De acordo com Bruno Leal P. de Carvalho (2014), na década de 1960 os historiadores começaram a utilizar este artefato para seus estudos. O computador

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

era visto como um facilitador de pesquisas, pois, a área que estava em destaque neste momento era a história social quantitativa. Segundo Flores (2015), foi nas décadas de 1980 e 1990, com a difusão dos computadores pessoais, que se verificou um estreitamento maior das relações entre historiadores e a informática, isto é, com o barateamento dos microcomputadores, a ampliação das memórias dos equipamentos e o desenvolvimento das interfaces gráficas[10] estimularam os historiadores a utilizar os recursos dos computadores para criação de novas formas de catalogação e armazenamento dos documentos históricos alimentando bancos de dados. Todavia, o computador neste período era apenas visto como uma ferramenta de processamento de dados e auxílio nas pesquisas históricas, pois, não havia um questionamento das implicações do seu uso nos estudos históricos.

Em 1989 pesquisadores ao redor do mundo começaram a refletir sobre a relação entre os artefatos tecnológicos e as ciências humanas, assim, no mesmo ano foi realizada a primeira conferência sobre o tema em conjunto com a *Association for Computer and The Humanities* e *Association for Literacy and Linguist Computing*[11]. Segundo Lucchessi (2014) o desenvolvimento da internet e da *Word Wide Web* estimularam historiadores a refletir sobre as possibilidades da escrita da história digital como objeto de estudos nos Estados Unidos com a *Digital History* (História Digital) [12] e na Itália com o *Storiografia Digitale* (Historiografia Digital) [13] no início dos anos 2000, o que propiciou uma nova maneira de se pensar na relação entre tecnologia e História, assim:

[10]De acordo com Castells (2012), o navegador *Word Wide Web* foi projetado por Tim Berners-Lee em 1990 e tem como principal característica ser uma rede de comunicação usada para postar e trocar documentos, projetando um dos primeiros *designers* da rede internet.
[11] Disponível em: <https://humanidadesdigitais.org/breve-panorama/>
[12]As primeiras manifestações da *Digital history* nos Estados Unidos aconteceram nos anos 80 com a hipermídia e/ou a hipertextualidade com a produção de livros que acompanhavam um CD-ROM que continham documentos, filmes e áudios com capacidades de busca. Dessa forma, essas combinações de meios vão se proliferar na medida em que a web se torna mais interativa e complexa (AYERS, 1999). Já nos anos 2000 o debate se torna mais intenso com o lançamento do "guia" *"Digital history: a guide to gathering, preserving, and presenting the past on the web"* em 2005, pelos historiadores Daniel Cohen e Roy Rosenzweig, com o objetivo de discutir o fazer histórico utilizando a web consciente das vantagens e desvantagens para a escrita da história, a saber: acessibilidade, capacidade de armazenamento, memória, superinformação, diversidade, qualidade, durabilidade e hipertextualidade entre outras questões (LUCCHESI, 2014).
[13]Na Itália esse movimento também já se desenvolvia, mas se materializou com a publicação pelo historiador Mario Ragazzini da coletânea *"La Storiografia Digitale" em 2004,* que discute as novas questões para a História e o ofício dos historiadores, assim, a revolução informática possibilitou o surgimento de uma nova historiografia que trataria de novos objetos de pesquisa, formas de divulgação e de questões de métodos relacionadas aos documentos *born digital* (LUCCHESI, 2014).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> [...] este novo momento na história começa se mostrando muito mais reflexivo sobre o próprio método e suas implicações por toda a pesquisa. Hoje a tecnologia não significa mais apenas o computador, máquina capaz de supercálculos e processamento de texto, mas toda gama de softwares, aplicativos e plug-ins que podem funcionar como ferramentas digitais para o historiador [...] Aos poucos, a tecnologia digital começa a deixar de ser vista puramente como ferramenta/meio e passar a ser interrogada enquanto conjunto de fatores capaz de gerar um completo e novo ambiente de trabalho (LUCCHESI, 2014, p.47).

No Brasil os estudos sobre a relação entre tecnologia, informática e o ofício dos historiadores não são recentes[14], porém, essa relação ainda era marcada pela visão de que os artefatos tecnológicos seriam apenas ferramentas para a pesquisa histórica. Como demonstra o historiador Bruno Leal P. de Carvalho (2014) essa visão começou a se modificar nos anos 2000 com o crescimento do número de estudos como teses, dissertações, monografias e comunicações que tratavam principalmente da relação entre as novas mídias e o ensino de história.

Visando fomentar os debates acerca das problemáticas que circundam o uso das tecnologias na produção do conhecimento histórico, foi realizado no Brasil, em 2012, pela Universidade de São Paulo (USP), o I Simpósio de História Pública[15]. Já no mesmo ano foi criada a associação Humanidades Digitais que tem por objetivo reunir pesquisadores interessados em refletir e analisar as transformações que a cultural digital empreendeu na área das ciências humanas e suas práticas. Por conseguinte, cresce o interesse de historiadores brasileiros que buscam explorar as discussões que envolvem a História Pública e Digital[16] com o fomento de eventos e

[14]Como demonstrou Bruno Leal P. de Carvalho (2014, p.170) a relação entre História e computador remete às décadas de 1960 e 1970 vinculadas diretamente à produção de pesquisa para a história quantitativa. Desse modo, uma das experiências mais antigas foi realizadas pelas historiadoras Altiva Pilatti Balhana e Cecília Maria Westphalen da Universidade Federal do Paraná. Para mais informações sobre a relação entre o ofício do historiador e o computador, consultar: CARDOSO, C.F;BRIGNOLI,P.H (1979). "Os métodos da História"; PEREIRA, G. (1990). "O sonho de Comenius: o uso dos microcomputadores em uma pesquisa de história social"; FIGUEIREDO, L.R(1997). "História e informática: o uso do computador" e TAVARES, C.C. S(2012). "História e informática".

[15] O estudo sobre a História Pública vem ganhando destaques no Brasil nos últimos anos, principalmente pela abertura da esfera pública provocada pelo advento da internet. Neste contexto, a História pública busca incentivar pesquisas que respondam as problemáticas da atualidade em relação à produção acadêmica e não acadêmica do conhecimento histórico na vasta produção editorial, audiovisual, museológica que mobiliza saberes históricos, articulando demandas por esse tipo de conhecimento vindo de diversos setores da sociedade civil e do Estado. Assim, foi criado em 2012 um website formando a rede Brasileira de História Pública que concentra informações sobre essa área de pesquisa. Mais informações:< http://historiapublica.com.br >.

[16]Para maiores informações consultar: CARVALHO, B.L. (2016) "História Pública e redes sociais na internet"; LUCCHESI, A.(2014) "Por um debate sobre História e Historiografia Digital"; WANDERLEY, S; AFFONSO, C.(2016) "Dossiê História Pública:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

lançamento de publicações estimulando reflexões sobre o surgimento de novos objetos históricos na web, a documentação digital, da provisoriedade das informações, ressignificação das práticas da escrita da história com o uso das tecnologias e o papel do historiador nas discussões sobre os usos políticos e sociais das narrativas históricas no espaço público.

Historiadores preocupados com os desafios do tempo presente e a relação dos estudos históricos com as repercussões da cultura digital para seu ofício começaram a problematizar e discutir as ressignificações das suas práticas com o desenvolvimento da internet e os artefatos tecnológicos. Uns dos caminhos pensados pelos historiadores estiveram vinculados às promessas do hipertexto para a escrita da história, isto porque, no final da década de 1990, o historiador estadunidense Edward Ayers (1999) já discutia as potencialidades de uma renovação na historiografia por meio da utilização do hipertexto. De acordo com Edward Ayers (1999), a linguagem hipertextual poderia propiciar aos historiadores ligações simultâneas entre muitos elementos da narrativa histórica, ramificando-se em múltiplas possibilidades para o leitor que percorreria um caminho não linear de interpretação.

Para o historiador Robert Darnton (2010), um dos desafios para o ofício dos historiadores é a de se adequarem a esse novo panorama de construção do conhecimento, por exemplo, um e-book pode reorganizar a argumentação científica dos historiadores já que por meio dele pode-se construir camadas, incluindo links de acesso às fontes. Vejamos, pois, como Robert Darnton (2010) discorre sobre essa nova forma de organizar o discurso histórico:

> Ao contrário de um códice impresso, um e-book pode conter diversas camadas, organizadas em forma de pirâmide. Leitores podem fazer download do texto e realizar uma leitura superficial da camada superior, redigida como uma monografia comum. Se ficarem satisfeitos, podem imprimir o texto, encaderná-lo (máquinas de encadernar podem hoje ser

escritas contemporâneas de História", Revista Transversos; MAUAD, A.M; ALMEIDA, J. R ;SANTHIAGO, R (2016) "História Pública no Brasil: Sentidos e Itinerários". Ver também debate sobre História Digital no canal do Café História: <https://www.youtube.com/watch?v=T-aRq1c3QiY>.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> conectadas a computadores e impressoras) e estudá-lo ao seu bel-prazer na forma de brochura confeccionada sob medida. Caso encontrem algo em especial que lhes interesse, bastará um clique para passar a outra camada, contendo um ensaio suplementar ou um apêndice. Os leitores podem ir ainda mais fundo no livro, explorando corpus de documentos, bibliografia, historiografia, iconografia, música de fundo, tudo que eu possa oferecer para permitir a compreensão mais completa possível do meu tema. Por fim, os leitores transformarão meu tema em seu próprio tema: encontrarão seu próprio caminho dentro dele, lendo horizontalmente, verticalmente ou diagonalmente até onde os levarem os links eletrônicos (DARNTON, 2010, p.71).

Segundo Las Heras, o uso da tecnologia tem um papel crucial na produção do conhecimento e integra as ações dos historiadores, sendo que uma das questões centrais é como o discurso dos historiadores é moldado pelo suporte de leitura e ferramentas de busca e sistematização das fontes para a pesquisa.

> Disponemos de unos nuevos soportes para la información con unas propiedades y unas posibilidades a las que los historiadores nos conviene prestar atención. Nuestro trabajo es inseparable de soportes materiales (piedra, metal, arcilla, cera, papiro, pergamino, papel, celuloide, y ahora los soportes digitales) en donde quedan registradas las fuentes que necesitábamos y, también, porque sobre ellos realizamos nuestra escritura. Los nuevos soportes están ya muy difundidos e implantados en múltiples actividades. Tal es así, que cada vez hay más información de interés para hacer la historia de nuestro tiempo que reside en estos soportes. Y muchos de nosotros nos hemos venido decidiendo en estos años por escribir, con la ayuda de un procesador de textos, en soportes magnéticos. Más recientemente, pero arrancando con gran rapidez, ha despegado, desde el mismo campo de las empresas editoriales, la edición electrónica (LAS HERAS, 2009).

Como observou Roger Chartier (2002), as transformações na produção do conhecimento histórico não impõem a morte do autor ou o desaparecimento do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

livro[17], isto porque, elas se configuram em uma ruptura na ordem dos discursos que se modifica com a textualidade eletrônica; agora, em um único aparelho (o computador, o *tablet* ou o celular) surgem para o leitor diversos tipos de textos, imagens e vídeos. Todos os textos são lidos por um mesmo suporte – a tela do computador. Cria-se assim uma continuidade que não mais diferencia os diversos discursos segundo a materialidade. Desse modo, a "revolução do livro eletrônico" é uma revolução nas estruturas do suporte material do escrito assim como nas maneiras de se ler (CHARTIER, 2009, p.13).

Diferente de Roger Chartier, o historiador Antonio Rodriguez de las Heras, assinalou que a variação da apropriação da leitura gera uma segunda camada revolucionária efetivada na variação das formas de escrita. Para o autor, na medida em que o leitor lê diferente, ele também passa a escrever diferente, o que implica numa transformação, ao fim e ao cabo, por exemplo, da própria historiografia (LAS HERAS, 2000). Dessa forma, podemos compreender a partir das observações de diversos historiadores que uma modificação está se processando no modo de acessar os documentos e produzir as narrativas históricas, ou seja, mudanças metodológicas no ofício dos historiadores são de tal ordem que devemos estar atentos a elas para investigar o que as tecnologias digitais representam no século XXI para a História acadêmica, já que também estamos tratando de um reposicionamento da relação dos homens com o tempo e com suas memórias (NOIRET, 2015).

Segundo Lucchesi (2014,) estamos presenciando a configuração de um novo ambiente de trabalho para os historiadores, isto é, as tecnologias digitais tem renovado e organizado de modo diferente as maneiras de se fazer pesquisa em História, o que está relacionado com o ciberespaço e toda sua complexidade envolvendo novos espaços para exploração de documentos históricos e o surgimento dos documentos digitais ou os *born* digital. Destarte, discutiremos no próximo tópico a questão dos documentos digitais e toda complexidade que implica

[17]Seguindo este pensamento, Robert Darnton (2010, p.12), demonstrou em seus estudos que uma mídia não substitui a outra. A publicação de manuscritos desenvolveu-se por muito tempo depois da invenção da prensa móvel por Gutenberg; os jornais não acabaram com o livro impresso; a televisão não destruiu o rádio e a internet não fez com que os telespectadores abandonassem suas tvs. Outro autor que estudou essa coexistência de mídias foi o teórico da comunicação canadense, Marshall Mcluhan no livro "Os meios de comunicação como extensão do homem" (1964).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

as novas maneiras de se pensar a escrita da história por meio de documentos digitais, além disso, faz-se necessário discutir a preservação desses documentos na *web*.

Documentos digitais: tempos de abundância e/ou escassez?

O desenvolvimento e a popularização da internet possibilitaram a configuração de uma nova categoria de fontes documentais para as pesquisas históricas, a saber: os documentos digitais (ALMEIDA, 2011). Desse modo, esse novos espaços e suportes se tornaram inéditos para os historiadores, sobretudo, pela sua materialidade. Assim, o modo de acessar e abordar esses materiais se tornou diferente, como no caso do *born* digital ou documentos nascidos na *web*. Por conseguinte, a expansão e a versatilidade dos documentos digitais implicam em reflexões sobre métodos de pesquisa específicos que fazem o uso de conteúdos que surgem no contexto da internet (LUCCHESSI, 2014).

Assim, uma das características dos documentos digitais é a dissociação entre o suporte físico e o seu conteúdo. Com isso, segundo Almeida (2011):

> Sendo assim, é possível o descarte do suporte físico e a manutenção de seu conteúdo em um novo suporte. A evolução extremamente rápida da tecnologia informática torna os suportes físicos de informação obsoletos em um curto espaço de tempo. Em pouco tempo o disquete de 1,44 Mb de capacidade de armazenamento tornou-se obsoleto, sendo substituído pelo CD de 700 Mb (equivalente a 487 disquetes). Atualmente, a preservação pode ser realizada utilizando como suporte físico DVDs com 4,7 Gb de capacidade (equivalente a quase 7 CDs) (ALMEIDA, 2011, p.16).

Destarte, de acordo com Robert Darnton (2012), umas das questões que devem ser pensadas pelos historiadores na contemporaneidade é a preservação[18]

[18]Segundo Flores (2015) a questão da preservação dos documentos históricos sempre acompanhou as reflexões dos historiadores, isto porque, desde o final do século XIX o microfilme foi/é utilizado como forma de preservação dos documentos históricos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de fontes e textos disponíveis na internet, já que muitas plataformas digitais se tornam obsoletas rapidamente. Podemos citar, por exemplo, o caso da rede social Orkut, desativada em 2014. Neste contexto, o advento dos bancos de dados aliados aos processos de digitalização para alimentá-los estão modificando a própria noção que temos dos documentos históricos e sua materialidade. Com isso, podemos dizer que estamos experenciando tempos entre abundância e escassez (COHEN; ROSENZWEIG, 2005 apud LUCHESSI, 2014).

Segundo Tavares (2012), a preservação digital emerge da própria dinâmica do meio eletrônico, assim, podemos compreender que existem duas formas de se pensar as políticas de preservação digital. A primeira que envolve o uso das tecnologias digitais para disseminar conteúdos de suportes materiais e promover a democratização do conhecimento. E a segunda que pensa na produção da informação digital elaborada pelos computadores pessoais, dispositivos móveis e pelos sistemas informáticos institucionais, enfatizando a possibilidade dessas informações tornarem-se inacessíveis no futuro próximo devido à obsolescência tecnológica.

Recentemente no Brasil, um projeto de lei (PLS nº146/2007), de autoria do senador Magno Malta, foi desarquivado e esteve em discussão no Senado Federal tratando principalmente do descarte de documentos digitalizados pelo poder público. Nesse sentido, o projeto de lei reacende as discussões entre historiadores e outros pesquisadores sobre as questões de escolha e descarte na internet. Em nota, a Associação Nacional de História (ANPUH), Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais (ANPOCS) e a Associação Brasileira de Antropologia (ABA) se posicionaram contra o PLS demonstrando sua preocupação com o descarte de documentos após sua digitalização, enfatizando que o projeto fere com os princípios de constatação de veracidade descontextualizando as informações do documento original. Além disso, qualquer problema técnico que atinja as cópias digitalizadas tornará irrecuperáveis os documentos[19].

[19]Disponível em: < http://site.anpuh.org/index.php/2015-01-20-00-01-55/noticias2/noticias-destaque/item/3933-nao-ao-descarte-de-documentacao-nao-ao-pls-n-146-2007>.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Assim, pode-se observar que o próprio órgão nacional que trata das questões de digitalização se posicionou contrariamente a esse projeto, pois, o Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) em consonância com a Constituição Brasileira e a Lei Federal de Arquivos nº8. 159/1991 prevê a preservação da cópia original e manutenção dos arquivos públicos. Neste sentido, nota-se que a temática do descarte e preservação é uma preocupação dos pesquisadores brasileiros, entretanto, segundo Flores (2015), os historiadores devem buscar uma participação maior em temáticas relacionadas à preservação digital e às políticas públicas de arquivos, não delegando somente essas questões para profissionais da arquivologia, já que os problemas contemporâneos ligados aos documentos históricos estão diretamente relacionados às práticas de pesquisa dos historiadores.

Com isso, a variedade de documentos disponíveis na internet e seu possível descarte devem ser problematizados, isto porque, segundo Lucchesi (2014), os historiadores devem criar critérios para filtragem, seleção e avaliação desses novos documentos, já que o próprio modo como o historiador retira o documento da internet pode gerar uma descontextualização dos conteúdos dificultando a compreensão dos documentos retirados de ambientes virtuais. Há um risco da perda de informações na internet dada as características de obsolescência e provisoriedade da *web,* criando muitas incertezas para os historiadores, tornando-se urgente o debate sobre a escassez de documentos no futuro e as técnicas de conservação em longo prazo (RAGAZZINI, 2004; NOIRET, 2005 apud LUCCHESI, 2014).

Como observou Lucchesi (2014), para alguns historiadores, como por exemplo, os norte-americanos Cohen e Rosensweig, a abundância de informações e documentos digitais na *web* é positiva, pois, torna a História acessível para o grande público. Assim, com a abertura de museus, biblioteca e arquivos digitais online para a sociedade não há só uma duplicação de fontes disponíveis através de cópias, mas há uma modificação das experiências de quem consome estas informações. Já para o italiano Criscione, a utilização dos documentos digitais permite a organização de uma narrativa em níveis ou camadas, possibilitando a coparticipação cognitiva do leitor, isto é, com o hipertexto há uma transformação nos fundamentos básicos de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

produção e acesso ao conhecimento propiciando que o leitor também participe da produção do conhecimento.

A digitalização dos documentos históricos e os *born* digital estão modificando a forma como trabalhamos com as fontes históricas. Com isso, estamos lidando com novas maneiras de se acessar ao conhecimento e produzir as narrativas históricas através do ciberespaço, o qual tem criado inúmeras possibilidades de análises para os historiadores, sobretudo para os brasileiros. A questão da abundância de informações e documentos e sua possível escassez no futuro devem ser constantemente discutidas por historiadores em consonância com as políticas de preservação digital. Certamente é impossível prever o que acontecerá no futuro, mas vale ressaltar que essas questões devem perpassar as discussões que envolvem o ofício dos historiadores.

Conclusão

A entrada da História na textualidade eletrônica tem transformado o ofício dos historiadores, já que as ligações hipertextuais e os objetos culturais produzidos pela cultura digital tem propiciado o surgimento de novos objetos históricos e outras formas de se narrar o passado. Entretanto, o impacto das tecnologias digitais no oficio dos historiadores não aboliu as práticas tradicionais de escrita da história e não as desconectou das realizadas em ambiente virtual, já que as tecnologias integram as ações dos historiadores seja para busca e acesso de conteúdos e documentos disponíveis na web. Destarte, como observou Chartier, a transformação que ocorre com a textualidade eletrônica é uma ruptura na ordem dos discursos e em sua materialidade, já que por meio da tela do computador ou smartphones o leitor tem acesso a textos, vídeos e imagens.

Assim, o que podemos observar é que os problemas contemporâneos surgidos da dinâmica da cultura digital e relacionados à produção do conhecimento

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

histórico têm possibilitado reflexões sobre a natureza da História, possibilitando abordagens cada vez mais complexas e ricas com um maior número de documentos históricos disponíveis em vários formatos para os historiadores. Além disso, a internet tem aproximado o público dos processos de produção do conhecimento histórico. Portanto, como observou o historiador Bruno Leal P. de Carvalho (2014), não podemos fazer das tecnologias uma opção messiânica e tampouco diminuí-las ou ignorá-las, uma vez que a tecnologia e a cultura digital são uma realidade concreta que pode contribuir no desenvolvimento de novos campos e métodos e estimular a utilização do conteúdo da internet como fonte "digital" na pesquisa histórica.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Fábio Chang. O historiador e as fontes digitais: uma visão da internet como fonte primária para pesquisas históricas. Revista AEDOS, n.8,v.3,2011.

AYERS, Edward. The pasts and Futures of Digital History. University of Virginia, 1999. Disponível:< http://www.vcdh.virginia.edu/PastsFutures.html > Acesso em: 18 de fevereiro de 2017.

BLOCH, Marc. Apologia da História ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2011.

BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru: Edusc, 2004.

CARVALHO, Bruno Leal Pastor De. Faça aqui o seu login: os historiadores, os computadores e as redes sociais online. Revista História Hoje, n.5, 2014.

CASTELLS, Manuel. A Sociedade em Rede. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012, v.1.

CHARTIER, Roger. Escutar os mortos com os olhos. Revista Estudos Avançados, n.69,2010.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

_____.A História Hoje: dúvidas, desafios e propostas. Revista Estudos Históricos, n.13,1994.

_____. Os desafios da Escrita. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. A História ou a Leitura do Tempo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007.

_____. A aventura do livro: do leitor ao navegador. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

CHAUVEU, Agnès; TÉTART, Philippe. Questões para a História do Presente. Bauru, Sp: EDUSC,1999.

DARNTON, Robert. Entrevista ao programa Roda Viva, 2012. Disponível em:< https://www.youtube.com/watch?v=Eo3wTUimklU> . Acesso em 12 de dezembro de 2016.

_____. A questão dos livros: presente, passado e futuro. São Paulo: Companhia das Letras, 2010,

DELEUZE, Gilles. Foucault. São Paulo. 5º ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DURAN, Maria Renata da Cruz; ALBERTI, Verena. Apresentação, Dossiê. História 2.0: ensino a distância, redes sociais e recursos educacionais abertos. Revista História Hoje, n.5, 2014.

FERREIRA, Marieta de Moraes. História do tempo presente: desafios: Cultura Vozes, Petrópolis, v.94, n.3,2000.

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

FLORES, Mariana Flores da Cunha Thompson. Os bancos de dados, os arquivos digitais e o papel do historiador. Revista Acervo, v.28,2015.

HARTOG, François. Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo. 1ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

KOSELLECK, Reinhart. Futuro pasado: contribuição à semántica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

LAS HERAS, Antonio Rodríguez. Conocimiento y comunicación. Revista Argumentos de Razón Técnica, n.10, 2007.

_____. Imagen Histórica y edición electrónica. Revista Estudos da Lingua(gem),v.7,n1,2009.

_____. El Libro Digital. Revista Digithum: Las humanidades digitais en la era digital, v.2, 2000.

_____. Los libros en un espacio sin lugares. RBIC Biblioteca del Instituto Cervantes. Conferencia para IV JORNADA PROFESIONAL DE LA RED DE BIBLIOTECAS DEL INSTITUTO CERVANTES: Bibliotecas para el lector digital: relación, espacio y tecnología, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kTucOCEDGEE>>. Acesso em 18 de janeiro de 2017.

LATOUR, Bruno. Ciência em Ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

LUCCHESI, Anita. Digital History e Storiografia Digitale: estudo comparado sobre a Escrita da História no Tempo Presente (2001-2011). Rio de Janeiro, 2014. Dissertação (Mestrado em História Comparada) - Programa de Pós-graduação em História Comparada, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

LEMOS, André. Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea. 4. ed. Porto Alegre: Sulina, ,2008.

LÉVY, Pierre. Cibercultura. São Paulo: Ed.34,1999.

NOIRET, Serge. História Pública Digital. Revista Liinc, v.11, n.1,2015.

SILVEIRA, Sérgio Amadeu. As políticas da sociedade informacional, propriedade imaterial e cultura digital. Revista Comunicação & Sociedade, v. 33, p. 57-79, 2012.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

TAVARES, Maria de Fátima Duarte. Preservação Digital: entre a memória e a história. Revista IBICT, v.41, n.1,2012.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A representação da Guerra Fria no jogo *Metal Gear Solid 3: Snake Eater*

Victor Hugo Bento da Costa TRALDI
(Universidade Estadual de Londrina)[1]

RESUMO: O presente trabalho busca mostrar qual é a representação que o jogo *Metal Gear Solid 3: Snake Eater* apresenta da Guerra Fria e de temas relativos ao período, como espionagem, geopolítica e perigo nuclear. Para isso, são abordadas questões gerais sobre o vídeo game como mídia e são feitas reflexões sobre o conceito de representação – ideia de grande importância na obra de Roger Chartier. Além disso, são elencados procedimentos metodológicos sobre como usar um jogo eletrônico como fonte para uma análise histórica com base nos escritos de Espen Aarseth e Marcos Napolitano. Ao analisar tanto a narrativa quanto os elementos visuais do jogo, pode-se constatar que *Metal Gear Solid 3: Snake Eater* apresenta uma versão do período mais próxima da heroicização dos Estados Unidos e dos norte-americanos e da vilanização da União Soviética e dos soviéticos.

Palavras-chaves: Representação, Guerra Fria, vídeo game.

Introdução

Ao lançarmos um olhar crítico ao início do século XXI, é possível perceber que a maneira como é contada a História e como ela é apropriada pelas pessoas sofre influência das diversas mídias[2]. Para se passar uma imagem de certo período, evento ou personagem histórico, é escolhida uma mídia para veicular a versão desejada: cinema, televisão, jornais, livros, internet, entre outras – considerando

[1] Graduando do 4º ano do curso de licenciatura em História.
[2] A definição de mídia utilizada é: "todo suporte de difusão da informação que constitui um meio intermediário de expressão capaz de transmitir mensagens; meios de comunicação social de massas não diretamente interpessoais". MÍDIA. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 1919.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que os diferentes meios têm diferentes públicos, alcances e linguagens. Dentre essas outras mídias, destaco o vídeo game.

A partir desse artigo, buscarei mostrar que o vídeo game é mais do que um instrumento de diversão: é uma importante mídia e também é capaz de veicular versões da História. Para isso, abordarei algumas questões gerais sobre o vídeo game como mídia e o conceito de representação – ideia de grande importância na obra de Roger Chartier. Além disso, levantarei procedimentos metodológicos de como usar um jogo eletrônico como fonte para uma análise histórica com base nos escritos de Espen Aarseth e Marcos Napolitano. Seguindo tais proposições metodológicas, analisarei qual é a representação que o jogo *Metal Gear Solid 3: Snake Eater* apresenta da Guerra Fria e das questões relativas à espionagem, geopolítica, perigo nuclear, aos Estados Unidos e os norte-americanos e à União Soviética e os soviéticos no período. Com isso, constatarei se o jogo reforça uma versão maniqueísta da Guerra Fria – na qual os EUA e o capitalismo representariam o "lado bom" e a URSS e comunismo seriam o "lado ruim" – ou se apresenta uma abordagem alternativa para o momento histórico em questão.

Considerações sobre vídeo game e o conceito de REPRESENTAÇÃO

Quando se fala em vídeo game, pode estar querendo se referir tanto ao jogo eletrônico – o *game* – quanto ao equipamento necessário para jogá-lo: o console[3]. Porém, ao abordar a relação entre vídeo game e História, vou usar o termo de forma mais abrangente, tratando-o como mídia, como defendido pelo pesquisador de teoria dos vídeo games Alan Richard da Luz.

A primeira observação importante feita por Luz (2010) é que o vídeo game é uma mídia que permite abordagens de vários campos do saber. O que leva a essa

[3] O historiador Richard Gonçalves André (2016, p. 6) afirma que atualmente há "[...] jogos eletrônicos em dispositivos como smartphones, que não dependem de videogames para funcionar [...]". Contudo, em minha pesquisa estou considerando apenas os *games* que necessitam de um console e um aparelho de televisão para serem jogados.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

multidisciplinaridade é o fato de que o vídeo game possui a remediação como característica. Termo cunhado por Jay David Bolter e Richard Grusin, dois estadunidenses especialistas em estudos de mídia, remediação significa a ação – de uma mídia – de fazer uma nova mediação dos elementos de outra mídia. Ou seja, segundo Luz (2010, p. 18), "o vídeo game construiu sua linguagem a partir de mídias tão diversas quanto jogos de tabuleiro, cinema, televisão, desenhos animados etc." ao emprestar elementos das linguagens desses meios e abordá-los de uma nova maneira. Por isso, o vídeo game se constitui em uma mídia rica em possibilidades de análise.

Luz (2010) também considera o vídeo game como não mais um brinquedo infantil, mas como um "fenômeno cultural adulto por excelência", devido ao fato de que a maioria de seus consumidores são maiores de 18 anos. Prova disso é que os jogos com temáticas adultas cresceram em quantidade e importância ao longo das últimas décadas. Além disso, surgiram narrativas e personagens cada vez mais complexos devido ao desenvolvimento tecnológico dos consoles e do uso do CD – e posteriormente DVD e *blu-ray*, suportes com capacidade de armazenamento de informações cada vez maior.

O autor ressalta que é possível atribuir ao vídeo game o status de arte, "[...] uma poderosa arte híbrida, que carrega em sua linguagem gráfica os elementos da arte do cinema, da animação e dos quadrinhos". (LUZ, 2010, p. 19). Mas o que faz o vídeo game tão especial frente a esses outros tipos de arte? A interatividade aparece como o grande diferencial. Ao contrário do que acontece com as outras artes – música, literatura, arquitetura, pintura, escultura, teatro, dança, cinema, quadrinhos, fotografia –, o vídeo game proporciona intensa interação com os elementos da obra, sendo que o jogador é quem controla os rumos que a narrativa do jogo tomará.

Pudemos perceber algumas características do vídeo game: pode ser visto como uma mídia e/ou como uma forma de arte; pode ser objeto de estudo de várias áreas do conhecimento; tem como principais características a remediação e a interatividade. É importante manter esses pontos em mente, pois podem servir como pontos de partida para o estudo dos vídeo games.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Nesse momento, cabe tratar do conceito de representação. Tal conceito possui extrema importância no campo de estudos da História Cultural e foi desenvolvido em grande medida pelo historiador francês Roger Chartier. Em suas obras, o autor analisa as práticas e representações criadas pelos indivíduos e grupos para dar sentido às suas realidades. Mas o que são representações para Chartier? Baseando-se em definições do século XVIII, o autor pontua dois significados possíveis para o conceito:

> [...] por um lado, a representação faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado; de outro, é a apresentação de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa. (CHARTIER, 1991, p. 184).

Em outras palavras, uma representação pode ser algo que substitui o que está ausente, trazendo ao observador uma lembrança daquilo que não está presente – já que a representação e o representado não são a mesma coisa, embora possam ser semelhantes – ou pode ser algo que apresenta de uma maneira simbólica o que se encontra presente – como um valor ou um sentimento, por exemplo. Segundo Chartier (1991), deve haver uma "relação decifrável" entre a representação e o que ela significa, para que ela possa ser entendida da maneira que se deseja – embora sempre exista o perigo de que a compreensão não aconteça.

Chartier (1990, p. 17) ressalta que "as representações do mundo social assim construídas [...] são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam". Portanto, quaisquer representações criadas não são neutras: são permeadas com as ideias e a visão de mundo de quem as criou, e buscam dar sentido ao mundo. Por isso, há lutas de representações, na medida em que grupos com diferentes interesses não concordam com certas representações – criadas por outros e até mesmo por seus pares. Dito isso, passemos aos procedimentos metodológicos.

Como usar o vídeo game como fonte histórica?

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No Brasil, o campo de estudo dos vídeo games ainda é incipiente. Não há abundante bibliografia em português sobre análise de vídeo games e, muito menos, sobre a relação entre os jogos eletrônicos e a História. Assim sendo, como estudar a ação do vídeo game como uma mídia que pode apresentar uma imagem de um período histórico em face dessa escassez de referenciais metodológicos?

Pode-se partir das ideias do autor de referência em estudos sobre jogos eletrônicos, o norueguês Espen Aarseth. Em seus escritos, Aarseth (2003) busca traçar os contornos de uma metodologia para o estudo de jogos eletrônicos, na medida em que várias análises pautam-se em ferramentas já existentes, mas referentes a outro tipo de fonte – como a teoria do cinema. Deve-se, portanto, buscar procedimentos metodológicos adequados ao adentrar em uma área de estudos recente.

Ao pontuar quais elementos devem ser levados em conta em uma análise de jogo eletrônico, o autor afirma que o pesquisador pode escolher apenas os mais importantes e interessantes, de acordo com os objetivos de sua pesquisa. Nas palavras de Aarseth (2003, p. 12), "a escolha dos elementos a analisar está sempre previamente condicionada pelos objetivos do investigador". Além disso, Aarseth ressalta que devemos nos perguntar o *porquê* de se pesquisar jogos eletrônicos antes mesmo de perguntar *como* pesquisá-los, já que "o *como* é determinado pelo *porquê*". (AARSETH, 2003, p. 19). O autor reitera o caráter multidisciplinar do campo de estudo dos vídeo games e acredita que, por causa disso, existam variados *porquês* – e *comos*, em consequência – para realizar uma pesquisa sobre tais fontes.

Como já explicitado, o *porquê* de minha pesquisa é o fato de o vídeo game ser uma mídia capaz de veicular uma versão de um período histórico. Portanto, ao ter como objetivo a compreensão de como a Guerra Fria é representada em *Metal Gear Solid 3: Snake Eater,* escolhi como elementos centrais de minha análise o que Aarseth chama de "cenário do jogo": o conteúdo narrativo e os elementos visuais do *game*.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Um ponto que Aarseth (2003) considera obrigatório em uma análise de jogo eletrônico é, obviamente, o ato de jogá-lo. Como o vídeo game possui a interatividade como grande diferencial, a principal forma de adquirir conhecimentos sobre o *game* é ser o jogador e interagir com seus elementos. Também pode-se aprender mais sobre o jogo por meio de pesquisas sobre seu desenvolvimento e recepção, estudos sobre seu funcionamento e observações de outras pessoas a jogar, o que faz com que, para o autor, a melhor forma de análise seja o ato de jogar unido à pesquisa relacionada ao "não-jogo".

Também é possível seguir as ideias do historiador Marcos Napolitano a respeito de como se trabalhar fontes audiovisuais em uma pesquisa de cunho historiográfico. Napolitano (2015) cita o vídeo game apenas para dizer que sua problemática escapa aos limites de seu texto. Contudo, mesmo com essa lacuna, alguns procedimentos metodológicos elencados pelo autor para se trabalhar com fontes audiovisuais em geral podem ser utilizados na análise de um jogo.

Uma fonte como um filme de ficção – e aqui incluo um jogo eletrônico, já que os *games* emprestam elementos de construção de narrativa da linguagem fílmica – "[...] pode ser percebido, por parte do público, como fonte de 'verdade histórica'". (ALMEIDA, 1999, apud NAPOLITANO, 2015, p. 241). Isso ocorre devido à sua capacidade de não apenas registrar imagens e sons sobre o passado, "[...] mas de criar uma memória histórica própria". (NAPOLITANO, 2015, p. 246). Por meio de uma encenação da realidade – que envolve elementos de ficção e de História, não se tratando de uma reprodução totalmente fidedigna –, ambas as fontes podem servir como instrumento de reafirmação de um passado ou como "veículo de desconstrução de mitos e versões oficiais da História". Colocando essas ideias em uma linguagem próxima à de Chartier, essas fontes contêm representações do passado que –sendo construídas e dotadas de intencionalidade – buscam passar uma determinada imagem de uma pessoa, um evento, um povo etc.

Dessa forma, deve-se buscar entender o porquê de tal representação ter sido construída daquela maneira, "[...] o porquê das adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas [...]" (NAPOLITANO, 2015, p. 237),

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

independentemente de questões de fidelidade do registro. Sendo assim, Napolitano propõe possibilidades metodológicas para o estudo de fontes audiovisuais. Um das mais importantes é

> [...] articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais [...] (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (ou seja, seu 'conteúdo' narrativo propriamente dito). (NAPOLITANO, 2015, p. 237).

Com isso, o autor quer dizer que deve-se articular o que é representado com a maneira como isso é representado, levando em conta as possibilidades da linguagem da fonte. Ao escolher o conteúdo narrativo e os elementos visuais do jogo como elementos centrais de minha análise, sigo outra regra que Napolitano (2015, p. 268) postula para a abordagem de fontes audiovisuais: "[...] não isolar seus códigos, canais e parâmetros verbais dos outros códigos, canais e parâmetros mobilizados pela fonte [...]".

Por fim, assim como Aarseth, Napolitano (2015) considera importante na análise de uma fonte audiovisual o cotejo com informações extrafonte – tanto com o contexto de produção, quanto com documentos ou discursos históricos e materiais artísticos que aparecem na obra, por vezes de maneira velada. Ao longo do trabalho, buscarei seguir tais possibilidades metodológicas, fazendo uma análise criteriosa de *Metal Gear Solid 3: Snake Eater*.

A série Metal Gear

Antes de discorrer sobre o jogo que analisarei, é importante fazer considerações sobre a série *Metal Gear*. A série foi produzida inicialmente pela *Konami Computer Entertainment Japan* e, após 2005, pela *Kojima Productions* – ambas subsidiárias da companhia japonesa Konami – e seu idealizador e diretor é o designer de jogos japonês Hideo Kojima. A série *Metal Gear* é composta por dez

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

jogos canônicos e *spin-offs*[4]. O primeiro *game* da série, *Metal Gear*, foi lançado em 1987 e *Metal Gear Solid V: The Phantom Pain*, lançado em 2015, é o jogo mais recente[5].

É possível notar que *Metal Gear* é uma série longeva e relevante no mundo dos vídeo games: alcançou trinta anos de existência, possui quase vinte títulos lançados e atravessou seis gerações de consoles – do *MSX2* de 8 bits aos potentes *PlayStation 4* e *Xbox One*. Mas qual é o segredo da série? Um dos trunfos de *Metal Gear* é o enredo. Explicando brevemente, a complexa trama da série gira em torno do perigo de um conflito nuclear ao longo da segunda metade do século XX e do início do século XXI e das ações de agentes secretos – *Big Boss* e *Solid Snake* – para impedir tal conflito. A partir dos jogos da série, é possível tratar de questões relativas à História, Filosofia, ética, política, guerra, desenvolvimento tecnológico, entre muitas outras.

Outro ponto forte de *Metal Gear* é a inovação. Hideo Kojima é considerado um importante nome na indústria dos vídeo games devido às suas contribuições para o mundo dos jogos eletrônicos: ele foi o responsável por criar os elementos que definiram os jogos de ação furtiva e que os levaram ao sucesso. No *Dossiê Metal Gear*, é mostrado que com o lançamento de *Metal Gear Solid*, em 1998, a furtividade ganhou um novo lugar no mundo dos *games*. Com a possibilidade de trabalhar com os gráficos tridimensionais gerados pelo *PlayStation*, Kojima fez uso de três tipos de câmera: aérea, em primeira pessoa e cinematográfica. Assim, remediando elementos do cinema – mídia da qual Kojima é grande fã –, *Metal Gear Solid* trouxe uma experiência até então nunca vista nos vídeo games.

Metal Gear Solid foi um sucesso também por causa da preocupação da equipe de Kojima com o realismo. Pode-se destacar os detalhes na aparência e na física dos ambientes, das armas e das personagens – impressionantes na época –, a inteligência artificial bem trabalhada para as personagens não jogáveis e a

[4] Os jogos canônicos apresentam a história oficial da série e os *spin-offs* não fazem parte da cronologia oficial. O *spin-off Metal Gear Rising: Revengeance*, lançado em 2013, é o único título da série produzido pela desenvolvedora Platinum Games.
[5] Vários dos jogos foram relançados para outros consoles. Destaco a compilação *Metal Gear Solid: The Legacy Collection 1987-2012*, lançada em 2013 para *PlayStation 3*, em comemoração aos 25 anos da série. A *The Legacy Collection* contém todos os jogos canônicos lançados de 1987 a 2010 em dois *blu-rays*, exceto *Metal Gear Solid: Portable Ops*, lançado em 2006 para *PlayStation Portable*.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

liberdade de escolha de abordagem da missão – o jogador podia usar uma estratégia furtiva ou não furtiva, além de variadas armas e do ambiente para completar seus objetivos. Essas características e inovações foram ampliadas e refinadas ao longo da série, chegando a seu ápice em *Metal Gear Solid V: The Phantom Pain*.

Metal Gear Solid 3: Snake Eater

Tendo em mente a importância da série *Metal Gear*, passemos à fonte de minha pesquisa. *Metal Gear Solid 3: Snake Eater* foi lançado originalmente para *PlayStation 2*, em 2004[6], e foi um sucesso de crítica: recebeu uma pontuação de 91/100 baseada em uma média de críticas especializadas[7]. De acordo com diferentes fontes[8], foram vendidas entre 3,9 e 4,2 milhões de cópias do jogo mundialmente. Em relação a seus aspectos visuais e sonoros, os gráficos eram muito bons na época de seu lançamento e tanto a trilha sonora quanto as *cutscenes*[9] de caráter cinematográfico repletas de ação e drama dão a *Metal Gear Solid 3: Snake Eater* ares de um filme hollywoodiano.

A partir daqui, tratarei do foco do trabalho, analisando a representação que *Metal Gear Solid 3: Snake Eater* traz da Guerra Fria e seus elementos. Como já exposto, articularei as informações com a maneira como tais dados são apresentados, levando em conta o conteúdo narrativo e os elementos visuais do jogo. Apesar de *Metal Gear Solid 3: Snake Eater* ser o quinto jogo da série a ser lançado, ele é o primeiro de sua cronologia, se passando no ano de 1964. Contudo, ao longo do jogo são revelados eventos que se passam antes de 1964 e que têm papel determinante em sua narrativa – alguns acontecimentos nem aparecem nesse *game*, sendo necessário fazer pesquisas extrajogo para saber de sua

[6] Para esse trabalho, utilizei a versão remasterizada do jogo, presente no Disco 1 da *Metal Gear Solid: The Legacy Collection 1987-2012*.
[7] Disponível em: http://www.metacritic.com/game/playstation-2/metal-gear-solid-3-snake-eater.
[8] O primeiro dado consta na página de *Metal Gear Solid 3: Snake Eater* na *Metal Gear Wiki* e o segundo no *Dossiê Metal Gear*. Obviamente, esses números não representam o número real de cópias vendidas mundialmente, devido à existência das cópias oriundas da pirataria, que não constam nos números oficiais.
[9] *Cutscenes* são "cenas animadas intercaladas às ações e à parte interativa do jogo, ajudando a construir o universo narrativo". (LUZ, 2010, p. 51).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

existência. Além disso, não abordarei informações que, embora tenham grande importância dentro do universo *Metal Gear*, considero não serem relevantes para a presente pesquisa por não terem efeito direto sobre a representação da Guerra Fria. É importante ressaltar que o *game* está totalmente em inglês, o que impede o pleno entendimento da narrativa, caso o jogador não seja fluente nesse idioma.

O *game* apresenta eventos, organizações e personagens históricos reais em sua trama, além de trazer imagens e filmes da época em suas *cutscenes*. Dessa maneira, lançando mão de um contexto histórico real mesclado com a narrativa e os personagens fictícios, *Metal Gear Solid 3: Snake Eater* apresenta explicações a fatos e processos ocorridos ao longo do século XX. Mesmo assim, no manual eletrônico do jogo consta a seguinte frase, em inglês: "Esse jogo é uma obra de ficção. Qualquer semelhança com pessoas ou grupos reais, vivos ou mortos, é puramente coincidência". Ou seja, não há uma pretensão de verdade histórica no *game* – embora a imagem criada sobre a Guerra Fria contenha elementos da época e, por isso, possa ser fixada na mente de um jogador despreocupado com questões históricas. Passemos, portanto, aos eventos que se passam antes da narrativa do jogo[10].

Após o fim da Primeira Guerra Mundial, os homens mais ricos e poderosos dos Estados Unidos, União Soviética e China se uniram para governarem o mundo em segredo, livrando-o de guerras desnecessárias. O grupo resultante dessa união se chamava *The Philosophers*. Durante a década de 1930, o último membro original dos *Philosophers* morreu e o grupo mudou os rumos de suas ações, passando a interferir em conflitos ao redor do mundo. Aqui é possível ver o arranjo geopolítico proposto: a existência de uma instituição secreta que mantinha as engrenagens da História rodando pacificamente, que em um segundo momento perdeu sua essência original.

Durante a Segunda Guerra Mundial, os *Philosophers* juntaram seus recursos para vencer as forças do Eixo, levando a cabo diversos tipos de operações secretas e pesquisas de desenvolvimento tecnológico. Esse montante de dinheiro –

[10] As informações sobre o enredo e as personagens foram coletadas a partir do próprio jogo e do *website Metal Gear Wiki*, uma enciclopédia colaborativa na qual os fãs podem criar e editar artigos sobre os mais variados temas relativos à série.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

cerca de 100 bilhões de dólares – ficou conhecido como *The Philosopher's Legacy*. Após o fim do conflito, os três países deveriam dividir a *Legacy*. Contudo, um oficial soviético chamado Boris Volgin roubou o dinheiro e o dividiu em várias contas bancárias ao redor do mundo. Os ramos norte-americano e chinês dos *Philosophers* não aceitaram o fato e, então, o grupo entrou em colapso. Assim, por meio da disputa dos *Philosophers* pela *Legacy*, começou o período que chamamos de Guerra Fria, no qual o mundo ficou dividido entre o bloco ocidental capitalista, liderado pelos Estados Unidos, e o bloco oriental comunista, liderado pela União Soviética. A versão do início da Guerra Fria trazida por *Metal Gear Solid 3: Snake Eater* mostra que o período teve início nas cúpulas secretas de poder, sendo resultado de uma dissensão entre os homens mais ricos e poderosos das grandes potências.

Em 1942, uma soldada de codinome *The Joy* – chamada de *The Boss* por seus comandados – criou a *Cobra Unit*, um grupo de soldados com habilidades sobre-humanas que executava missões secretas e que exerceu papel importante nas vitórias dos Aliados. Porém, a *Cobra Unit* foi dissolvida em 1947, devido à instabilidade política decorrente do conflito entre os *Philosophers*. Em 1950, *The Boss* conheceu um jovem chamado John, que se tornou seu aprendiz. Durante nove anos, os dois desenvolveram uma relação muito próxima, e a agente ensinou tudo o que sabia a seu pupilo – John aprendeu luta corporal e a manejar qualquer tipo de armamento e equipamento militar. Com essas habilidades, John ingressou nas Forças Especiais do Exército dos Estados Unidos e se tornou especialista em operações secretas. Aqui já é possível notar a imagem que *Metal Gear Solid 3: Snake Eater* traz das forças armadas norte-americanas: *The Boss* – uma bem reputada agente, considerada a mãe das forças especiais dos EUA – passou toda a sua experiência para um jovem de nome genérico, que se torna um dos maiores soldados da História ao longo da série.

Em 1962, o presidente estadunidense John Kennedy recebeu a informação de que a União Soviética guardava mísseis nucleares em Cuba. Após dias de incertezas sobre o desenrolar do caso – conhecido como a Crise dos Mísseis de Cuba –, a URSS retirou os mísseis de solo cubano. Contudo, havia uma condição secreta para o cumprimento do acordo: Nikolai Stepanovich Sokolov, um cientista

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

soviético que desertou para os EUA, deveria retornar à sua terra natal – condição que foi atendida pelo governo norte-americano. Assim, o conflito mundial nuclear foi evitado. Novamente o *game* lança mão do contexto histórico e apresenta uma nova versão de um evento: uma das condições para a resolução da Crise dos Mísseis teria sido a deportação de um cientista importante para o desenvolvimento do sistema armamentista soviético, como será mostrado adiante. Ainda em 1962, foi criada a *FOX Unit*, um novo grupo de operações secretas da *CIA*. O *modus operandi* da *FOX* consistia em mandar um único agente em território inimigo para realizar operações de infiltração. Com isso, percebe-se mais uma característica que se quer passar das forças armadas norte-americanas: apenas um homem é capaz de resolver um grande problema em território inimigo.

Em 1964, John – agora usando o codinome *Naked Snake* e sob o comando da *FOX –,* é enviado à União Soviética na missão *Virtuous Mission*: esse é o início de *Metal Gear Solid 3: Snake Eater*. A missão consiste em resgatar Sokolov, que está ajudando os soviéticos na construção de um tanque chamado *Shagohod*, mas que deseja desertar novamente para a América. Esse tanque teria a capacidade de lançar um míssil nuclear em qualquer localidade do território estadunidense. Assim, já no início do *game*, é apresentado ao jogador um dos elementos da Guerra Fria: o perigo nuclear.

Snake (figura 1), o personagem jogável, inicia a missão com pouco equipamento, uma faca e uma pistola de dardos tranquilizantes. O resto de seu equipamento, armamento e comida devem ser buscados *in loco*. Sua missão é totalmente secreta: o agente não pode deixar traços de sua presença, evitando o combate com o inimigo sempre que possível. *Snake* é um homem branco, com cerca de 30 anos. O agente é forte fisicamente, ágil, consegue manejar todas as armas e equipamentos que encontra e, ao longo do jogo, pode usar uniformes e pinturas faciais com diferentes camuflagens que lhe permitem se esconder em diferentes ambientes.

Como ressaltado por André (2016, p. 15), "[...] a aparência [dos personagens] deve remeter ao conjunto da personalidade que se deseja construir". Dessa forma,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

considerando que os personagens de *games* podem ser representações, pode-se afirmar que *Snake* representa um agente ou soldado norte-americano ideal. Além de estar dentro do padrão estético norte-americano, *Snake* realiza operações secretas individuais com pouco equipamento e consegue sobreviver às mais perigosas situações, usando de variados métodos para completar suas missões.

Figura 1 – Naked Snake.

Fonte: print screen de vídeo do YouTube.[11]

Em sua busca por Sokolov, *Snake* deve combater soldados da *KGB*[12] (figura 2) que protegem o cientista.

[11] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JNeYLl7zp5M. Acesso em: 27 mar. 2017.
[12] *KGB* é a sigla, em russo, para Comitê de Segurança de Estado, organização soviética que, entre outras atividades, levava a cabo atividades de espionagem.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 2 – Soldado da KGB.

Fonte: *print screen* de vídeo do *YouTube*.[13]

É interessante notar a imagem desses soldados: não há nada que faça com que cada um deles tenha uma identidade. São comuns entre os soldados os uniformes camuflados, toucas e máscaras que escondem seus rostos. Isso ocorre devido à dificuldade técnica da época de se criar uma face para cada soldado, mas também tem um significado simbólico. Ao serem todos iguais e "sem face", os soldados não têm importância frente aos grandes personagens da História, sendo meros peões – na guerra e no *game*.

Outro personagem importante é o coronel do *GRU*[14] Yevgeny Borisovitch Volgin (figura 3). Volgin é membro de uma facção extremista do exército russo e líder de um complô que planeja tomar o poder na União Soviética. O coronel possui um centro secreto de desenvolvimento de armas e deseja por suas mãos no *Shagohod*. Ao longo da narrativa, é mostrado que Volgin deseja produzir o tanque em larga escala, enviando um a cada país do bloco comunista. Assim, o coronel usaria o *Shagohod* não como instrumento de dissuasão, mas criaria um conflito nuclear generalizado.

Volgin é um homem branco, com cerca de 50 anos. É alto e muito forte, além de possuir uma grande carga elétrica em seu corpo e ser capaz de manipulá-la. Sua personalidade é marcada por sadismo, tirania e megalomania. Pode-se dizer que Volgin é a representação do oficial soviético em uma versão que traz o bloco comunista como vilão: possui a aparência estereotípica russa e busca poder, se impondo por meio da força – e, nesse caso, de poderes sobre-humanos – e da deposição do regime instituído.

[13] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JNeYLl7zp5M. Acesso em: 27 mar. 2017.
[14] *GRU* é a sigla, em russo, para Diretório Principal de Inteligência, uma agência de inteligência militar russa. O *GRU* era rival da *KGB*.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3 – Volgin.

Fonte: *print screen* de vídeo do *YouTube*.[15]

Mais um personagem importante no *game é Ocelot* (figura 4), um arrogante major da *Spetsnaz*[16]. A imagem de *Ocelot* é de um homem branco e jovem, com cerca de 20 anos. Seu porte físico não é avantajado, o que é compensado pela sua grande habilidade com armas de fogo. No final do jogo é mostrado que o major era um agente triplo, que trabalhava para Volgin, para a *KGB* e para a *CIA*. Na imagem de *Ocelot* está concentrada a primeira representação dos espiões na Guerra Fria: o major é discreto, consegue a confiança de quem precisa espionar e cumpre os objetivos dados por seus múltiplos chefes com grande habilidade. Em relação à imagem dos soldados da unidade comandada por *Ocelot*, todos são iguais – a exemplo dos soldados da *KGB* –, usando um uniforme preto, boinas vermelhas e uma máscara preta que mostra apenas seus olhos.

[15] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JNeYLl7zp5M. Acesso em: 27 mar. 2017.
[16] A *Spetsnaz* é uma unidade especial das Forças Armadas da Federação Russa. É controlada pelo *GRU*.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 4 – *Ocelot.*

Fonte: *print screen* de vídeo do *YouTube*.[17]

Figura 5 – *The Boss*.

Fonte: *print screen* de vídeo do *YouTube*.[18]

Snake falha em sua missão ao ser derrotado por *The Boss* (figura 5), que desertou dos Estados Unidos em favor da União Soviética. Como parte do acordo, ela dá a Volgin duas bombas nucleares portáteis, sendo que uma delas é lançada pelo próprio coronel no centro de pesquisas de Sokolov. O cientista é sequestrado por *The Boss* com a ajuda dos ex-membros da *Cobra Unit* e Volgin pega para si o *Shagohod*. Nesse momento, cabe fazer uma análise da figura de *The Boss*. *The Boss* é uma mulher branca na faixa dos 40 anos. Embora pareça ter um porte físico de proporções médias, a agente é forte e extremamente ágil. Ao lado de *Snake*, *The*

[17] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JNeYLl7zp5M. Acesso em: 27 mar. 2017.
[18] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JNeYLl7zp5M. Acesso em: 27 mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Boss representa o soldado ideal norte-americano: na verdade, ela não desertou e sempre foi leal ao seu país – isso será explicado mais à frente.

Uma semana depois, *Snake* é enviado para a operação *Snake Eater*. O lançamento dessa missão se deve a uma ligação telefônica que o premiê soviético Nikita Khrushchev fez ao presidente norte-americano Lyndon Johnson. Na ligação, Khrushchev culpou os Estados Unidos pela destruição da base de pesquisas de Sokolov. Johnson explicou sobre a deserção de *The Boss* e negou envolvimento do governo estadunidense no caso. O premiê soviético não acreditou no presidente e disse que os Estados Unidos precisavam provar sua inocência: caso contrário, um conflito nuclear poderia começar. Para isso, *Snake* deve se infiltrar novamente na União Soviética e matar *The Boss* – o que não é bem aceito pelo agente. Os outros objetivos da missão são resgatar Sokolov, destruir o *Shagohod* e matar a *Cobra Unit* e o coronel Volgin. Nesse momento é mostrado o esforço empreendido pelos chefes de Estado para evitar uma guerra nuclear, o que não era desejado por nenhum dos dois lados da Guerra Fria. Para isso, eram utilizadas estratégias de dissuasão.

Dessa vez, *Snake* deveria se encontrar com dois agentes norte-americanos que desertaram para a União Soviética e que agora trabalham para a *KGB*: ADAM e EVA. Contudo, somente EVA aparece – no fim do jogo, é revelado que *Ocelot* era ADAM. EVA (figura 6) é uma mulher branca com cerca de 30 anos, com grande habilidade no manejo de armas de fogo e na direção de motocicletas. Usando de sua beleza e sensualidade, ela tenta conquistar *Snake* ao longo do jogo, mas o agente resiste, focado em sua missão. EVA está infiltrada como Tatyana, a suposta esposa de Sokolov, e deve manter *Snake* informado, ajudando-o a completar sua missão. Na verdade, EVA não trabalhava para a *KGB*, mas para o braço chinês dos *Philosophers* – isso é revelado somente no fim do jogo. Em EVA repousa a segunda representação dos espiões. Essa agente, que tem o corpo como principal ferramenta de persuasão, trabalha para uma terceira força, fora do eixo EUA-URSS, o que mostra a complexa rede de interesses geopolíticos do período.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 6 – EVA.

Fonte: *print screen* de vídeo do *YouTube*.[19]

Snake consegue cumprir quase todos objetivos da operação *Snake Eater*: embora não tenha conseguido resgatar Sokolov com vida, os membros da *Cobra Unit* e o coronel Volgin foram mortos e o *Shagohod* foi destruído. Contudo, o último objetivo ainda não tinha sido cumprido. Na última sequência jogável do *game*, *The Boss* e *Snake* se encontram. Antes da batalha, a antiga mentora faz um discurso sobre lealdade e sobre o que é ser um inimigo – o que parece muito contraditório, devido à sua deserção. Após um difícil embate, *Snake* derrota *The Boss*. Uma das últimas ações da lendária soldada é entregar a *Snake* o microfilme que contém o registro das transações feitas pelo pai de Volgin para esconder a *Philosopher's Legacy* – entregue a ela pelo próprio coronel. Em uma cena dramática, o aprendiz tira a vida de sua antiga mestra com sua própria arma. Essa cena mostra o comprometimento do soldado norte-americano, que, embora relutante, deixa de lado suas convicções pessoais para cumprir sua missão.

Fora da zona de combate, *Snake* escuta uma mensagem em áudio de EVA, na qual ela revela que trabalha para o braço chinês dos *Philosophers* e que seu objetivo era recuperar a *Legacy* para a China. Possuindo tal fortuna e o material experimental do *Shagohod* – confiado a EVA por Sokolov –, a China poderia retomar seu desenvolvimento nuclear, fazendo frente aos EUA e à URSS. Contudo, posteriormente é revelado que o microfilme que chegou aos chineses é falso – o

[19] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JNeYLl7zp5M. Acesso em: 27 mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

verdadeiro foi dado a *Snake* por *The Boss* e continha a localização de apenas metade da *Legacy.* Novamente é apresentada a China como uma terceira força, que tenta, sem sucesso, se equiparar às duas outras nações. EVA conseguiu enganar a todos, exceto *The Boss*, que percebeu seu disfarce. A espiã deveria matar todos os que soubessem a verdade sobre sua missão – logo, deveria matar *Snake*. Porém, não o podia, pois foi escolhida por *The Boss* para contar a verdade ao agente.

Na realidade, *The Boss* manteve-se fiel à sua nação, operando secretamente para o governo norte-americano a fim de recuperar a *Legacy* e destruir o *Shagohod*. Porém, o governo dos EUA não previa o lançamento da bomba nuclear por Volgin e a necessidade de provar sua inocência para o governo soviético. Assim, a missão teve que ser reelaborada: para provarem sua inocência, os Estados Unidos tinham que se livrar de *The Boss*, e o escolhido para realizar essa missão foi *Snake.* Portanto, a missão de *The Boss* era morrer por seu país para evitar uma guerra nuclear. O governo decidiu que, em vez de voltar a seu país como heroína, ela seria vista como traidora e criminosa de guerra, e somente *Snake* saberia de seu sacrifício pela nação. Não há prova maior do heroísmo e do patriotismo de *The Boss,* e foi *Snake* quem proporcionou a realização desse ato heroico ao matá-la. Ao cumprir o que lhe foi ordenado, *Snake* também mostra grande senso de dever.

É preparada uma cerimônia para *Snake* receber o título de *Big Boss.* O agora *Big Boss* não se mostra contente na cerimônia e vai embora sem cumprimentar os presentes, em claro sinal de desaprovação com os rumos que sua missão tomou. Quando o agente sai da sala, um oficial do Departamento de Defesa comenta com o diretor da *CIA* que seria de muita utilidade uma unidade como a *FOX* no exército e alguém como *Big Boss* para levar a cabo missões secretas de infiltração. Isso mostra a articulação entre o sistema de inteligência e o exército, além da busca constante dos dirigentes da época de aprimorar as forças armadas para defender os Estados Unidos e seus interesses. A última *cutscene* mostra *Big Boss* indo ao cemitério para fazer uma homenagem a *The Boss*, prestando uma continência em frente a seu túmulo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ao chegar ao fim da narrativa, pode-se apontar problemáticas na heroicização dos estadunidenses em *Metal Gear Solid 3: Snake Eater*. O sacrifício de *The Boss* representou o esforço do governo norte-americano para evitar a guerra – os EUA saíram ilesos da situação, mas a agente passou para a História como traidora e o que realmente aconteceu não foi divulgado. Mas de onde vem o patriotismo que move os agentes norte-americanos? Parece-me que vem exatamente do governo, que, por meio da disciplina das forças armadas, coopta os soldados para cumprirem suas missões em nome da "nação" – enquanto, na verdade, estão sendo defendidos os interesses do governo. Porém, nem sempre as soluções escolhidas pelos chefes de Estado são as mais adequadas, tanto que *Snake* se revolta ao descobrir a verdade sobre sua missão. Dessa forma, ao mostrar que *Snake* e *The Boss* cumpriram suas missões com grande heroísmo, o *game* não traz um elogio gratuito ao "espírito patriota" dos agentes. Kojima pode estar fazendo uma crítica, ao mostrar que os soldados fazem esses atos de patriotismo não por uma excepcionalidade do povo estadunidense, mas porque é inculcado em suas mentes – pelo governo e pela própria cultura do país – que eles devem servir à nação com suas vidas.

Considerações finais

Portanto, foi possível traçar a representação que *Metal Gear Solid 3: Snake Eater* traz da Guerra Fria: o jogo apresenta uma versão dos fatos que se aproxima da heroicização dos EUA e dos norte-americanos e da vilanização da URSS e dos soviéticos, embora essa caracterização não seja automática. A partir das figuras de *Snake* e *The Boss*, é construído um ideal do soldado norte-americano: habilidoso em combate, competente em suas missões, patriota e disposto a morrer por seu país. Contudo, o governo norte-americano aparece como o grande articulador e, em certa medida, manipulador. A imagem dos soviéticos é polarizada no coronel Volgin – o oficial despótico e cruel – e nos soldados da *KGB* e do *GRU* – homens sem identidade e meras peças no xadrez jogado pelos chefes de Estado.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A questão da espionagem é representada por *The Boss, Ocelot* e EVA. Sejam os dois primeiros respondendo à *CIA* ou a última aos *Philosophers* chineses, os três agentes utilizaram de vários artifícios para se infiltrarem e atenderem aos interesses de seus patrões no contexto da Guerra Fria. Em relação ao contexto, é apresentado um arranjo geopolítico no qual os homens mais ricos e poderosos dos EUA, da URSS e da China eram aliados e posteriormente se desentenderam, levando ao início do conflito. Mesmo com a China aparecendo como terceira força, a polarização principal repousa sobre Estados Unidos e União Soviética. Por fim, a questão do perigo nuclear é abordada a partir do *Shagohod*: um tanque capaz de lançar mísseis nucleares intercontinentais que, em mãos erradas, poderia passar de um instrumento de dissuasão para um meio de destruição do planeta. Também há o *Metal Gear*, um projeto de tanque bípede capaz de lançar mísseis nucleares que dá nome à série. Em *Metal Gear Solid 3: Snake Eater*, o *Metal Gear* é pouco abordado, mas ele se constitui na principal ameaça nos outros jogos da série.

Metal Gear Solid 3: Snake Eater traz uma representação da Guerra Fria que lança mão de uma narrativa ficcional e de elementos do contexto real. Portanto, o jogo se constitui em rica fonte para se estudar a construção de uma imagem do período e mostra que, mais do que um instrumento de entretenimento, o vídeo game é poderosa e influente mídia.

REFERÊNCIAS

AARSETH, Espen. O jogo da investigação: abordagens metodológicas à análise de jogos. Caleidoscópio: Revista de Comunicação e Cultura, Lisboa, n. 4, p. 9-23, jul./dez. 2003.

ANDRÉ, Richard Gonçalves. "Uma fantasia baseada na realidade": um ensaio sobre o game Final Fantasy X e as apropriações de elementos de seu contexto de produção (1999- 2001). Koan: Revista de Educação e Complexidade, n. 3, p. 4-26, jan. 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

AZEVEDO, Felipe (Coord.). Dossiê Metal Gear: guia definitivo da obra de Hideo Kojima. São Paulo: Editora Europa, 2015.

CHARTIER, Roger. A História Cultural: entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1990.

_____. O Mundo como Representação. Estudos Avançados, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, jan./abr. 1991.

KONAMI. Metal Gear Solid: The Legacy Collection 1987-2012. Konami Computer Entertainment Japan, 2013. Conjunto de jogos eletrônicos para PlayStation 3. 2 blu-rays. Versão remasterizada de Metal Gear Solid 3: Snake Eater inclusa no Disco 1.

LUZ, Alan Richard da. Vídeo game: história, linguagem e expressão gráfica. São Paulo: Blucher, 2010.

Metal Gear Solid 3 Snake Eater All Cutscenes HD. Youtube. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=JNeYLl7zp5M. Acesso em: 27 mar. 2017.

Metal Gear Solid 3: Snake Eater. Disponível em: http://www.metacritic.com/game/playstation-2/metal-gear-solid-3-snake-eater. Acesso em: 29 jul. 2016.

METAL GEAR WIKI. Disponível em: http://metalgear.wikia.com/wiki/Metal_Gear_Wiki. Acesso em: 21 mar. 2017.

MÍDIA. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 1919.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). Fontes Históricas. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2015. p. 235-289.

VOLUME 2

VOLUME 3

DEBATES TEÓRICOS

CAPA

ANAIS DO EVENTO

III EIEIMAGEM - Encontro Internacional dos Estudos da Imagem

Apoio: H2h VISUAL MEDIA

Promoção: Universidade Estadual de Londrina

LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Universidade
Estadual de Londrina

Reitora

Profa. Dra. Berenice Quinzani Jordão

Vice-Reitor

Profo. Dro. Ludoviko Carnasciali dos Santos

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

Profa. Dra. Edméia A. Ribeiro

Apoio:

Universidade
Estadual de Londrina

Departamento de História – UEL

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

Departamento de Comunicação – UEL

Programa de Pós-Graduação em Comunicação /Mestrado – UEL

Realização:

Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Editoração: André Luiz Marcondes Pelegrinelli e Pamela Wanessa Godoi.

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Pamela Wanessa Godoi

(Org.)

ANAIS

VOLUME 3: DEBATES TEÓRICOS

VI ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

III ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

Londrina

Universidade Estadual de Londrina

2017

Catalogação na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

E56a Encontro Nacional de Estudos da Imagem (6. : 2017 : Londrina, PR)

Anais do VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem [e do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem [livro eletrônico] / André Luiz Marcondes Pelegrinelli, Pamela Wanessa Godoi (orgs.). – Londrina : Universidade Estadual de Londrina, 2017.
1 Livro digital : il.

Inclui bibliografia.
Disponível em:
http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017/index.php/anais/
ISBN 978-85-784644-5

1. Imagem – Estudo – Congressos. 2. Imagem e história – Congressos. I. Pelegrinelli, André Luiz Marcondes. II. Godoi, Pamela Wanessa. III. Universidade Estadual de Londrina. IV. Encontro Internacional de Estudos da Imagem (3. : 2017 : Londrina, PR). V. Título. VI. Anais [do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem.

CDU 93:7

* Os textos que se encontram nesses anais são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.

COORDENAÇÃO GERAL

Rogério Ivano

COMISSÃO ORGANIZADORA

Alisson Guilherme Gonçalves Bella

Ana Heloisa Molina

André Azevedo da Fonseca

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Angelita Marques Visalli

Barthon Favatto Suzano Júnior

Camila Bueno Grejo

Carlos Alberto Sampaio Barbosa

Edméia Ribeiro

Lunielle de Brito Santos Bueno

Muriel Emídio Pessoa do Amaral

Raquel de Medeiros Deliberador

Rebecca Carolline Moraes da Silva

Renata Cerqueiro Barbosa

Richard Gonçalves André

Terezinha Oliveira

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alberto del Castillo Troncoso (Instituto Mora – ENAH/MEX)

Alexandre Busko Valim (UFSC/BRA)

Ana Cristina Teodoro da Silva (UEM/BRA)

Aureo Busetto (UNESP/BRA)

Charles Monteiro (PUC-RS/BRA)

Daniel Escorza Rodríguez (INAH/MEX)

Elaine Cristina Dias (UNIFESP/BRA)

Fausta Gantús (Instituto Mora/MEX)

Isaac Camargo (UFSC/BRA)

Jaime Humberto Borja Gomez (Universidad de los Andes/COL)

Patrícia Fogelman (Universidad de Buenos Aires-Conicet/ARG)

Patrícia Massé (INAH, MEX)

Rebeca Nasr Monroy (INAH, MEX)

Tania Siqueira Montoro (UnB/BRA)

Yobenj Aucardo Chicangana Bayona (Universidad Nacional de Colombia/COL)

ESTÁGIARIOS

Alessandra do Amaral P Marcelino

Ana Clara Costenaro Pessan

Ana Paula Bertoncello Fontes

Bianca Martins Coelho

Caroline Leal Leite

Felipe Aparecido de Oliveira Camargo

Igor Luiz Oliveira Zacharias

Ines Caroline Lelis

Ingrid Thibes Massambone

Laura Fernanda Martimbianco

Leonardo Henrique Luiz

Maria Luiza Favoreto Nery

Matheus Silva Dallaqua

Olivia Ricetto de Oliveira Barros Maia

Pedro Rogerio Stevanin Timoteo

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

APRESENTAÇÃO

Nas últimas décadas historiadores, antropólogos, educadores, historiadores da arte, filósofos e investigadores da comunicação, entre outros estudiosos, vem realizando uma revisão hermenêutica da utilização da imagem em seus respectivos campos de atuação. O objetivo desse espaço é permitir uma ampla discussão sobre os caminhos teóricos da imagem, suas possibilidades e limites. Acredito que tais objetivos foram amplamente alcançados. O Eixo Temático Debates Teóricos realizado durante o VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem/III Encontro Internacional de Estudos da Imagem, em maio de 2017, contou com uma ampla participação de pesquisadores do próprio estado do Paraná, Rio Grande do Sul, São Paulo (capital e interior) e estrangeiros. Nessa publicação apresentamos uma importante seleção com sete trabalhos completos.

Entre os temas tratados destacam-se reflexões que debatem a fotografia documental, etnográfica e antropológica, diálogos com a fenomenologia e pesquisas sobre charge. Os conteúdos envolvem debates entre imagens e suas interfaces que vão desde áreas mais tradicionais como a história e novas abordagens como a filosofia, o direito e a educação. Os anais que os leitores terão a oportunidade de ler a seguir, resultado das apresentações, possibilitam um aprofundamento das reflexões e debates teóricos em torno da imagem e que com certeza serão de extrema utilidade aos pesquisadores de todas as áreas do saber.

Prof. Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa

Prof. Dr. André Camargo Lopes

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SUMÁRIO: DEBATES TEÓRICOS

APONTAMENTOS PARA UMA ARQUEOLOGIA DA IMAGEM EM CEMITÉRIO 8

THAISSA DE CASTRO ALMEIDA CAINO 8

O MUNDO DA IMAGEM E A SUBVERSÃO DO REAL: FINK, KANDINSKY E A IMAGEM COMO 'JANELA PARA O ABSOLUTO' 20

ANNA LUIZA COLI 20

ALBERT FRISCH (1840-1918): TRABALHADOR, IMIGRANTE, FOTÓGRAFO. 41

BARTHON FAVATTO SUZANO JÚNIOR 41

COMO UN ANFIBIO ENTRE SER Y NO SER. 62

CONSIDERACIONES FENOMENOLÓGICAS SOBRE LA CONCIENCIA DE IMAGEN 62

GIOVANNI JAN GIUBILATO 62

HISTÓRIA DO BOXE: DISCURSOS FOTOGRÁFICOS E MANIFESTAÇÕES DE VIOLÊNCIAS 81

PAULO SÉRGIO MICALI JUNIOR 81

APLICANDO O MÉTODO DOCUMENTÁRIO DE INTERPRETAÇÃO DE IMAGENS NA ANÁLISE DE UMA CHARGE 99

RITA DE ARAUJO NEVES 99
MARIA CECILIA LOREA LEITE 99

A EXPRESSÃO DO DOCUMENTO: UMA ANÁLISE DO TRABALHO DA FARM SECURITY ADMINISTRATION 117

LAURA DUARTE ULIANA 117

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Apontamentos para uma Arqueologia da Imagem em cemitério

Thaissa de Castro Almeida CAINO[1]
Universidade Federal de Pelotas

A presente comunicação apresentará o viés teórico-metodológico que rege a pesquisa de mestrado da autora, desenvolvida junto ao programa de pós-graduação em Antropologia e Arqueologia, tendo como objeto de estudo o Cemitério Municipal de Cruz Alta, RS, Brasil. A Arqueologia da Imagem é relevante para esta pesquisa por causa da forte presença iconográfica, e importantes disparidades técnicas e estilísticas nos túmulos do cemitério. Ela se debruça sobre a inserção do conjunto imagético em seu contexto de surgimento e desenvolvimento para compreensão de relações sociais a partir de performances individuais e do sistema técnico que testemunham. Michael Shanks afirma que a permanência da imagem é uma construção retórica, pois as ideias de verdade e de objetividade não se sustentam em si mesmas. Assim, o espectador pode reconhecer relações sociais ao recorrer tanto ao seu *tema*, quanto ao *esquema*. Estes termos foram cunhados e articulados pelo arqueólogo Philippe Bruneau, que considera como atribuição do Arqueólogo da Imagem revelar a identidade dos processos presentes no conjunto imagético.

Palavras-chave: Arqueologia, Imagem, Cemitério Municipal.

Objeto de estudo

A pesquisa consiste no estudo da imagética dos túmulos presentes no Cemitério Municipal de Cruz Alta, RS, Brasil, datados das primeiras décadas da República, a fim de acessar o universo simbólico manifesto na materialidade e na

[1] Aluna do Mestrado de Antropologia com Área de Concentração em Arqueologia da Universidade Federal de Pelotas. Orientador: Dr. Pedro Luis Machado Sanches, professor adjunto da Universidade Federal de Pelotas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

dimensão diacrônica constatando mudanças sociais e culturais observáveis na cultura material.

Cruz Alta esteve numa zona fronteiriça, território disputado pelas coroas ibéricas por meio de tratados, até os primeiros anos do século XIX, quando se torna definitivamente luso-brasileira (ROCHA, 1980; CAVALARI, 2004). Para garantir o território, a coroa portuguesa concedeu sesmarias, grandes extensões de terra, a homens de armas que lutaram na guerra do Paraguai, na Revolução Federalista (CAVALARI, 2001, 2007), e formaram uma oligarquia coronelista que acabou por suportar Júlio de Castilhos e Borges de Medeiros no início da República (FÉLIX, 1987). A historiadora destaca que (*Ibidem*, p. 20) no período imperial o suporte político vinha das elites agrárias da região da campanha. Porém após a Revolução Federalista, é na chamada região serrana do Planalto Médio (em especial Cruz Alta e Palmeira das Missões) que republicanos encontraram aliados políticos.

Na Primeira Republica Cruz Alta modernizou-se: conectou-se à rede ferroviária, à rede telegráfica, iniciou o processo de sanitarização urbana, e viveu importante desenvolvimento econômico e político (CAVALARI, 2004, MOURA, 2004).

A Comissão de Salubridade da SMRJ fez uma forte campanha sanitarista e em 1831 concluiu seu relatório sobre as causas de infecção, apontando diversas fontes poluidoras do Rio de Janeiro que serviu de orientação para a identificação de causadores de contagio no Brasil. Dentre os diversos fatores epidêmicos apontados pelo relatório estavam os "vapores mefíticos" dos carneiros e covas das igrejas (REIS, 1991, p. 253). Esta política de sanitarização acabou por afastar os mortos do convívio dos vivos, através do processo de secularização dos cemitérios brasileiros.

No cemitério de Cruz Alta não foi diferente, em 13 de dezembro de 1863[2], estava sendo lavrada a ata de colocação da Pedra Fundamental do Cemitério Municipal de Cruz Alta. Uma necrópole extramuros, que também marcava a transição do domínio da Igreja para o domínio do Estado (PEREIRA, 2009).

[2] Conforme Ata de colocação da Pedra Fundamental do Cemitério Municipal, localizada no Arquivo Histórico Público Municipal de Cruz Alta. Transcrito por Pereira (2009, p.83).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No momento em que os mortos foram afastados do convívio dos vivos o culto a eles se intensificaram. Conforme nos explica Eire (2013), o medo do purgatório e a preocupação com o depois da morte, eram as principais motivações para olhar pelas almas daqueles que já partiram. A obrigatoriedade de distanciar o corpo do falecido do solo sagrado cria a necessidade de sacralizar o novo lugar de sepultamento. Essa dedicação para com os mortos vai além do medo do purgatório, a política, a economia e o social também se manifestam no tratamento dado aos mortos.

Figura 1 – Acervo funerário do Cemitério Municipal de Cruz Alta, 2012.

Figura 2 – Vista para a entrada do cemitério, 2012.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3 – Acervo funerário do Cemitério Municipal de Cruz Alta, 2015.

Para uma Abordagem Arqueológica no Cemitério de Cruz Alta.

Mais e mais arqueólogos se interessam em desenvolver pesquisas em cemitérios pós-coloniais da tradição judaico cristã no Brasil (AMBIEL, 2013; HATTORI, 2015; LIMA, I., 2016; LIMA, T., 1994; MATOS, 2009; ROEDEL 2014; SANTOS, 2016; SOUZA et al, 2012). Nos levantamentos bibliográficos que realizei não encontrei pesquisas que se utilizaram do enfoque teórico-metodológico da Arqueologia da Imagem, me causando certa estranheza, já que foi justamente no simbolismo funerário que a interpretação iconográfica foi iniciada (LISSARRAGUE, F. & SCHNAPP, A. 1981).

Para que seja possível pensar cultura e sociedade é necessário ter uma fundamentação teórica na qual a relação da imagem com aquilo de que ela é imagem seja a questão central (CERQUEIRA, 2005). A Arqueologia da Imagem é de origem francesa, e surge a partir da década de 1970, influenciada pelo estruturalismo e pela semiótica (ALDROVANDI, 2009, p. 39), e é particularmente recorrente nos estudos de Arqueologia Clássica (ver SARIAN, 2005).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Antes de adentrar nos pormenores da Arqueologia da Imagem é necessário falar um pouco sobre Arqueologia. A arqueologia tem sido identificada como resgate, analise e interpretação de vestígios materiais do passado humano, contudo ela sempre se estendeu para além dos limites desta definição (TRIGGER, 2004). Vários debates sobre a finalidade da pesquisa arqueológica ocorreram na história da disciplina devido às importantes implicações das definições e a dinâmica social e política sobre esta para se determinar o alcance do que se considera do objeto arqueológico (TRIGGER, 2004; SHANKS, 2008)

Este pensamento está bastante vinculado à Nova Arqueologia, que surge nos Estados Unidos na década de 1960. Fundamentada nas críticas das explicações históricas características da arqueologia tradicional, e unida aos movimentos sociais e desenvolvimentos técnicos e teóricos. Com o passar do tempo, a Nova Arqueologia passou a ser denominada de Arqueologia Processual, por enfatizar o estudo de processos culturais (LANATA & GURÁIEB, 2004, p. 29).

A Arqueologia Processual influenciou sobremaneira a Arqueologia da Imagem, principalmente por afirmar que arqueologia não estaria preparada para fazer "paleopsicologia" (BINFORD, *apud* HODDER, 1988). Com isso, o pesquisador quis dizer que o registro arqueológico apresenta informações acerca dos processos técnicos e econômicos de uma sociedade, mas não permite acesso aos aspectos ideológicos e simbólicos dela. Sendo assim, a lacuna entre o passado e o presente é intransponível, e cabe ao arqueólogo explicar o registro arqueológico a partir da identificação de padrões (LANATA & GURÁIEB, 2004, p. 31). Esta visão entende que questões religiosas e ideológicas seriam inacessíveis, e qualquer afirmação neste sentido seria mera especulação sem valor científico.

A Nova Arqueologia fez com que alguns arqueólogos clássicos questionassem a própria disciplina, que era chamada de "disciplina sem disciplina". Ao invés de seguir por completo o que era defendido pela Nova Arqueologia, os arqueólogos clássicos contribuíram com uma atitude benéfica para resolver este problema metodológico, tentando adaptar a abordagem de outras disciplinas e refletindo criticamente as operações do arqueólogo clássico, desde a descoberta à

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

descrição e interpretação, conforme explicita Ginouvès (1988 *apud* SARIAN, 1999, p. 69),

Embora seu desenvolvimento esteja fortemente ligado à Arqueologia Clássica, a Arqueologia da Imagem pode ser aplicada a qualquer sociedade do passado, mesmo a da Cruz Alta da República Velha, pois a análise imagética permite uma aproximação das escolhas feitas por essa comunidade. A maturidade alcançada pela Arqueologia Clássica me leva a consultar largamente as pesquisas desenvolvidas em um contexto distinto, adaptando-o ao nosso país. Tarefa árdua e solitária, mas que vale o esforço e dedicação, pois a grande especificidade das pesquisas da Arqueologia Clássica é o trabalho com objetos portadores de imagens, como nos conta Sarian (1987).

Pesquisadores renomados nos mostram o quanto é positivo que haja uma colaboração mútua entre os trabalhos de arqueologia do "Velho" e do "Novo" mundo. Afinal, as inovações teóricas tão discutidas na América alimentaram "a Arqueologia Clássica num aspecto que progrediu sobremaneira, isto é, no tocante à Arqueologia da Religião e de Processos simbólicos" (SARIAN, 2005, p. 10-11).

A Arqueologia da Imagem é, para a minha pesquisa, especialmente interessante, tendo em vista a grande presença iconográfica nos artefatos que compõem o meu objeto de estudo. Essa abordagem não se resume apenas à análise do repertório iconográfico e formal, ela considera os aspectos sociais, econômicos, políticos e religiosos que possibilitaram o surgimento de uma sociedade, e que orientaram, de alguma forma, a escolha por esta ou aquela imagem. Nos possibilitando um vislumbre daquela realidade social, a partir dos símbolos que escolheram.

A Arqueologia da Imagem é a principal perspectiva teórico metodológica para interpretação e análise da imagética pretérita, sendo ela capaz de compreender a relação entre o contexto histórico e a imagética em que os elementos formais e temáticos se desenvolveram. Se tratarmos esses vestígios a partir da perspectiva arqueológica é possível desenvolver um panorama contextual e analítico que fornecerá resultados mais objetivos que os encontrados na abordagem puramente

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

estética. Aqui reside a diferença das respostas que a Arqueologia da Imagem nos fornece em relação as da História da Arte, que está mais preocupada com a estética e a evolução estilística do objeto propriamente dito (ALDROVANDI, 2009).

A arte está entre as formas mais duradouras de expressão e, para compreende-la, é necessário situa-las na realidade do passado. Até mesmo as obras consideradas inovadoras tinham aceitação da sociedade porque utilizavam signos compreensíveis por todos (FRANCASTEL *apud* CHALUMEAU, 2000, p. 133).

Colocar as imagens como parte das mudanças no tempo e espaço nos permite acessar diversas atitudes e crenças acerca das mesmas. A coerência aparece quando os símbolos são analisados em conjuntos e são estudados dentro de um contexto cultural como um todo (Hoffmann, 1985/6 *apud* ALDROVANDI, 2009). A análise do conteúdo também tem um papel importante no estudo das imagens e variações da forma do significado, pois a mudança ideológica o afeta.

O arqueólogo francês Philippe Bruneau (1986) considera que cabe ao Arqueólogo da Imagem revelar a identidade dos processos presentes no conjunto imagético, entendendo a imagem como obra que tem como fim referenciar a realidade visível, quando feita como uma representação natural. Esta definição de imagem foi o ponto de partida para a construção de um modelo teórico pertinente à arqueologia levando em consideração que sem a tecnicidade a obra não pode existir.

A distinção do tema e do esquema é importante para Bruneau (1986), pois o estudo da imagem parte do princípio de que há influência de diferentes perspectivas nas representações. O tema é a que a imagem se refere e o esquema é o que cabe à técnica. Há relação entre o tema e o referente, mas o tema não é o próprio referente.

Imaginemos um desenho de uma caneta, sabemos que é uma caneta, mas não conseguimos segura-la nem escrever com ela. O desenho da caneta foi feito com base em uma caneta real, que serviu de referência para o desenho. O desenho da caneta é o tema, enquanto que a caneta é o referente.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ainda relacionado à terminologia temos a palavra "modelo". Ela deve ser utilizada com cuidado, pois, conforme Bruneau, este termo nos faz pensar que a realidade foi representada tal qual, e este não é o caso. Assim, o termo referente é o mais apropriado, não por causa da semântica, mas sim porque a imagem não tem uma relação idêntica ao que ela faz referência, mas análoga.

O arqueólogo Michael Shanks (1997) traz essa reflexão quando discute a objetividade da fotografia, com base no conceito da retórica do discurso. A retórica conecta a imagem a algo mais solido que ela mesma, ela persuade as pessoas, fazendo-as acreditar que a imagem é real. Mas nem por isso ela o é, o *olhar inocente* não existe.

Os erros mais habituais acontecem quando não há interposição entre a imagem e o referencial, isso é comum quando a imagem é tratada como mera ilustração de textos ou, como também acontece, quando lhe atribuem o papel de transcrição exata daquilo que ela representa. É necessário levar em consideração que a imagem mostra mais do que vemos do referente, mostra também, aquilo que dizemos dele (Bruneau, 1986).

Considerações finais

Com tantos avisos de "cuidado onde pisa" fica mais difícil cair em armadilhas interpretativas (essa palavra mistura medo e desejo). Fato é que olhar para além da imagem é necessário, precisamos estar voltados para conexões e contextos que influenciaram na geração e escolha da imagem. Assim, passaremos a conhecer relações sociais específicas

A imagética não é uma mera ilustração do discurso, nem a representação do real. O sistema figurativo é uma construção, uma obra cultural que também é composta por certas arbitrariedades, que são sociais, e que explicam a dificuldade

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

em compreender as imagens, mas também justificam a busca de traços de uma cultura através delas (Vernant, 1984 *apud* ALDROVANDI, 2009).

Sem dúvida a profusão de acontecimentos em Cruz Alta da Primeira República, com seu protagonismo político no cenário gaúcho e com as grandes mudanças na dinâmica social, influenciadas pela modernização urbana, inauguração da estação ferroviária, do telégrafo, o comercio com as colônias de imigrantes e a secularização do cemitério causou alterações profundas na sociedade.

Testemunhas deste processo, desde membros de abastadas famílias donas do poder político local a diversos trabalhadores anônimos, da ferrovia, do comércio, enfim, estão sepultadas no Cemitério Municipal, formando um mosaico de escolhas imagéticas disponível ao olho e à interpretação do arqueólogo da imagem.

Referências

ALDROVANDI, Cibele Elisa V. A imagética pretérita: perspectivas teóricas sobre a Arqueologia da Imagem. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 19, p. 39-61, 2009.

AMBIEL, Valdirene do Carmo. Estudos de Arqueologia Forense aplicados aos remanescentes humanos dos primeiros imperadores do Brasil depositados no monumento à Independência. 2013. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

BRUNEAU, Philippe. De L'Image. In: *Ramage – Revue d'Archéologie Moderne et d'Archéologie générale,* fascicule 4. Paris: Centre d'archéologie moderne et contemporaine de l'Université de Paris-Sorbonne, p. 249-95, 1986.

CAVALARI, Rossano Viero. *O Ninho dos Pica-Paus*: Cruz Alta na Revolução Federalista de 1893. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2001.

_____. *A Gênese da Cruz Alta*. Cruz Alta: UNICRUZ, 2004.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

_____. *Os Olhos do General*: Por que Firmino de Paula foi um dos homens mais temidos de seu tempo? Porto Alegre: Martins Livreiro, 2007.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. O testemunho da iconografia dos vasos áticos dos séculos VI e V a.C.: Fundamentação teórica para sua interpretação como fonte para o conhecimento da cultura e sociedade da Grécia Antiga. In: História em Revista (UFPel), Pelotas/RS, p.135, 2005.

CHALUMEAU, Jean-Luc. - Os Teóricos de Arte Contemporâneos. In: As teorias da arte. Lisboa: Instituto Piaget, pp. 125-158, 2000.

EIRE, Carlos. Uma breve história da eternidade. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

FÉLIX, Loiva Otero. *Coronelismo, borgismo e cooptação política*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

HATTORI, Marcia Lika. Arqueologia em áreas de conflito: Cemitérios, obras de desenvolvimento e comunidades. 2015. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

HODDER, Ian. Interpretación en Arqueología: Corrientes Actuales. Barcelona: Crítica, 1988.

LANATA, José Luis & GURÁIEB, Ana Gabriela. Las bases teóricas del conocimiento científico. In: AGUERE, Ana M. & LANATA, José Luis (Ed.). Explorando algunos temas de Arqueología. Buenos Aires: Gedisa Editorial/UBA, 2004, pp. 17-34.

LIMA, Izabela Pereira de. Em busca dos mortos do passado: caracterização funerária do cemitério Pilar - PE. 2016. 116 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arqueologia) – Departamento de Arqueologia. Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2016.

LIMA, Tânia Andrade. De morcegos e caveiras a cruzes e livros: a representação da morte nos cemitérios cariocas do século XIX (estudo de identidade e mobilidade sociais). Anais do Museu Paulista. São Paulo, v. 2, p. 87-150, jan./dez. 1994.

LISSARRAGUE, François; SCHNAPP, Alain. *Imagerie des Grecs ou Grèce des imagiers?* In: Le temps de la Réflexion 2, p. 275-297, 1982.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MATOS, Shirlene. M. - Análise tipológica das lápides do Cemitério Nossa Senhora de Lourdes da cidade de São Raimundo Nonato - PI. 2009. 73 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arqueologia e Preservação Patrimonial) – Universidade Federal do Vale do São Francisco, São Raimundo Nonato. 2009.

MOURA, Fabrício Renner. *A consolidação da ferrovia em Cruz Alta – RS*: uma breve interpretação. Revista História – UNICRUZ. Departamento de Estudos Humanos e Sociais, n. 4, v. 2. Cruz Alta: UNICRUZ, 2004.

PEREIRA, Juliana de Fátima Abreu de Oliveira. *Secularização de uma necrópole*: Cemitério Municipal de Cruz Alta. Trabalho de Conclusão de Curso. Cruz Alta: Licenciatura Plena em História/UNICRUZ, 2009.

REIS, João José. *A morte é uma festa*: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XX. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

ROCHA, Prudêncio. *A História de Cruz Alta*. 2ª Ed. Cruz Alta: Empresa Gráfica Mercúrio Ltda, 1980.

ROEDEL, Luísa A. O morto mais se inaugura do que morre: as distinções sociais nas representações da morte no Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim, em Belo Horizonte. 2014. 84 f. TCC (Graduação em Arqueologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

SANTOS, José Nicolas S. Paisagem, Sentidos e Memória: o caso dos Cemitérios Aracajuanos. 2016. 88 f. TCC (Graduação em Arqueologia) – Departamento de Arqueologia. Universidade Federal de Sergipe, Laranjeiras, 2016.

SARIAN, Haiganuch. A Expressão Imagética do Mito e da Religião nos Vasos Gregos e de Tradição Grega. Cultura Clássica em Debate. Atas do I Congresso Nacional de Estudos Clássicos. Belo Horizonte: UFMG/CNPq/SBEC: 15-50, 1987.

_____. Arqueologia da Imagem: Aspectos teóricos e metodológicos na iconografia de Héstia. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, Suplemento 3, p. 69-84, 1999.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

_____. Arqueologia da Imagem: expressões figuradas do mito e da religião na Antiguidade Clássica. Tese de livre-docência em Arqueologia Clássica (MAE-USP). São Paulo: inédito, 2005.

SHANKS, Michael. Photography and Archaeology. In: Molyneaux, B. L. (Ed.) The Cultural Life of Images – cultural representation in archaeology. London: Routledge, 1997, pp. 73- 107.

SHANKS, Michael. Post-Processual Archaeology and After. In: BENTLEY, R. Alexander; MASCHNER, Herbert D. G; CHIPPINDALE, Christopher. (Ed.). Handbook of Archaeological Theories. New York, Altamira Press, p. 133-144, 2008.

SOUZA, Rafael de A.; HATTORI, Márcia L.; FISCHER, Patrícia Ossos do Ofício: Cemitérios, Licenciamento Ambiental e Práticas Arqueológicas em Arraias – TO. Habitus, Goiânia, v. 10, n.2, p. 215-240, jul./dez. 2012.

TRIGGER, Bruce G. História do Pensamento Arqueológico. São Paulo, Odysseus, 2004.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O mundo da imagem e a subversão do real: Fink, Kandinsky e a imagem como 'janela para o absoluto'

Anna Luiza COLI
(Charles University Prague / Bergische Universität Wuppertal)[1]

Eugen Fink, colaborador e último assistente de Husserl, inaugurou uma nova dimensão da análise fenomenológica ao considerar a centralidade – mesmo metodológica – de uma 'realidade medial', intervalo entre a realidade efetiva e a irrealidade. Fenômeno medial por excelência, a imagem fornece a complexa estrutura teórica de uma experiência do todo enquanto enquadramento estrutural e dinâmico, ou o que Fink chamou 'absoluto'. A imagem assume, portanto, a função de 'janela' para o absoluto, de portabilidade de uma realidade a outra ao fundar o intervalo medial entre elas, o 'mundo da imagem'. O tratamento que Fink concede à imagem e ao mundo da imagem, de um ponto de vista filosófico, revela uma interessante correspondência com a exposição de Kandinsky sobre o 'espiritual' na arte e sua concepção da pintura abstrata como pintura absoluta ou 'real'. O presente trabalho tem por objetivo sobrepor as duas abordagens a fim de compreender o alcance de uma teoria filosófica que toma para si a experiência da imagem como a estrutura mais essencial da experiência conhecedora do mundo como absoluto.

Palavras-chaves: mundo da imagem, medialidade, absoluto.

Introdução

[1] Doutorado em regime de co-tutela sob a orientação de Hans Rainer SEPP (Praga) e Peter TRAWNY (Wuppertal), financiado por ZGS (Zentrum für Graduiertenstudien der Bergische Universität Wuppertal)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A confrontação entre arte e filosofia tem se mostrado sempre tanto prolífica quanto extensa. A presente contribuição coloca em diálogo dois personagens que compartilharam uma mesma efervescente época de ideias e algumas intuições muito próximas, embora, ao que tudo indica, não tenham se encontrado ou mesmo dialogado diretamente em vida. Wassily Kandinsky dispensa apresentações. Eugen Fink, por outro lado, ainda padece do inconveniente – que não deixou de ser uma extraordinária oportunidade – de disputar seu lugar ao sol junto a Edmund Husserl, o chamado 'pai da fenomenologia', e a Martin Heidegger, dois dos principais filósofos alemães com os quais trabalhou e contribuiu ativamente por aproximadamente uma década na Universidade de Freiburg. Aluno tanto de Husserl quanto de Heidegger, Fink se tornou o último assistente de Husserl e, ainda que os percalços da ascensão nazista o tenha afastado de Heidegger, seu pensamento se deixa apresentar em linhas gerais como a busca de uma terceira via para a fenomenologia, à época encurralada entre a necessidade de rearranjar seus princípios e reparar as carências teóricas herdadas de Husserl, por um lado, e a luta para sobreviver à avalanche que a filosofia da existência de Heidegger representou na Alemanha, por outro.

Muito precocemente, ainda como aluno de Husserl e Heidegger, Fink escreve a obra em que fornece os princípios básicos não apenas da revisão do método da fenomenologia husserliana – cujo resultado mais conhecido é a *Sexta Meditação Cartesiana*, escrita como o arremate à revisão das outras cinco meditações, de autoria de Husserl – mas principalmente os fundamentos de sua própria filosofia fenomenológica: sua tese de doutoramento intitulada "Representificação e Imagem".[2]

Anunciada por Husserl como um estudo aprofundado sobre seu conceito de 'modificação de neutralização', importante tema de suas *Investigações Lógicas*, a obra de Fink traz consigo, antes, uma reviravolta na compreensão do conceito de imagem e do seu lugar e função na reestruturação metodológica da fenomenologia

[2] "Vergegenwärtigung und Bild", publicado em 1966 na coletânea de textos de Fink Studien zur Phänomenologie 1930-1939, foi redigido no final da década de 1920 e recebeu uma primeira publicação já em 1929, no anuário no qual Husserl publicava alguns artigos seus e demais contribuições à fenomenologia em geral, muitas vezes de seus próprios alunos, como foi o caso de Fink. Obteve aí pouca ou nenhuma recepção, e por isso se considera a publicação de 1966 como seu verdadeiro debut.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

e, ainda mais radicalmente, no próprio entendimento do que significa 'conhecer' o mundo. Para tanto se faz necessário uma breve apresentação do contexto teórico no qual a imagem surge como a janela que se abre à experiência do mundo em sua totalidade fundamental de sentido, aquilo que tanto Fink quanto Kandinsky chamaram 'cosmo'.

A representificação e a imagem

Os fenômenos de 'representificação' e a 'imagem' são aqui mobilizados para esclarecer um equívoco filosófico que, segundo Fink, impede que a fenomenologia husserliana supere suas próprias limitações metodológicas.[3] Esse equívoco se deixa esquematizar em dois problemas intimamente interligados: a confusão estrutural e quase indistinção conceitual entre atos e vivências da consciência, por um lado e, por outro, pressupondo uma anterior diferenciação do ambos, o reconhecimento do potencial criador e criativo dos atos da consciência, ou aquilo que em maior grau sela a diferença entre eles.

A falha em reconhecer a diferença estrutural entre vivências e atos da consciência repousa na alegação justificada de que uma vivência não deixa, por isso, de ser uma espécie de ação da consciência. No entanto, ela não configura um ato enquanto "unidade de ação" (FINK, 1966, 5), ou seja, sua unidade se constitui de alguns poucos atos mas sobretudo de percepções causadas pelo mundo externo no conjunto de interferências que Fink chama de 'agora'. A vivência da consciência resulta muito mais em cadeias associativas e outras formas de um agir limitado às condições, por assim dizer, 'objetivas', do que propriamente em uma alteração significativa daquilo que se vivencia, ao menos em casos não-patológicos. Já um ato da consciência seria, por exemplo, uma lembrança do que fiz o fim de semana passado, uma projeção do que farei no próximo fim de semana ou, em uma ação ainda mais característica, uma fantasia impossível ou irrealista sobre determinados

[3] Ver o artigo "A filosofia fenomenológica de Edmund Husserl face à crítica contemporânea" [Die phänomenologische Philosophie Edmund Husserls in der gegenwärtigen Kritik] in Studien zur Phänomenologie, op.cit., pp. 79-156.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

aspectos da nossa vida ou da vida de outrem. E assim por diante. Importante é salientar que diferenciar atos e vivências pressupõe, segundo Fink, uma compreensão do que significa para a consciência 'representificar', ou o ato de trazer à consciência algo que *já foi* presente, que *poderá vir a ser* presente, mas ainda o que nunca se presentificará no agora do mundo ou que tampouco tem um compromisso com o real ou depende de uma realização efetiva. Dito de outro modo, significa ser capaz de diferenciar estruturalmente o real e efetivo do irreal, do projetado, do fantasioso, do fantástico. Dizendo com Kandinsky, ser capaz de diferenciar o que é exterior e o que é interior, o visível e o invisível.

É suficiente para o conceito de representificação, portanto, que algo esteja presente *em minha* consciência e exclusivamente *para a minha* consciência, de modo que ela presentifique algo que, no agora, não está efetivamente presente. A partir disso pode-se compreender que a vivência, justamente por caracterizar uma diminuição da dinâmica de ações da consciência em virtude da interferência direta do mundo, é então chamada de 'despresentificação', o que, em Fink, configura basicamente o estado da consciência no 'agora' do mundo.

Pois bem, por que insistimos nessa diferenciação? Porque é somente ao considerar que a atuação da consciência ao absorver percepções exteriores é radicalmente diferente de sua atuação reproduzindo e modificando essas percepções que podemos, em última instância, reconhecer que a consciência é capaz de estabelecer um domínio de radical criação e total *abstração* em relação ao mundo 'objetivo', domínio este no qual pode expressar e, portanto, vivenciar, aquilo que não lhe pode ser dado pela limitação física e material do mundo concreto.

Diferentemente do que possa parecer nesta simplificada apresentação do problema, o conceito de imagem não foi introduzido no debate fenomenológico por Fink, mas o próprio Husserl já havia se debruçado longamente sobre o tema.[4] O problema é que, inserido no contexto de indistinção estrutural e formal entre ato e vivência da consciência, o conceito de imagem – ou ainda, de 'consciência de

[4] Ver HUA 19 e 20/2 (Logische Untersuchungen - Zweiter Teil und Ergänzungsband, Zweiter Teil), em especial a Investigação Lógica V, mas principalmente HUA 23 (Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung – Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen – 1898-1925). Para o conceito husserliano de ‚modificação de neutralização', ver HUA 3-1 (Ideen zur einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie – Erstes Buch), em especial o § 103.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

imagem' (*Bildbewusstsein*) – acabou recebendo um tratamento muito semelhante ao dispensado tanto à percepção quanto aos atos propriamente ditos da consciência como a lembrança e a fantasia, integrando, portanto, as classes de fenômenos intencionais que só podem ser compreendidos no contexto de uma análise mais geral do que se convencionou chamar de 'modificação de neutralidade' (*Neutralitätsmodifikation*), i.e., uma modificação da consciência que anula por completo o caráter ponente de uma vivência da consciência. Isso significa que a consciência é capaz de diferenciar entre uma fantasia e uma percepção somente ao se dar conta de que a fantasia, ao contrário da percepção, é a constituição, na consciência, de algo meramente aparente, em relação ao qual ela suspende qualquer crença ou juízo posterior sobre sua existência. Segundo Husserl, portanto, a consciência realiza um ato de constituição aparente de objetos, ou seja, parece dispor dos mesmos elementos da constituição de uma vivência perceptiva mas, como resultado, ela tem um não-produto, algo cuja existência é meramente aparente. Com efeito, não nos aventuramos a calçar os sapatos do quadro de Van Gogh porque sabemos que ali se trata de uma representação de sapatos, e não dos próprios sapatos, que se trata de uma existência aparente (*Scheinexistenz*). O mesmo acontece quando nos lembramos de alguém: a consciência constitui a presença aparente da pessoa da qual nos recordamos, mas não confundimos a lembrança e a presença efetiva da pessoa lembrada.

Munido, como foi visto, de outros mecanismos conceituais e metodológicos para diferenciar percepções e fantasias, Fink então sugere um segundo tipo de modificação de neutralidade como tentativa de dar conta da complexidade do fenômeno de imagem. Sua proposta é aplicar a neutralização não mais ao processo de constituição do objeto – como 'constituição aparente de um objeto real', ou constituição de sua 'existência aparente' – mas ao próprio objeto, de modo a pensar uma 'constituição real de um objeto aparente'. Compreender a neutralização como atuando sobre o teor do que é constituído (*Gehaltsneutralität*) e não mais sobre a própria constituição (*Aktsneutralität*) nos traz duas consequências importantes e de grande serventia para nossos propósitos: por um lado, essa diferença estimula um crescente reconhecimento da legitimidade e da validade dos objetos aparentes. Eles

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

são constituídos *como* aparentes, e isso deixa de ser compreendido como uma falha ou deficiência do processo de constituição. Por outro lado, e isso é fundamental, temos uma revalorização do próprio ato de constituir objetos inexistentes, e a constituição parece finalmente liberada da função de representar a realidade à consciência, tarefa esta que realizaria de modo satisfatório ao representar um conteúdo que é, foi ou pode ser presente, mas que realizaria de modo deficiente ao representar aparências, tornando-se inútil e dispensável à pesquisa científica.

Finalmente, o próprio conceito de imagem se beneficia de tal ajuste teórico e, ao invés de se limitar ao âmbito figurativo da representação da realidade, da mimetização do real, transforma-se em um conceito mais abrangente e, portanto, como veremos mais detidamente adiante, muito mais apto a funcionar como conceito-chave tanto no contexto teórico da filosofia quanto das artes em geral.

A medialidade da imagem

É nesse contexto de refundação do significado e da incumbência teórica do conceito de imagem que Fink se lança no terreno do que ele chama de 'irrealidade'. Como se pode antecipar pelo subtítulo da obra 'Representificação e Imagem', a saber '*Contribuições a uma fenomenologia da irrealidade*', esta surge deslocando o centro metodológico da fenomenologia para a dimensão pouco explorada – e quase balbuciante em termos da fenomenologia husserliana – do não-dado, daquilo que não faz parte das coisas que se dão espontaneamente à nossa percepção.

A diferenciação entre realidade e irrealidade, por sua vez, não configura uma oposição radical o suficiente para traçar uma linha clara e limítrofe entre elas. Ao contrário, essa diferenciação trama o lugar lógico de uma unidade intencional intermediária capaz de atuar como um domínio autônomo que realiza a passagem entre o real e o irreal. Os atos da consciência que receberam, pelas mãos de Fink, a definição de 'constituição legítima do aparente' (neutralização de teor), caracterizam esse domínio chamado 'medialidade', o qual, apesar de autônomo em relação ao

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

funcionamento e às regras da realidade, estabelece com ela uma relação de referência, influência e correspondência superior àquela de que é capaz a irrealidade, uma vez que se encontra efetivamente entre uma e outra, lhes servindo de passagem e, melhor ainda, de trânsito. Por isso podemos nos perguntar: a lembrança que guardo de meus falecidos avós não representam nada na realidade atual, mas tampouco se deixam compreender como irreal. Onde é então que ela existe? Respondamos, com Fink: na realidade autônoma entre a realidade efetiva e a não-efetiva, ou irrealidade, ou seja, no domínio que podemos chamar de 'mundo da imagem'. Com efeito, o correlato de um ato medial – para manter o exemplo: a vivência que gerou a lembrança dos avós –, ao deixar as amarras do real para se constituir como lembrança, abre-se a uma realidade à parte, à qual Fink denomina 'mundo' porque é munida de leis próprias, espaço, tempo, significado, sucessão. Mas agora essa lembrança adquire uma característica que não tinha enquanto realidade: enquanto lembrança, ela pode ser repetida, pode ser alterada, pode ser reconstituída, ressignificada. Isso significa que ela se insere nessa realidade medial, que é acessível à realidade efetiva mas não está presa às suas regras mas, por outro lado, não chega a configurar-se como irreal. "Somente pelo fato de que o correlato de um ato medial (correlato que forma um *medium* e liberta o lugar de uma irrealidade) é uma nova forma de realidade unitária é que ele pode ser apreendido de maneira mediata, 'posto na irrealidade'". Dito de outra forma: "é porque os correlatos unitários dos atos mediais constituem eles próprios um tipo de realidade é que eles podem ser iterados". (FINK, 1966, 72).

Mas esta medialidade aceita evidentemente diferentes níveis de comprometimento com a realidade efetiva. Uma lembrança é, portanto, mais comprometida com a realidade do que uma fantasia. Exatamente por isso o que se compreende como 'mundo da imagem' não é uma única unidade com regras e configurações válidas para todas as imagens. Ao contrário, cada imagem em si mesma pode configurar um mundo próprio de imagem. As lembranças têm um comprometimento maior com a realidade porque elas retiram dela algumas de suas regras como o tempo e o espaço em que ocorreram, a sucessão, etc. E nesse caso é evidente que várias lembranças podem constituir um único mundo de imagem, por

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

exemplo o mundo das lembranças dos meus avós, que é diferente do mundo das lembranças dos amigos de infância. Há, por outro lado, o comprometimento mínimo com a realidade, ou seja, imagens que estão ligadas à realidade por um único ponto: a fantasia, por exemplo, é medial porque é fantasiada por alguém que compõe a realidade efetiva mas, em seu teor, está muito mais próxima à irrealidade. O mesmo acontece com a obra de arte, mais próxima da fantasia do que da lembrança: a obra de arte tem sempre, necessariamente, um suporte real, material, o que Fink chama de 'portador de imagem' (*Bildträger*), e que pode ser um quadro, um livro, uma música ou qualquer outro elemento que insira o mundo de imagem da arte dentro da realidade efetiva. E aqui vemos as consequências mais profícuas dessa arquitetônica: o portador atua realizando sua função de portar a imagem, algo irreal, à realidade, mas a irrealidade não pode ser portada enquanto tal, não se deixa apresentar à realidade enquanto irrealidade, e por isso ela é portada por meio de um suporte material que seja capaz de expressar não exatamente o que está – ou não – ali representado mas, antes, o 'mundo da imagem' (*Bildwelt*) do qual ele é a expressão, podendo este ser um sentimento, um estado de espírito, enfim, o que é 'espiritual', 'imaterial', aquilo sem o qual a arte não pode ser considerada como tal. (KANDINSKY, 1912, 30 et. seq.)

Toda imagem atua, portanto, como 'janela' entre o dentro e o fora da realidade efetiva, ela é a marca da fronteira entre ambas e, portanto, é o fenômeno medial por excelência. Fink se refere ao "puro fenômeno da imagem" (FINK, 1966, 78) para evidenciar a atuação da imagem não enquanto figura ou representação que mimetiza o real mas enquanto abertura a uma outra dimensão, a uma (ir)realidade não submetida às regras do real ainda que necessariamente referida a ele, i.e., a imagem enquanto "janela aberta ao mundo da imagem" (FINK, 1966, 77).

Janela para o absoluto

Fink descreve a tarefa da filosofia como sendo uma "tomada de consciência fundamental pela qual a subjetividade transcendental abre o campo das origens

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

absolutas de todo o ser e que, correlativamente, torna possível a atitude fenomenológica [...]" (FINK, 1966, 11). A essa tomada de consciência Fink frequentemente se refere ainda como a atitude que arranca o ser humano da inércia reflexiva à qual a habitualidade do mundo e da vida o conformam. A ideia essencial presente tanto na definição da tarefa da filosofia quanto da própria filosofia, a saber, o filosofar como "pensar o absoluto, o livre agir, o confiar-se à origem" (FINK, 2008, 119), é a intuição de que o essencial está oculto sob a camada mais superficial e exterior, sob a camada daquilo que se dá aos nossos sentidos e que compulsivamente institui o domínio no qual imediatamente estamos, o qual reconhecemos como o 'agora' e chamamos de 'mundo'. Essa camada mais exterior não é, sozinha, suficiente para a consideração de uma dimensão 'absoluta' do fluxo da consciência porque ela exclui da consideração tudo aquilo que não é aparente, que não é imediatamente dado. A verdade essencial das coisas, subtraída da aparência, da materialidade, tampouco poderia repousar no outro extremo, na completa imaterialidade de uma espécie de 'mundo das ideias' ou de qualquer outra forma de idealismo ingênuo. A razão disso explicita o fato de que a verdade essencial, aquilo que Fink chama de 'absoluto', ou que Kandinsky nomeia de 'divino', não é nem exclusivamente material nem puramente imaterial, mas um ponto de convergência de ambos. Daí a insistência de Fink em postular o lugar não-exclusivo e intermediário da medialidade e, como seu fenômeno por excelência, da própria imagem: o lugar desse encontro de real e irreal, material e imaterial, visível e invisível não é simples e imediatamente dado ao ser humano, mas deve ser o objeto de uma construção – nas palavras de Kandinsky, de uma composição.

O objetivo de sua dissertação, diz Fink, é o de analisar o modo como se constituem tanto os fenômenos de representificação quanto os fenômenos de imagem "de forma a avançar, a partir de uma questão concreta, na dimensão do 'fluxo absoluto de vivências', de atualiza-lo segundo determinadas estruturas, de sorte que nosso problema tornar-se-á uma 'janela para o absoluto'." (FINK, 1966, 18). A imagem, como foi visto, traz em si mesma esse caráter de janela (*Fensterhaftigkeit*), de ponto limítrofe entre o fora e o dentro que, por servir de intermediário ao real e ao irreal, é o fenômeno capaz de realizar a comunicação

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

entre ambos, ou seja, é o ponto no qual se dá o encontro entre a realidade visível, material, dada imediatamente à nossa percepção, e as infinitas irrealidades possíveis que abrigam todo um mundo de realidades invisíveis, imateriais, dadas não à percepção mas à intuição.

O filosofar, assim, é entendido por Fink como o libertar-se das conformações que regulam o domínio mais imediato e prático da vida para que o pensamento possa se aventurar no âmbito em que todas as coisas são possíveis. É a ousadia de desconsiderar as limitações do real e da realidade submetida às leis da físicas e à regulação espaço-temporal para se lançar no domínio do 'e se?', do 'por que não?' e, de modo consequente, do 'por que as coisas são assim e não de outro jeito?' e assim por diante. Esse ato de criação total e radical, por sua vez, só é possibilitado pelo confrontar-se à realidade dada do estar no mundo, e tem nele o seu contraponto, seu ponto de partida. A imagem assume um lugar central, portanto, na reformulação metodológica tal como pretendida por Fink por oferecer a estrutura de pensamento capaz de fazer a experiência do mundo enquanto totalidade, enquanto fluxo absoluto de vivências. A discussão e o aprofundamento desse ponto, contudo, serão deixados para outra oportunidade.

A imagem e a reflexão do divino: ver o invisível

Em "Do espiritual na arte" de 1912, Kandinsky define a imagem como o 'que' da arte, ou seja, como o 'pão' espiritual, o conteúdo artístico sem o qual o 'como' ou o 'corpo' da obra não poderia ter uma existência plena. Essa imagem é referida como 'imagem espiritual' no contexto da música, em que cita Debussy, Mussorgsky e, claro, Schönberg, e é ainda referida como a 'imagem abstrata de um objeto desmaterializado' no contexto da literatura, em que evoca Maerterlinck. Mas é no contexto da pintura – no qual a palavra imagem pode aparentar certa ambiguidade – que seu significado de 'que' da arte fica ainda mais claro: ao mencionar as obras de Cézanne, Kandinsky afirma que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> o representado não é um homem, nem uma moça, nem uma árvore, mas todos esses elementos são utilizados pelo artista para criar um objeto de ressonância interior pictórica que constitua uma imagem. [...] Ele pinta 'imagens' e nessas 'imagens' ele busca refletir (*wiedergeben*) o 'divino' (KANDINSKY, 1911, p. 34).

A imagem revela-se, portanto, como o 'pão espiritual', o meio-termo entre o material e o espiritual no sentido de suscitar o encontro entre as duas dimensões. Enquanto 'imagem' que busca refletir o divino, ela se vê inteiramente livre para transcender as limitações da representação figurativa e criar um objeto cuja capacidade de ressoar algo interno ou, como diz da obra de Matisse, de 'refletir o divino', pode receber propriamente o nome de 'imagem'. Essa coincidência entre o material e o espiritual na imagem expressa pela obra de arte é igualmente notória, segundo Kandinsky, na relação que estabelecem os elementos componentes da obra, uma vez que, se as obras de arte devem por um lado ser compreendidas como "produto da necessidade interior", por outro a evolução dos meios artísticos revela-se como a "expressão progressiva do eterno-objetivo no temporal-subjetivo" (KANDINSKY, 1912, 61).

Em sua obra posterior *Ponto e linha no plano*, de 1926, Kandinsky apresenta um horizonte teórico ainda mais claro a respeito das formas de expressão da necessidade interior do artista. Com efeito, ele afirma já nas primeiras linhas que "todo fenômeno pode ser experimentado de duas maneiras. Essas duas maneiras não são aleatórias, mas ligadas ao fenômeno – elas são derivadas por natureza do fenômeno, de duas características deste: exterior – interior." (KANDINSKY, 1926, p. 11). Como bem observa Michel Henry em seu importante estudo sobre a obra de Kandinsky, o peso da análise teórica desenvolvida pelo artista se concentra nesses dois pontos absolutamente essenciais e estruturais – interior e exterior –, referidos à maneira pela qual os fenômenos se apresentam à nossa experiência. Para ilustrar essa passagem, Henry dá o exemplo da experiência que temos do nosso próprio corpo, o qual se dá de modo concomitante e necessário tanto em uma dimensão

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

interior (fome, frio, dor, etc.) quanto em uma dimensão exterior (toque, aparência, etc.).

> O mundo é o mundo visível porque mundo significa exterioridade e porque a exterioridade constitui a visibilidade. Um fenômeno exterior nunca é visto ou conhecido em virtude de suas propriedades particulares – porque é grande ou pequeno, estruturado ou amorfo, etc. – mas porque é exterior, e apenas por isso. A partir do momento em que pertencer ao 'mundo' significa exterioridade, o que pertence é então manifestado na exterioridade, e exterioridade é equivalente a manifestação. Kandinsky diz que o 'modo' não é aleatoriamente ligado ao fenômeno porque é justamente desse modo – exterioridade – que ele pode tornar-se um fenômeno e ser mostrado. (HENRY, 2009, 6)

A dimensão interior, por sua vez, revela-se a si mesma através da afetividade, "no qual a própria vida vive, no qual a impressão imediatamente se imprime e no qual o sentir pode afetar a si mesmo" (HENRY, 2009, 7). Kandinsky estabelece a correspondência entre o exterior, o material e o visível, por um lado, e o interior, o espiritual e invisível, por outro, como a correspondência que encontra na obra de arte sua expressão mais essencial. A obra de arte é o meio através do qual aquilo que é espiritual e subjetivo se expressa na objetividade material. "Para que o conteúdo, que de início tem apenas uma vida 'abstrata', torne-se uma obra de arte, o segundo elemento – o exterior – deve servir à sua encarnação. Pois o conteúdo busca um meio expressivo, uma forma 'material'" (Kandinsky , 1973, 138). Nesse sentido é que a obra de arte é compreendida como "uma fusão inevitável e indissolúvel entre o elemento interior e o exterior, ou seja, entre forma e conteúdo." Ao que acrescenta poucas linhas à frente: "a forma é expressão material do conteúdo abstrato" (Kandinsky , 1973, 138).

Mas essa correspondência não poderia limitar-se à representação, assim como não poderia limitar a arte a uma função figurativa. Numa conferência proferida em Köln em 1914 Kandinsky afirma que, segundo lhe parecia,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> quando uma legalidade física era destruída em favor da necessidade pictórica, o artista tivesse, mais que o direito, o dever de negar ainda mais as demais legalidades físicas. Não costumava observar de bom grado, nos quadros dos outros, alongamentos que contradiziam a estrutura do corpo e erros de desenho que faziam violência à anatomia, e bem sabia que essa não poderia ser e não haveria de ser, para mim, a solução do problema do objeto. Assim é que, nos meus quadros, o objeto se dissolve cada vez mais, gradualmente, a partir de si mesmo, como se pode ver em quase todos os meus quadros da década de 1910 (KANDINSKY, 1973, 145).

Ao voltar-se à representação do invisível espiritual, a pintura abstrata de Kandinsky liberta-se da tarefa de representação do mundo exterior e seus objetos e, nas palavras de Henry "*deixa de ser pintura do visível*" (HENRY, 2009, 8). A pintura que tem por tarefa pintar o invisível está confrontada com o problema de representar, de um modo visível, através de algo exterior e captável ao olhar de outros, uma realidade que é interior e invisível. A pintura e, enquanto tal, a própria obra de arte, deixariam de pertencer ao mundo do visível? Kandinsky é muito claro a esse respeito: ainda que o objetivo da pintura tenha se tornado diferente, tenha superado a limitação de atuar como uma mimese figurativa do real para tornar-se expressão do invisível, os meios que toma para si na realização do seu objetivo permanecem os mesmos, sejam eles cores, formas e planos, seja as notas em intervalos dissonantes. Num artigo de 1938, Kandinsky reafirma sua crença na afinidade manifesta entre as artes, que fazem com que elas sejam 'idênticas' em sua função enquanto expressão do espiritual, de reflexão do divino. "O elemento misterioso e precioso é, todavia, que as 'frutas', apesar de advindas da mesma estirpe, são diversas. A diferença se manifesta através dos meios de cada uma das artes individuais, ou seja, através dos meios de sua expressão" (KANDINSKY, 1973, 195).

A arte tem, portanto, enquanto intermediária entre material e espiritual, visível e invisível, a missão 'medial' de revelar a essência oculta das coisas, missão esta que se mostra tanto mais importante quanto mais se compreende que ela é a única capaz de nos trazer diante do que Kandinsky chamou de 'ordem cósmica', da

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

qual a ciência nos teria irremediavelmente excluído (KANDINSKY, 1912, 23;103). Em vários de seus textos e artigos teóricos, Kandinsky se refere ao 'cosmo' enquanto a natureza original que é tanto impressional quanto dinâmica e subjetiva. Ela surge tanto como o conjunto de todas as coisas e elementos que existem enquanto sensíveis quanto essa mesma existência enquanto seres espirituais e afetivos (HENRY, 2009, 137/138). Desta forma, o cosmo se deixa compreender como a dimensão – constituída, e não diretamente disponível à percepção – na qual a subjetividade se encontra com o mundo e com ele coincide: dimensão originária na qual "arte e cosmo são idênticos", no qual "matéria morta é espírito vivo" (HENRY, ibidem). Mas então, pergunta-se legitimamente Henry, como pode a arte *efetivamente* diferenciar-se do cosmo? A resposta que ele próprio nos oferece é definitiva: a diferenciação se dá, principalmente, através de suas respectivas 'leis', além do fato de que a arte é sempre parte de um processo cultural. O que Henry nos revela aqui é que Kandinsky teve a mesmíssima intuição de Fink: o reino intermediário que a arte ocupa dá a si mesmo suas próprias leis, independentes das leis físicas ou 'reais', e têm inclusive o direito – voltando à citação de Kandinsky acima – de desrespeita-las, nega-las, suprimi-las. A diferença mais essencial entre o mundo efetivo e o mundo da arte consiste no fato de que o mundo da arte só se estabelece com toda sua potência e liberdade se todo contexto objetivo e restritivo ao comportamento dos objetos e à sua constituição desaparecer por completo e, no lugar do que Kandinsky se refere como a 'constituição natural de caráter concêntrico' (KANDINSKY, 1926, 32), permanecer, enquanto princípio único de construção, a subjetividade plasmada em cada um dos elementos. Se observarmos o prólogo da obra *Sobre o espiritual na arte* (1912), vemos que essa é a definição, em pintura, de 'composição'. E isso é justamente o que lhe permite comparar a pintura à composição da própria natureza. Assim, em *Ponto e linha no plano*, Kandinsky afirma que "todo o 'mundo' pode ser observado como uma composição cósmica que contém a si mesma, a qual consiste em inumeráveis, independentes e herméticas composições" (KANDINSKY, 1926, 32). Da mesma maneira funciona a arte, a composição pictórica. A diferença é que a arte postula leis, elementos e dinâmicas

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

para si mesmo, que exige para si um mundo próprio e autônomo, aquilo que Fink chamou de 'mundo da imagem'.

Com efeito, num artigo de 1931 intitulado *Reflexões sobre a arte abstrata*, no qual a defende de suas principais acusações à época, Kandinsky reafirma sua convicção de que a arte abstrata se encontra em um nível de expressão significativamente superior ao da arte figurativa justamente por dispor de uma linguagem que permeia a "essência, o conteúdo", da própria natureza. A arte abstrata não só *não exclui* o vínculo com a natureza mas, de modo surpreendente, "torna esse vínculo maior e mais íntimo do que vem sendo nos últimos tempos" (KANDINSKY, 1973, 177). Consonante com essa afirmação é ainda a discussão, num artigo posterior, de 1935, no qual se discute as várias formas de se referir à arte abstrata, também curiosamente conhecida à época como 'arte absoluta'. Rejeitando tanto uma quanto outra, Kandinsky declara que

> A melhor denominação seria, ao meu ver, 'arte real', pois esta arte põe, ao lado do mundo exterior, um novo mundo artístico, de natureza espiritual. Um mundo que pode nascer exclusivamente com a obra de arte. Um mundo real. Uma velha denominação 'arte abstrata', no entanto, foi já imposta. (KANDINSKY, 1973,180).

A intuição genial de Kandinsky foi a de que levar aquilo que, na natureza é "revelação da vida", para outro plano com outras regras e outras dinâmicas é o mesmo que apropriar-se de seus elementos e "move-los, isola-los, contrasta-los, combina-los, uni-los, e deixar que seus tons sejam escutados." (HENRY, 2009, 140). Esses tons, abafados pelo limite e regras objetivas, só se deixam escutar no encontro com a subjetividade que partilha essas mesmas regras e limites, mas cujos sonhos se lançam muito além dessas fronteiras. "Vida é auto revelação [...] A pintura nasce da vontade da vida de ver além." (HENRY, 2009, 140). Justamente porque se limita a reproduzir e mimetizar as regras objetivas é que a arte figurativa permanece refém de um nível de expressividade inferior ao da arte abstrata.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Na percepção ordinária e na arte figurativa que reproduz seus limites, temos a 'experiência do espiritual nas coisas materiais' – eles são ressonâncias abafadas tornadas inaudíveis pelo feto de que elas já foram ouvidas. A isso sucede a experiência do 'espiritual nas coisas abstratas'. Essa experiência nos leva em direção a configurações ainda não vistas, edifícios retorcidos, entidades arborecentes vistas de perspectivas não representáveis, cones metálicos em estado de suspensão, raios explodindo como fogos de artifício, ângulos encaixados, grades enigmáticas e diagonais lançando um ataque. Todas essas formas são munidas de algo a mais; elas são auto-garantidas, indiferentes a todas as coisas e vêm de outro lugar. (HENRY, 2009, 140).

Imagem e subversão do conceito de 'real'

Imagem, seja em sua função metodológica de 'janela para o absoluto', em Fink, seja como a reflexão do divino que supera a experiência do simples espiritual nas coisas materiais para nos levar à descoberta da ordem cósmica na qual se revela a essência oculta das coisas, em Kandinsky, revela aqui um sentido bastante avolumado em relação ao que usualmente se compreende como tal. Trata-se da imagem que se diferencia da figura e que pode não ser pictórica, pode ser musical, pode ter a forma de palavras. O importante é que 'imagem' tal como se apreende tanto de uma leitura da obra de Fink quanto da obra teórica de Kandinsky só é verdadeiramente digna do nome se é capaz de configurar uma estrutura dotada de limites – digamos, de um enquadramento ficcional[5] – capaz de determinar suas próprias regras e, em suma, de se estabelecer enquanto 'mundo' no interior do qual essas regras são exclusivamente válidas. A imagem, portanto, nada mais é que a estrutura capaz de pôr em relevo uma totalidade autônoma, ficcional, submetida às suas próprias regras e dinâmicas, mas cujas *relações* entre os elementos – e isso é o fundamental – podem dizer muito mais sobre as relações efetivas do mundo real do que somos capazes de experimentar estando imersos nessa própria realidade. A imagem, tal como compreendida por Fink e Kandinsky, aproxima-se da ideia

[5] Nessa interpretação me baseio na bela introdução de Michael Davis à sua tradução da poética de Aristóteles em DAVIS, 2002. Agradeço ao Prof. Verlaine Freitas (UFMG) pela indicação de leitura e interpretação deste texto muitas vezes hermético.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

aristotélica de uma 'mímesis poética'. O termo 'poética' se refere à 'poiêsis', ao agir criativo, à criação; a criação permanece mimética, não num sentido figurativo de mimese dos objetos, paisagens, etc., mas no sentido da mimese de um conjunto de relações abstratas, tensões entre cores, formas, conceitos, a partir dos quais novos sentidos podem surgir.

Para compreender em que sentido a imagem caracteriza uma janela ao absoluto, podemos evocar o exemplo do herói grego Aquiles no contexto da *Poética* de Aristóteles. O enquadramento ficcional que estabelece para si as próprias regras de ordenamento significativo do 'mundo da imagem' são dados na narrativa de Homero sobre os feitos da guerra de Troia e o papel que nela desempenhou Aquiles. Temos aqui nosso recorte, nosso limite fictício que, ao mesmo tempo em que autonomiza o 'recortado' em relação ao mundo real e efetivo – Aquiles é um personagem fictício – estabelece um mundo contextual no qual esse recorte estabelece suas próprias leis e dinâmicas – por exemplo, faz parte da dinâmica homérica que os deuses olímpicos tenham influência direta sobre as ações e acontecimentos. Pois bem, além desse recorte temos a elaboração poética, ou aquilo apresenta a trama e a sucessão dos fatos que articulam os acontecimentos e compõem o conjunto correspondente à 'vida de Aquiles' no interior do recorte ficcional no qual a vida de Aquiles propriamente 'acontece'. A elaboração poética nos fornece os elementos que justificam a afirmação segundo a qual, diante da situação e das condições dadas à escolha do herói grego, suas ações devem ser reconhecidas como virtuosas, como heroicas.

A articulação narrativa das desventuras e inquietudes de Aquiles nos coloca diante dos elementos que determinam sua ação, i.e., enquadramento e trama nos apresentam aquilo que não pode ser visto no mundo efetivo, tornam visíveis os móveis internos da deliberação pessoal, a dinâmica interna que leva o herói a agir de modo virtuoso, e somente por isso é que a ação pode ser reconhecida como virtuosa a ponto de tornar-se um modelo de virtude. Ter diante dos olhos toda a trama de acontecimentos e deliberações que Aquiles enfrenta para tomar a decisão de juntar-se aos guerreiros gregos, mais do que narrar a decisão de Aquiles, nos fornece um modelo de escolha. Modelo este que não nos serve apenas no interior da

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

narrativa de Homero, mas em nossas vidas reais e escolhas pessoas. Nesse sentido, a 'morte de Aquiles' é uma imagem que serve de modelo de ação até mesmo ao próprio Aquiles. O enquadramento e a trama ficcionais nos fazem 'ver' e compreender em que consiste uma ação virtuosa, e isso de uma maneira que pode ser apenas suposta no plano concreto do real, uma vez que o real não nos dá acesso ao momento preciso de uma deliberação e de todos os elementos que a envolvem. O que efetivamente 'vemos' é apenas a decisão no momento de sua efetivação, de sua realização. A exposição do plano de ações, subtraído ao real concreto, é algo de que só a ficção é capaz. E isso é o que oferece a imagem em sua condição privilegiada de intermediário entre o fora e o dentro, entre real e irreal.

Conclusão

O mundo da imagem, para além de seus infinitos meios de expressão artísticos, nos oferece essa visão privilegiada da própria realidade. É nesse sentido que mencionamos, provocativamente, a ideia de uma 'subversão' do real. Essa subversão deve ser compreendida no sentido da transformação, para aquele que faz a experiência da imagem, da ordem estabelecida na habitualidade. Essa experiência inaugura a insubordinação – cara tanto à filosofia quanto à arte – diante dos limites do real, dos limites daquilo que se vê e se experimenta na dimensão ordinária e cotidiana da vida. A filosofia e a arte querem mais, querem ir além, são sedentas de novos significados e da experiência do novo, do jamais pensado.

Mais do que isso, o acesso ao que não se deixa ver é a compreensão de que a visão que nos prende ao real e ao que existe efetivamente pode ser ela mesma limitadora e, portanto, ilusória. A visão da imagem figurativa e representativa nos conforma à experiência das coisas em seus limites espaço-temporais nos quais elas se conservam imóveis. A imagem enquanto janela para o absoluto é o ver-além que nos apresenta tudo aquilo que se oculta ao real. Ela desafia o próprio conceito de real, uma vez que coloca a pergunta pelo que é mais real que o próprio real. Foi

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

por compreender esse questionamento que Kandinsky nomeou a arte abstrata de 'arte-real'. Foi a partir dessa intuição que também Fink questionou os pressupostos 'reais' da fenomenologia. Com efeito, é em um texto sobre Nietzsche que ele conclui que

> o único real é exclusivamente vir-a-ser – não o vir-a-ser de um ente que já está aí, que se modificaria, mas um puro vir-a-ser, um escoamento e um fluxo incessante, um movimento sem fim, essa 'vida' jorrando do mundo, que está presente por toda parte, que produz tudo e a tudo aniquila (FINK, 1960, 138).

Essa afirmação contém a grande subversão do real levada a cabo pelo conceito de imagem: mais do que uma intermediação entre o real o irreal, a imagem ameaça romper a fronteira entre a realidade e a irrealidade e revelar a verdadeira natureza da díade real-irreal: entre eles não há oposição ou contradição alguma – o que tampouco implica afirmar sua identidade – mas, ao contrário, representam os dois extremos que nos permitem organizar metafisicamente a existência em elementos materiais e concretos, por um lado, e espirituais, por outro. Mas é preciso reconhecer os limites dessa organização. Ir mais além daquilo que se vê implica abrir-se à experiência de que, enquanto enquadramento estrutural e dinâmico da totalidade dos domínios da vida, enquanto experiência do absoluto, experiência do cosmo, real e irreal se revelam conceitos obsoletos e limitadores ao livre pensar e ao livre fantasiar.

Referências Bibliográficas

DAVIS, Michael. Introduction. In: ARISTOTLE. On poetics. Trad. Seth Benardete and Michael Davis. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press. 2002, pp. XI-XXX.

FINK, Eugen. Nietzsches Philosophie. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: W. Kohlhammer Verlag: 1960.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

FINK, Eugen. Studien zur Phänomenologie 1930-1939. Den Haag: Phaenomenologica, 1966.

FINK, Eugen. Phänomenologische Werkstatt 3/1. In: Eugen Fink Gesamtausgabe. Hans Rainer Sepp und Cathrin Nielsen (Eds.). Freiburg/ München: Verlag Karl Alber, 2006.

FINK, Eugen. Phänomenologische Werkstatt 3/2. In: Eugen Fink Gesamtausgabe. Hans Rainer Sepp und Cathrin Nielsen (Eds.). Freiburg/ München: Verlag Karl Alber, 2008.

FINK, Eugen. Presentificazione e immagine. Contributi alla fenomenologia dell'irrealtà. A cura di Giovanni Jan Giubilato. Trad. G. J. Giubilado. Milano/ Udine: Mimesis Edizioni, 2014.

HENRY, Michel. Seeing the invisible. On Kandinsky. Trad. Scott Davidson. Trowbrigde, Wiltshire: Cromwell Press Ltd., 2009

JOOSS, Birgit, Der 'Blauer Reiter'. In: SALMEN, Brigitte (Ed.). Der Almanach 'Der Blauer Reiter': Bilder und Bildwerke in Originalen. Murnau: Schlossmuseum, 1998, pp. 15-46.

KANDINSKY, Wassily. Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei, 3ªEd. München: R. Piper & Co., 1912.

KANDINSKY, Wassily. Punkt und Linie zu Fläche. Beitrat zur Analyse der malerischen Elemente. München: Verlag Albert Lange, 1926.

KANDINSKY, Wassily. Tutti gli scritti 1 – Punto e linea nel piano – Articoli teorici – I corsi inediti al Bauhaus. A cura di Philippe Sers, trad. Libero Sosio. Milano: Feltrinelli: 1973.

KANDINSKY, Wassily. Tutti gli scritti 2 – Dello spirituale nell'arte – Scritti critici e autobiografici – Teatro – Poesia. A cura di Philippe Sers, Trad. Libero Sosio, Nilo Pucci, Brita e Enrico Chilò. Milano: Feltrinelli Editore, 1974.

KANDINSKY, Wassily. De lo espiritual en el arte. Trad. Elisabeth Palma. 5ª Ed. Tlahuapan, Puebla: Premia Editora de Libros AS, 1989.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SEPP, Hans Rainer. Bild. Phänomenologie der Epoché I. (Orbis Phaenomenologicus). Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2012.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Albert Frisch (1840-1918): trabalhador, imigrante, fotógrafo.

Barthon FAVATTO SUZANO JÚNIOR
(UEL – UNESP/Assis)*

Resumo: A História da Fotografia se configura, sobretudo, com o resgate de uma História Social dos Mundos do Trabalho. O fotógrafo é antes de tudo um trabalhador. E, como tal, seu labor está condicionado às estruturas de pensamento e às condições de trabalho de sua época. No caso do século XIX, ainda que não houvesse fronteiras bem delineadas no entendimento da fotografia como profissão, a própria atividade já esboçava seus limites e seus campos. Seja na determinação de conhecimentos técnicos, linguagens e paradigmas conceituais e estéticos, fosse na simples ramificação de atividades e subáreas. Nesta apresentação, resgata-se os itinerários laboral e migratório e a obra de um desses fotógrafos oitocentistas. O alemão Albert Christoph Frisch (1840-1918). Que na segunda metade dos anos sessenta do século XIX esteve em terras brasileiras e foi responsável pela tomada de uma série de imagens de indígenas da Região Amazônica. O entendimento desses itinerários leva-nos a compreender a obra de Frisch a partir de um outro olhar.

Palavras-chave: Albert Frisch; etnofotografia; Mundos do Trabalho; imigração.

***

Que tipo de mundo era esse? [...] Era, em primeiro lugar, um mundo que não consistia apenas de fábricas, empregadores e proletários, ou que tivesse sido transformado pelo enorme progresso de seu setor industrial. Por mais espantosas que fossem, as mudanças trazidas pelo avanço da

* Professor do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina. Doutorando no Programa de Pós-graduação em História da Univ. Estadual Paulista, campus de Assis, sob orientação do Prof. Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa (UNESP/Assis).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

indústria e da urbanização em si mesmas não são adequadas para medir o impacto do capitalismo.

[Eric Hobsbawn – A Era do Capital]

A História da Fotografia se configura pelo resgate de uma História Social dos Mundos do Trabalho. O fotógrafo é, sobretudo, um trabalhador. E, como tal, seu labor está condicionado às estruturas de pensamento e aos modos de produção de sua época.

No caso do século XIX, ainda que não houvesse fronteiras bem delineadas no entendimento da fotografia como profissão, a atividade já esboçava seus limítrofes e seus campos. Seja na determinação de conhecimentos técnicos, linguagens e paradigmas conceituais e estéticos próprios, fosse na simples ramificação de atividades. Se o advento da fotografia – tal como a conhecemos, como reprodução visual de um fragmento de tempo-espaço em superfícies físicas quimicamente sensibilizadas – é resultante da Revolução Industrial, primeiro o daguerreotipista, e, posteriormente, o fotógrafo, passam a povoar o universo de um sem número de profissões incrementadas pelo avanço do capitalismo industrial e pela modernidade. Alguns, mais abastados, tais como antigos artificies inauguram seus ateliês. Outros, grossa maioria, acabam lançados à precarização da qual inutilmente tentaram fugir ao escolherem a então novíssima atividade. Tornando-se mão-de-obra itinerante, desbravadores de possíveis promissores mercados, e, não raras vezes, engessados por contratos ou acordos laborais duvidosos.

Nesta apresentação procuramos analisar o itinerário e a obra de um desses fotógrafos oitocentistas. O alemão Albert Christoph Frisch (1840-1918). Que na segunda metade do século XIX esteve em terras brasileiras e foi responsável pela tomada de imagens de indígenas amazônicos. Noventa e oito delas encontram-se reunidas no álbum *Resultat d'une Expédition Photographique sur le Alto Amazonas et Rio Negro*, sob chancela da Casa Leuzinger. As imagens que compõem o referido álbum são consideradas ainda hoje os primeiros registros fotográficos de indígenas amazônicos de que se tem notícia. Pois, devidamente documentados. Há especulações de expedições fotográficas anteriores à realizada por Frisch. Tal como

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

a do fotógrafo norte-americano Charles de Forest Fredericks uma década antes. Porém, acredita-se que os registros fotográficos realizados pelo americano foram perdidos durante a expedição.

Durante muitos anos, dúvidas e inconsistências pairaram sobre o itinerário e a obra legada por Frisch. E, até mesmo, sobre sua real identidade. A inexistência de informações biográficas e de outros registros fotográficos no Brasil, bem como o fato de ter assinado sob o nome A. Frisch intrigava os pesquisadores. Alguns chegaram a defender que A. Frisch fosse um pseudônimo utilizado por Georges Leuzinger. Outros, duvidaram até mesmo de sua existência. Cenário desanimador que começou a desanuviar a partir do início dos anos dois mil, quando o jovem pesquisador F. Kohl descobriu na Alemanha a existência não somente de documentos sobre o fotógrafo como a localização de um de seus descendentes. Ainda assim, os avanços apresentados de lá para cá não dissiparam algumas lacunas e incongruências sobre a vida e obra do fotógrafo.

Na primeira parte desta comunicação, abordamos a trajetória e o itinerário do fotógrafo nesses mundos oitocentistas então em convulsão: do centro, a Alemanha em processo de industrialização e unificação política, à periferia de uma economia mundial que começava a ser desenhada. Especialmente, o Brasil amazônico com o início do que veio a ser considerado o *boom* do látex. Na segunda parte, procura-se algumas imagens produzidas por Frisch sobre indígenas amazônicos, partindo da compreensão das objetivações técnicas, contratuais e subjetivas do fotógrafo. Ou seja, como o "olho de época" de Frisch "capturou" e edificou imagens desse outro mundo e de seus habitantes.

Do centro à periferia do mundo: o itinerário de A. Frisch da Alemanha à América do Sul

Até bem pouco tempo, Albert Christoph Frisch era um ilustre desconhecido da História da Fotografia brasileira do século XIX. Ilustre porque nominalmente a ele

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

– sob a misteriosa chancela de A. Frisch – foi atribuída uma série pioneira de 98 imagens da Região Amazônica, retratando aspectos da fauna, da flora e dos povos da floresta. Desconhecido, pois até há pouco tempo "dúvidas ainda persistiam quanto à real motivação de tal empreitada e quanto à sua verdadeira dimensão" (ANDRADE, 2013). E, consonante a isso, muito pouco se sabia sobre os passos do fotógrafo da Europa Central à América do Sul.

Para o pesquisador brasileiro, Joaquim Marçal Ferreira de Andrade (2013), as incertezas e lacunas que pairavam sobre a vida e obra de Frisch começaram a ser elucidadas no início dos anos dois mil a partir de pesquisa realizada pelo brasileiro Pedro Karp Vasquez em arquivos alemães. O trabalho levado a cabo por Vasquez resultou na publicação do livro "Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX" (Metalivros, 2000). Mais tarde, em meados da mesma década, dois artigos apresentados pelo acadêmico alemão Frank Stephan Kohl, e, respectivamente, publicados na Revista Stadium (n. 21) e nos Cadernos de Fotografia Brasileira do Instituto Moreira Salles lançaram ainda mais luz sobre o itinerário biográfico do fotógrafo. Inclusive, sobre seu verdadeiro nome (ANDRADE, 2013). A pesquisa encampada por Kohl desvendou os passos – até então, enigmáticos – de A. Frisch. Ou melhor, finalmente, Albert Christoph Frisch.

Quando Albert Frisch deixou a Alemanha rumo à América do Sul, na década de sessenta do século XIX, não somente o Velho Mundo, mas vastas áreas do mundo então conhecido e considerado civilizado passavam por abruptas transformações. Na Europa da década anterior, apenas a economia da Inglaterra se encontrava efetivamente industrializada (HOBSBAWN, 1977). Nos territórios continentais – em especial, nas amplas zonas centrais, como a Alemanha – o mapa da industrialização desenhava uma configuração em que pontos isolados, tais como ilhas perdidas em meio a grandes lagos, distinguiam as parcas cidades industrializadas e as aldeias manufatureiras das amplas águas verdes de uma economia, em grande medida, rural (HOBSBAWN, 1977).

Esse panorama mudou drasticamente. Se no início dos anos 1850 a capacidade industrial da Federação Alemã era ainda muito menor do que a da

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

França (HOBSBAWN, 2004), as décadas posteriores apresentaram o *boom* industrial alemão. Moldado pelo uso de técnicas e especialistas ingleses, bem como pela adoção de maquinários e *know how* franceses, alinhavados à uma política econômica protecionista e com forte presença coordenadora dos Estados para assimilar os avanços dos vizinhos industrializados (RIOUX, 1975). Nesse ritmo, se já em 1850 a malha ferroviária alemã ultrapassava em extensão a da França (RIOUX, 1975), na década de 1870, com o término da Guerra Franco-Prussiana, e findado o processo de unificação liderado por Otto von Bismark, o Império Alemão se consagrava econômica e demograficamente muito mais poderoso do que a rival vizinha (HOBSBAWN, 2004).

Assim como em outros processos de industrialização e modernização técnico-produtiva, o alemão também produziu seus impactos. Que foram sentidos muito além das esferas do simplesmente político e econômico. Para Valdir Gregory (2013) a emigração de alemães para a América – e aí inclusa, para a porção meridional do continente – se inseriu no contexto dessas profundas transformações. A eclosão das guerras de unificação e a aguda depressão que se abateu nos anos iniciais do processo de industrialização alemão fizeram-se sentir com maior força na estrutura social. Principalmente, "entre as associações de artesãos, os camponeses, os trabalhadores e os pequenos proprietários" (ALVARADO & MATTHEWS, 2005 – tradução nossa). Impacto social esse que abriu caminho para um ambiente propício – acrescido pelos desenvolvimentos dos transportes ferroviário e marítimo – à "repulsão populacional diante uma fronteira aberta e diante do sonho da América" (GREGORY, 2013).

De certo, sob essa insígnia de seu tempo repousaram as motivações de Frisch em apostar a sorte na América do Sul. Como afirmou Hobsbawn (2012, p. 51) "a história do trabalho no século XIX é de movimento e migração". Na Europa como um todo os processos de industrialização e as transições nacionais de uma economia-mundo para uma economia mundial não passaram desapercebidas para trabalhadores como Frisch. A primeira metade do século XIX foi demarcada como um período de subemprego crônico, que atingiu em cheio, especialmente, os ofícios especializados (THOMPSON, 1987). Por todos os lados, as inovações tecnológicas da

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Revolução Industrial e o afluxo cada vez maior de mão-de-obra jovem e não-qualificada instauraram uma atmosfera real de insegurança à medida em que as antigas especialidades foram depreciadas em detrimento das novas, cabíveis às necessidades impostas pelas então nascentes indústrias (THOMPSON, 1987). Na Alemanha de Frisch esse fenômeno real de crise e insegurança que se abateu sobre o mundo do trabalho fez-se sentir, principalmente, com a introdução da *Gewerbefreiheit*, que implodiu o antigo e tradicional sistema de guildas. E levou os chamados trabalhadores tradicionais especializados (artesãos, mestres de ofício, etc.), ao confronto com uma realidade por eles nunca antes imaginada.

Nesses anos transitórios, para além do subemprego crônico, a rotatividade de mão-de-obra, os baixos salários, as desapropriações e as cargas horárias desumanas tornaram-se imperativas nas vidas dos trabalhadores. Fossem eles cooptados pelas indústrias ou não. Na Alemanha e Itália, especialmente, os trabalhadores tiveram enormes dificuldades de organização: no século XIX, o sindicalismo como organismo de defesa dos direitos dos trabalhadores foi um fenômeno tipicamente inglês (RIOUX, 1975). Logo, nos primeiros lumes de impacto do brutal processo industrial, acentua-se e se aprofunda uma antiga tradição entre os trabalhadores tradicionais especializados, a itinerância (Cf. HOBSBAWN, 2012). Que se traduzia no deslocamento ambulante – principalmente, pelo interior do país – em busca de ofertas de trabalho e remunerações mais dignas. Uma vez esgotada essa possibilidade ou o ímpeto de enfrentá-la, restava-lhes uma única saída: emigrar.

Foi nesse contexto que o século XIX também acentua e aprofunda uma outra antiga tradição europeia. Numa escala nunca antes imaginada. E, de certo modo, menos transitória porquanto mais duradoura que a sobrevida das itinerâncias. Se para Lord Kenneth Clark (*apud* GINZBURG, 1991) "A história da arte europeia foi, em larga medida, a história duma série de centros de cada um dos quais irradiou um estilo", essa máxima se fez cada vez mais arraigada à medida que os novos centros industriais europeus foram se constituindo e enraizando, bem como os processos de industrialização e as unificações nacionais foram minando as economias-mundo e alargando as paragens para o estabelecimento de uma

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

economia mundial. França, Inglaterra, Alemanha, e, em menor grau, a Itália, tornam-se mais do que novos centros políticos e industriais de uma complexa rede econômica que começava a ser costurada, facilitada pelo advento de maravilhas em fluxos e fixos que enxugaram o tempo e encurtaram distâncias: órgãos burocráticos, instituições de ensino e profissionalização, telégrafos, navios à vapor, ferrovias e a própria fotografia convergem como alguns exemplos. Esses países foram se constituindo, sobretudo, como centros de uma nova modalidade imperialismo. Tornar-se-iam assim modelos de "civilização" e centros de difusão cultural, ainda que edificados sobre os escombros de antigos pilares.

Produto de seu tempo, antes de aportar em terras sul-americanas, Albert Frisch se transladou no final da década de 1850 para a capital da Baviera, Munique. De lá, com o apoio do então empregador, realizou um *workshop* de litografia em Paris. No retorno à Alemanha, muito provavelmente sem perspectiva de trabalho, ou então, de um trabalho que lhe rendesse algum reconhecimento e estabilidade, Frisch partiu no início dos anos 1860 para a América do Sul. Seu primeiro destino foi a capital da Argentina, Buenos Aires. Na bagagem, um conjunto de estampas de imagens religiosas que almejou sem sucesso comercializar (Cf. ANDRADE, 2013; KOHL, 2015).

A derrocada inicial de Frisch o levou a exercer inúmeras funções. Entre as quais, a de professor particular e treinador de cavalos nos pampas argentinos. Foi somente em seu retorno a Buenos Aires, em 1863, que o jovem alemão finalmente abraçou a carreira de fotógrafo. Durante um bate-papo de taverna com um fotógrafo da comunidade germânica, após tomar conhecimento da fracassada saga do jovem em terras austrais, este o recomendou ao ateliê fotográfico de um amigo. Tratava-se do renomado estúdio do americano Arthur Terry. Com quem Frisch aprendeu o ofício de fotógrafo e passou a fotografar a elite portenha. Segundo Kohl (2015), após alguns meses trabalhando no estúdio de Terry, Albert Frisch foi despachado para o Paraguai a pedido do ex-ministro da Guerra e da Marinha, e, então, já empossado 2º presidente daquele país, o General Francisco Solano López. Em Assunção coordenou as atividades de um estúdio fotográfico por alguns meses. Mas, no final de 1864, quando da iminência de eclosão da Guerra do Paraguai, foi obrigado a alçar

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

partida mais uma vez. O destino era a cidade do Rio de Janeiro (ANDRADE, 2013; KOHL, 2015).

Recém-chegado em terras cariocas no alvorecer de 1865, e, uma vez longe dos horrores da guerra que se descortinava na Tríplice Fronteira, Albert Frisch se deparou com uma cidade que, muito provavelmente, chocou-lhe. O Rio de Janeiro de então estava aquém de receber a alcunha que a tornaria mundialmente famosa no século posterior, a de "Cidade Maravilhosa". Ainda que, em meados do século XIX, o Rio de Janeiro fosse a capital do Brasil e a sede de uma das duas únicas coroas então reinantes na América, a cidade estava longe de apresentar ao visitante estrangeiro as comodidades e a modernidade da urbanidade europeia. Ou mesmo, de cidades latino-americanas como Buenos Aires, Havana e Santiago de Chile. Apesar de toda modernização introduzida após a chegada da Coroa Portuguesa, em 1808, deve-se notar que o Rio de Janeiro que se apresentou a Albert Frisch era um lugar de "ruas tão 'detestavelmente calçadas', enlameadas, sujas [...]", onde "a facilidade de pretos para suprirem os sobrados burgueses ou patriarcais de água e de alimentos e de os aliviarem de excremento e de lixo, retardou a instalação de serviços de canalização e de esgotos [...]" (FREYRE, 1990).

Uma capital negra e escravocrata em pleno Atlântico Sul ocidental. Onde, alguns poucos anos depois, em 1872, dos 275 mil habitantes da cidade, 84 mil eram estrangeiros, que se dedicavam a uma variada gama de atividades (COSTA, 1999). Levando em consideração a notória quantidade de imagens de exuberantes paisagens ou de negros libertos e escravos legadas por fotógrafos estrangeiros no Brasil na segunda metade do oitocentos, principalmente, em *cartes-de-visite*, essas duas temáticas da realidade brasiliana de então deviam saltar aos olhos, e, portanto, aos olhares técnicos desses europeus. Por um lado, impactados pela harmonização institucional e social desses contrastes: vias sujas e mal pavimentadas contrastando com densas florestas e a Baía de Guanabara ao fundo; escravos rotos perambulando por ruas de sobrados aristocráticos. Por outro, ávidos em saciar a sede pelo exótico distante de seus compatriotas e munidos de etnocentrismo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Em 1865, outro estrangeiro, o suíço Georges Leuzinger acabava de inaugurar no Rio de Janeiro – à Rua do Ouvidor, 33 e 36 – seu ateliê de fotografia da Casa Imperial. Ao contrário do forasteiro Frisch, Leuzinger era uma figura de renome no mundo comercial e cultural da Corte. Especialmente, pela realização de impecáveis composições das paisagens cariocas e fluminenses. Mérito que fazia questão de sublinhar nas *cartes-de-visite* da Casa Leuzinger. Na compreensão de Bia e Pedro Corrêa Lago (2005) "De todos os fotógrafos pioneiros no Brasil, Georges Leuzinger [...] foi quem melhor compreendeu as possibilidades comerciais na venda de imagens do país para uma clientela estrangeira". Clientela essa que não somente era exigente quanto aos resultados técnicos das composições quanto potencialmente consumidora de tudo que lhe se apresentasse como novidade da modernidade. Incluso, o consumo daquilo que não se podia ver ou conhecer do mundo a não ser através dos olhares dos fotógrafos.

Nesse contexto, Albert Frisch foi contratado como fotógrafo da Casa Leuzinger. E ali certamente realizou seu maior, mais complexo e mais famoso trabalho: a expedição fotográfica pelo Rio Solimões-Alto Amazonas e Rio Negro, realizada em 1867. Essa expedição sob responsabilidade de Frisch era inicialmente parte integrante de outra, encomendada pela Casa Imperial e capitaneada pelo engenheiro Franz Keller, genro de Georges Leuzinger. O objetivo de Keller era claro: "deveria investigar a possibilidade de tornar mais navegáveis as corredeiras do [Rio] Madeira" (HEMMING, 2009).

Na década de 1860, a região Amazônica vivenciava a transição de uma economia colonial e de subsistência baseada no extrativismo de drogas do sertão para o que, poucos anos depois, circunscrito à nova divisão internacional do trabalho introduzido pelo capitalismo industrial, tornar-se-ia conhecido como o fenômeno do "surto da borracha". Os dois maiores empecilhos brasileiros para tal empreendimento se solidificavam na resistência de algumas nações indígenas à presença dos não-índios na floresta, e, principalmente, no emprego de uma logística de escoamento do látex. O que, de certo modo, salvaguardadas as difíceis condições de extração e escoamento, não ocorria no concorrente país vizinho, a Bolívia. Na Amazônia boliviana, onde era encontrada a melhor borracha, metade do problema

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

estava solucionado: o árduo trabalho era realizado por indígenas aculturados (HEMMING, 2009). Assim, temerosos de que a Bolívia monopolizasse em poucos anos a extração do látex, os brasileiros empreenderam a missão de Keller. Que deveria encontrar soluções plausíveis para o escoamento e avaliar as estimativas dos custos (HEMMING, 2009).

A escolha do nome de Frisch por Leuzinger e a própria disposição do fotógrafo para enfrentar a difícil empreitada junto a Keller desnuda um lado menos glamoroso do comércio e produção de imagens e das relações de trabalho a qual estavam submetidos muitos fotógrafos do século XIX. Em geral, lê-se e se apreende nas análises sobre os trabalhos dos "fotógrafos pioneiros" do oitocentos uma visão quase que romanesca do devir profissional. Destaca-se, em geral, o itinerário aventureiro, a habilidade técnica e a harmonia estética das composições. Iluminação, profundidade, sombreamento, etc. A chancela de "pioneirismo" quase sempre oblitera, negligencia, ou mesmo, ofusca o papel dos fotógrafos contratados como membros integrados a um universo mais amplo, e, não raras vezes, menos heroico: o do mundo do trabalho.

Para azar ou sorte de Frisch, ele era o homem certo para o negócio do capitalista de imagens, Leuzinger. Era jovem, estrangeiro, ávido por trabalho, acostumado ao labor itinerante, e, sobretudo, talentoso. Disposto a fazer fama e dinheiro, bem como a reparar o ônus das próprias desventuras pela América do Sul. Do outro lado da mesa de contratação, o empreendedor e empregador suíço buscava destacar ainda mais sua Casa Leuzinger no mercado europeu. Tratava-se do homem certo, de temática oportuna, ao gosto da clientela europeia e da melhor ocasião possível. Tanto que, inscritas pela Casa Leuzinger, as 98 imagens produzidas por Albert Frisch sobre os índios, as paisagens e a fauna e flora amazônicas foram integralmente montadas em papel cartão com acabamento fino e comercializadas na Europa (ANDRADE, 2013).

A receptividade de imagens do mundo exótico – e, exógeno – era ampla na Europa. A chamada fotografia etnográfica possibilitava ao homem abastado do velho continente conhecer um fragmento do mundo que, até então, lhe era desconhecido.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

E que não poderia ser visualizado e supostamente conhecido, pelo menos a princípio e no conforto do que era entendido como "civilização", senão, por meio do produto final do olhar do fotógrafo: a fotografia. Assim, bastante comum entre os fotógrafos estrangeiros no Brasil do período foi a confecção de *cartes-de-visite* com fotografias de negros escravos e livres, bem como sobre a paisagem que muitos tomavam como "edênica". O gosto pelo exótico e a curiosidade pelo diferente impulsionaram a produção dessas fotografias de caráter documental. Em que os fotógrafos encobertos pelo mister de um realismo fotográfico que não raras vezes ambicionava direcionar o leitor na leitura visual do mundo, transformavam-se também em laboratórios ambulantes (SOUSA, 2004). Carregando aqui e acolá pesados fardos de equipamentos e produtos químicos.

A viagem de Albert Frisch ao Alto Amazonas e pelos afluentes do Rio Madeira e Solimões ocorreu entre 14 de novembro de 1867 e 24 de novembro de 1868, percorrendo entre ida e volta cerca de 10 mil quilômetros pelo território brasileiro (KOHL, 2015). Ainda no início da expedição, enquanto Keller e seus homens desceram o Rio Madeira após uma longa pausa em Manaus, Frisch aproveitou para subir o Solimões rumo ao posto militar avançado de Tabatinga, na divisa com o Peru. No retorno, reuniu-se novamente ao grupo comandado por Keller (KOHL, 2015). Durante a jornada, o fotógrafo produziu 120 imagens em negativos de vidro. Das quais 98 foram incorporadas ao catálogo da Casa Leuzinger. Albert Frisch passou mais três anos no Rio de Janeiro. Em 1870 retornou à Alemanha onde continuou seus estudos no ateliê de Joseph Albert, fotógrafo responsável pelo aperfeiçoamento da técnica de fototipia. Uma vez iniciado na nova técnica, Frisch transladou-se para os Estados Unidos, onde passou a encorajar e lecionar a técnica desenvolvida por Joseph Albert. Retornou à Alemanha em 1872. E, em 1875, abriu o próprio estúdio: o *Kunstanstalt Albert Frisch*. Faleceu em 1918.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Indígenas amazônicos pelas lentes de Albert Frisch

Boris Kossoy (2014) afirma que "toda fotografia tem atrás de si uma história". Mas, sobretudo, justamente por carregar atrás de si uma história, toda fotografia é ideologia. A atitude e olhar do fotógrafo diante da realidade, o seu estado de espírito, a sua visão e valores de mundo acabam transparecendo no resultado final do processo: a imagem (KOSSOY, 2014). No caso dos fotógrafos europeus oitocentistas no Brasil – especialmente, de Frisch – essa constatação não deixa de ser determinante. Pois, para além da expressão pessoal do fotógrafo, outras tantas variantes concorreram em seu processo de fotografar indígenas: as condições técnicas, as dificuldades ambientais de fotografar fora de um estúdio, etc. Mas, ainda mais importantes, os termos e condições que regiam o possível acordo/contrato entre Leuzinger e jovem fotógrafo. A série de 98 imagens de indígenas, paisagens, fauna e flora legadas por A. Frisch sob a chancela da Casa Leuzinger não deixa de carregar essas marcas. Nota-se que os temas fotografados, ainda que elementos primordiais de toda composição fotográfica, e, também, supostamente sua principal razão de ser, foram o que menos interferiram no resultado final do processo fotográfico operado por Frisch.

No século XIX, a produção químico-mecânica de imagens não era um processo acessível a todos e ilimitado do ponto de vista técnico-reprodutivo. Inúmeras dificuldades se colocavam entre o intento de captar uma imagem/situação e sua fixação químico-física. Interpunha-se desafios de diversas ordens: desde o simples transporte de pesados ou delicados equipamentos e frágeis produtos laboratoriais a lugares remotos e de difícil acesso até arcaicas e limitadas técnicas de reprodutibilidade, que condenavam a imagem a uma condição de exclusividade que hoje nos é estranha, ou mesmo, ininteligível. Sobre a temática, deve-se assinalar que

> Ao deixar o ambiente confortável e controlado do estúdio, o fotógrafo oitocentista se via confrontado com uma série de problemas técnicos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> bastante complicados, sobretudo durante o período do colódio úmido. Problemas que eram bem maiores aqui no Brasil, onde a luz é menos suave e uniforme e o clima mais quente. Isso porque a excessiva luminosidade característica do Brasil exacerbava os problemas de exposição ao criar contrastes violentos entre as diferentes áreas da imagem, enquanto o calor tropical dificultava a operação com esse processo, que exigia a exposição da placa quando esta estivesse uniformemente úmida. (VASQUEZ, 2000)

No caso de Albert Frisch essas dificuldades técnicas se tornaram imperativas e impactaram diretamente no transcorrer de seu trabalho. Se não era fácil para fotógrafos do gabarito e contemporâneos de Frisch, tais como, Marc Ferrez, Christiano Júnior, Alberto Henschel, entre tantos outros, superarem as adversidades da geografia, da vegetação, das condições climáticas e de iluminação nas zonas tropical e subtropical brasileiras, mesmo fotografando em lugares mais convidativos e retratando personagens e ambientes urbanos e suas imediações, a expedição fotográfica de Frisch e a qualidade do trabalho por ele apresentado se mostrou de impressionante êxito técnico para a época.

De certo, as condições impostas para o cumprimento dos objetivos mercantis da Casa Leuzinger nas imagens produzidas por Albert Frisch privilegiavam a qualidade técnica. Isso porque, ao objetivar a venda das imagens para o público estrangeiro – em especial, europeu –, Georges Leuzinger certamente também visualizava as inscrições das mesmas nas famosas exposições universais e feiras científicas.

O público alvo de Leuzinger certamente era o acadêmico, que despertava para o valor de registro da etnofotografia. Assim, mesmo que circunscrita à expedição de Franz Keller, e, aproveitando-se dela, a expedição fotográfica de Frisch possuía uma autonomia que "contou com o apoio e estímulo de Jean Louis Rodolph Agassiz, pesquisador suíço radicado nos Estados Unidos, à época, um dos principais oponentes criacionistas de Charles Darwin" (GÂMBERA, 2013). Pois, foi justamente a pedido de Agassiz que Georges Leuzinger resolveu desmembrar – pelo menos,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

temporariamente – e estender o percurso fotográfico de Frisch até Tabatinga, na fronteira com o Peru (SENNA, 2006).

De igual maneira, a expedição etnofotográfica do alemão contou com o apoio do Império do Brasil. Além do peculiar interesse do imperador D. Pedro II pela fotografia competia ao monarca uma especial inclinação a tudo que fosse de interesse científico. Fotografia e Ciência representavam de um lado a modernidade, e, de outro, satisfaziam os anseios do imperador em experimentar-se como fotógrafo e como entusiasta das Artes e da Ciência (Cf. SCHWARCZ, 1998). Consonante a isso, em tempos de guerra e de corrida comercial pela extração do látex, o Império via nas expedições de Keller e de Frisch uma oportunidade de "integração nacional e de divulgação do potencial energético e científico da região" (GÂMBERA, 2013, p. 184).

Esses interesses conjugados estão presentes e são marcantes nas imagens produzidas por Frisch. Da coleção, raras são as imagens em que transparece a temática mais subjetivamente valorizada pelo fotógrafo: a paisagem, em sublime solidão e aquém da contaminação por outros temas. Resumindo-se a fotografias retiradas em raros momentos de relaxamento do fotógrafo durante a extenuante jornada.

Contudo, engana-se que, por essa inclinação, o olhar de Frisch fosse diferente ao de seus contemporâneos. Ou mesmo, a eles indiferente. A fotografia paisagística era tão ou mais exigente em refinamento e termos técnicos do que a etnográfica. Ela pressupunha o controle do fotógrafo sobre a câmera e também sobre as adversidades e intempéries da natureza bruta. Em outra esfera, prevalecia um forte etnocentrismo e senso civilizatório nessas expedições. Que não deixam de transparecer a ideologia em voga entre os homens que as capitaneavam.

Em seu diário de viagem, por exemplo, Franz Keller emite a seguinte opinião sobre os "incivilizados" índios murras que rondavam um dos acampamentos da expedição ao Madeira-Mamoré: sua perda "não prejudicaria o país, que pode muito bem passar sem esse elemento obstinado, incapaz de adaptação à nova ordem de coisas que se aproxima a passos rápidos" (KELLER, 1874 *apud* HEMMING,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

2009). Se Frisch, ao contrário de Keller, não deixou impressões escritas sobre os silvícolas, o fez por intermédio do conjunto de imagens. Atualmente, sabe-se que as fotografias produzidas por ele tomaram como modelos indígenas mestiçados que viviam aos arredores de Manaus ou às margens dos rios Solimões e Madeira.

A preferência de Frisch por indígenas dóceis à presença de não índios, ou mesmo, por mestiçados, cumpria de certo critérios lógicos que satisfaziam tanto as limitações técnicas da época quanto às necessidades objetivas de fotógrafo, empregador e clientes, ávidos por composições nítidas, visualmente impecáveis. No entanto, tal como seus contemporâneos colegas de profissão, ao privilegiar nitidez e estética em suas composições, Frisch não somente objetivou com seu olhar eurocêntrico os objetos ou as temáticas de suas tomadas, como os submeteu às regras técnicas e aos anseios científicos dos homens de seu mundo. No oitocentos, inúmeros fotógrafos etnográficos lançavam mão de recursos e truques de laboratório a fim de melhorar suas composições e dirimir as limitações e imperfeições técnicas.

José Christiano Júnior (1832-1902), por exemplo, em sua famosa "Coleção de tipos de negros", lançava mão de inúmeros estratagemas. Primeiro, alocava-os ao estúdio – ambiente que ofertava maior controle ao fotógrafo – onde eram fotografados sobre vários aspectos e situações do cotidiano escravo. Incrementava seus modelos negros com apetrechos, bem como a fim de dirimir a artificialidade do estúdio, determinava que seus modelos cumprissem posições que remetessem à dinâmica de suas respectivas atividades. Às negras mais novas solicitava-lhes que desnudassem os ombros e parte das costas a fim de cobri-las com uma aura de sensualidade. Não longe disso, encontra-se a famosa fotografia da "Lavadeira" (cerca de 1865). Inspirado na atração dos estrangeiros pelas lavadeiras do Campo de Santana (Rio de Janeiro), que esfregavam e enxaguavam roupas expondo os seios, Junior convida uma lavadeira pós-púbere ao seu estúdio, onde é fotografada com a parte superior desnuda e em posição vertical, austera, porém, de olhar vivo, mirando a câmera, e as mãos entrecruzadas levemente caídas sobre a parte inferior do ventre. Nesse caso, ao contrário do que se vê nas fotografias da série de negros trabalhadores de Christiano Júnior, a menina não imita movimento próprio à sua

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

atividade. O que se destaca são os pequenos seios harmonizando com os pueris olhos.

De igual maneira, nas fotografias de indígenas amazônicos de Frisch reside uma objetividade que é totalmente alheia aos fotografados. Na famosa fotografia de "Índios tapuia nos arredores de Manaus" (1867), por exemplo, reside uma aparente harmonia entre os elementos que se dissipa quando a atenção do observador privilegia cada um dos retratados. Os olhares apáticos e desinteressados da maioria saltam ao olhar mais atento do observador. O homem com a criança no colo encara com desconfiança a máquina que irá "capturar" sua imagem. Atrás, o jovem apoiando-se na parede externa da casa arma-se com um olhar e uma postura desafiadoras.

No entanto, as mulheres são os elementos que mais chamam atenção. A mais velha, em primeiro plano, sentada sobre uma esteira comporta ao seu lado um punhado de vimes. A outra, jovem, repousa entediada sobre uma máquina de fiar. Nota-se que todos estão relativamente bem vestidos dada a condição de marginalização social. Com roupas tão alvas que evidente foram travestidas para a ocasião. A moça aparece com o ombro esquerdo descoberto, numa postura evidentemente controlada pelo fotógrafo.

O "progresso não parece lhes ter trazido nenhum benefício" (LAGO, 2005). O que é evidente em seus semblantes e pés descalços. Mas, a cena é supostamente montada por Frisch a fim de transparecer o contrário. A brancura da roupa dos indígenas em contraste com os farrapos dos jovens negros e do indígena coadjuvante. A máquina de fiar. A iluminação mais forte em primeiro plano destoando da atmosfera soturna daqueles que se encontram mais ao fundo da imagem. Esses elementos não deixam dúvidas. Ainda que marcante a apatia dos retratados, prevalece a atmosfera de resignação e docilidade diante do suposto progresso. Afinal, a quem interessaria uma tal imagem de índios aculturados? Certamente, que aos defensores do progresso civilizatório. À comunidade científica da época, em geral. A homens como Agassiz, Keller, Dom Pedro II, e, sobretudo, aos *self-made-man*, tais como, Frisch e Leuzinger. Trata-se, portanto, de uma narrativa

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

visual que indiscutivelmente traz ao bojo as supostas beneficies e a inevitabilidade do progresso.

Quando se analisa uma série, deve-se entender cada fotografia como uma unidade e uma unicidade em si mesma, mas também como parte de um todo. A fotografia intitulada "Taba de Índios" (c. 1867) é outro exemplo. Mesmo que os retratados desta vez sejam suposta e aparentemente um pouco menos aculturados que os retratados na fotografia anterior, não deixavam de sê-los. Pois, também retratados nos arredores de Manaus, permitiram que suas imagens fossem "capturadas" pelo fotógrafo em meio a uma apatia tão ou mais singular e denunciativa do que a dos tapuia vestidos da foto anterior.

O grupo familiar retratado nessa imagem parece fragilizado e reduzido. O contraste de iluminação também é denunciativo. Apáticos, os semblantes e corpos indígenas são obscurecidos pela exígua luminosidade, que adentra o ambiente da taba somente da direita para a esquerda, iluminando pouco os rostos, e, mais os pés. A nudez flácida dos corpos agregadas à percepção da escassez de utensílios domésticos evidenciam a precariedade das condições em que essa família "ainda selvagem" vivia quando comparada às dos tapuias aculturados.

Numa terceira composição, retrato de "Índios amauás no Rio Japurá" (*c.* 1867), utilizando-se de um estratagema bem difundido entre os fotógrafos da época, o da colagem, ou, sobreposição de imagem, o alemão utiliza uma composição da paisagem do Rio Japurá como pano de fundo e a sobrepõe com dois indígenas amauás. Essa fotografia servirá de pano de fundo para uma série de outros retratos de indígenas realizados por Frisch durante a expedição. É evidente no produto final que os dois indígenas destoam em proporcionalidade ao resto da cena. Em estatura, o da direita quase se iguala à árvore que está supostamente próxima. Enxerga-se também que, apesar da base da árvore se encontrar pouco metros mais ao fundo, parte dos galhos dela – trata-se de árvore não frondosa – se coloca à frente do braço esquerdo do fotografado.

A imagem base largamente utilizada por Frisch como pano de fundo para seus retratos de indígenas possui uma piroga estacionada no leito do rio.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Embarcação essa que, na fotografia final dos amauá, encontra-se encoberta pelo corpo do homem sentado no tronco. Mas, cujo os vestígios aparecem pela sombra refletida no espelho d'água. Neste caso, a possibilidade que se apresenta é a de que Albert Frisch tenha fotografado esses índios amauá utilizando um fundo neutro de pano. E, pela imobilidade pouco natural dos indígenas, muito provavelmente para esta série de fotos retratos objetivasse um público mais interessado nas características físicas dos nativos.

Considerações Finais

O exercício de trazer à tona o itinerário de um fotógrafo do oitocentos do gabarito de Albert Frisch revela-se um experimento rico, mas ainda pouco explorado nas reflexões da História da Fotografia brasileira. Esse exercício permite o entendimento e a análise sobre o profissional fotógrafo e sua respectiva obra como pertencentes ao mundo da arte, mas, principalmente, ao mundo do trabalho. O jovem Frisch, assim como tantos outros alemães da metade do século XIX, é obrigado a deixar seu país em decorrência das guerras de unificação e das abruptas transformações desencadeadas pela Revolução Industrial. Processos que impactaram diretamente na vida dos trabalhadores e que repercutiu com que profissões e profissionais até então tradicionais fossem lançados à precarização e, não raras vezes, à marginalidade social.

A necessidade e as incertezas diante o futuro lançam homens e mulheres a buscarem alternativas de sobrevivência menos degradantes. Acentua-se o trabalho itinerante. Mas, tão logo, aprofunda-se também a emigração. Albert Frisch, que não era fotógrafo na Alemanha, assim como muitos de seus compatriotas emigrados, acaba abraçando uma nova profissão nos locais de destino. De ajudante de um impressor de imagens em Munique, torna-se, portanto, fotógrafo anos depois de desembarcar na América do Sul, após sucessivas e infelizes tentativas de prosperar economicamente no Novo Mundo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os itinerários percorridos do Frisch e outros tantos fotógrafos provenientes da Europa Central os colocaram às vistas das sociedades modernas europeias locais do oitocentos como verdadeiros *self-made-man*. Homens que, imbuídos do espírito romântico da livre iniciativa, deixaram seus países de origem e cruzaram o Oceano Atlântico em busca de fama e fortuna. Contudo, sob essa fina áurea idealista a realidade foi outra. A maioria acabou anônima e pobre no Novo Mundo. Quando não com algum recurso conquistado retornaram à Europa, onde se entregaram novamente à precarização das condições de trabalho. Frisch é o exemplo. Voltou após seu trabalho itinerante no Amazonas para um centro econômico e artístico que não reconheceu seu anterior prestígio. Entregou-se, outra vez, ao trabalho itinerante. Desta vez, nos Estados Unidos. Para somente então, retornar à Alemanha e abrir o próprio estúdio.

As imagens tomadas dos indígenas amazônicos por Frisch não escondem o outro aspecto perverso daquele mundo moderno que se descortinava. Trata-se de fotografias que destorcem e objetivam os retratados a partir de olhares eurocêntricos e de um ideal progressista e civilizatório. Os indígenas retratados por Frisch estavam longe de serem somente aculturados ou mestiçados. Uma vez fotografados tal como e da maneira que foram, eles se encontravam mesmo aquém do realmente eram. Em alguns casos, surgem nas fotografias como resultados de uma bem-sucedida empreitada civilizatória. Noutras imagens, eles emergem eternizados como personagens que despertam a curiosidade científico-evolutiva e o consumo-fetiche europeus.

Nas imagens estão sobrepostas uma série de camadas de objetivação. A primeira e mais profunda delas é a interposta pelas próprias dificuldades e limitações técnicas da época e das condições das tomadas de Frisch. A segunda, pelo contrato/acordo de trabalho entre Frisch e Georges Leuzinger, que determinava antemão o público-alvo e o destino daquelas fotografias. E, por fim, a da própria subjetividade do fotógrafo, em que falam mais alto as vozes do especialista fotógrafo e do "civilizado" frente aos silvícolas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARADO, Margarita; MATTHEWS, Mariana (Orgs.). Los pioneiros Valck: un siglo de fotografía en el sur de Chile. Santiago de Chile: Pehuén, 2005.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. As primeiras fotografias da Amazônia. Artigo publicado em Biblioteca Nacional Digital, 11 de set. de 2013. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/preciosidades-do-acervo-as-primeiras-fotografias-da-amazonia-resultado-de-uma-expedicao-fotografica-pelo-solimoes-ou-alto-amazonas-e-rio-negro-realizada-por-conta-de-g-leuzingerrua-do-ouvidor-33/>. Acesso em 12 de dez. de 2016.

ANDRÉ, Richard G. O Paraíso entre Luzes e Sombras: representações de natureza em fontes fotográficas. Londrina: EDUEL, 2014.

BÁEZ, C.; MASON, P. Zoológicos Humanos: fotografías de fueguinos y *mapuche* en el Jardin d'Acclimatation de París, siglo XIX. Santiago de Chile: Pehuén, 2006.

COSTA, Emília Viotti da. Da Monarquia à República: momentos decisivos. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

CUNHA, Manuela Carneiro (org.). História dos Índios no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras/FAPESP, 1992.

FREYRE, Gilberto. Sobrados e Mucambos. Rio de Janeiro: Record, 1990.

GÂMBERA, J. L. H. de M. Fotografia na Amazônia Brasileira: considerações sobre o pioneirismo de Christoph Albert Frisch (1840-1918). In: REVISTA Pós, vol. 20, n. 34. São Paulo, dezembro de 2013, pp. 180-196.

GINZBURG, Carlo. A micro-história e outros ensaios. Trad. de António Narino. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

GREGORY, Valdir. Imigração alemã no Brasil. In: CADERNOS Adenauer. Relações Brasil-Alemanha – Deutsch-Brasilianische Beziehungen. Edição Especial. Ano XIV. Rio de Janeiro: Fundação Konrad Adenauer, outubro de 2013.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

HEMMING, John. Fronteira Amazônica: a derrota dos índios brasileiros. Trad. de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: EDUSP, 2009.

HOBSBAWN, Eric J. A Era das Revoluções: Europa 1789-1848. Trad. de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. A Era do Capital: 1848-1875. 10ª ed. Trad. de Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

_____. Os trabalhadores. Estudos sobre a História do Operariado. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

KOHL, F. S. Albert Frisch and the first images of the Amazon to go around the world. In: WOLFF, Georges (org.). Explorers and Entrepreneurs behind the Camera: the stories behind the pictures and photographs from the image archive of the Ibero-American Institute. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, 2015, pp. 26-34.

KOSSOY, Boris. Fotografia & História. 5ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

LAGO, Bia & Pedro Côrrea do. Os fotógrafos do Império: a fotografia brasileira no século XIX. Trad. de Lucia Jahn. Rio de Janeiro: Capivara, 2005.

RIOUX, J-P. A Revolução Industrial: 1780-1918. Trad. de Waldirio Bulgarelli. São Paulo: Pioneira, 1975.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SENNA, Ernesto. Casa Leuzinger. In: _____. O velho comércio do Rio de Janeiro. 2 ed. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Editorial, 2006, pp. 102-121.

SOUSA, Jorge Pedro. Uma história crítica do fotojornalismo ocidental. Chapecó/Florianópolis: Argos/Letras Contemporâneas, 2004.

THOMPSON, E. P. A formação da classe operária inglesa. A maldição de Adão. Vol. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

VASQUEZ, Pedro Karp. Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX. São Paulo: Metalivros, 2000.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Como un anfibio entre ser y no ser. Consideraciones fenomenológicas sobre la conciencia de imagen

Giovanni Jan GIUBILATO (UEL)[1]

Resumen: En el *continuum* sintético y coherente de nuestra experiencia del mundo las imágenes físicas representan una especie de interrupción, un vacío metafísico de realidad, en cuanto nos muestran algo que, realmente, no está allí. Las imágenes no son simplemente cosas materiales, se identifican más bien con aquello que "en" ellas se ve y se reconoce – y que en verdad físicamente no existe. Esta modalidad de conciencia y percepción muy particular atraviesa las múltiples capas de la materialidad objetual para dirigirse, inmediatamente, hacia lo irreal representado "en" la imagen, o por medio de ella. No debe sorprender entonces que la fenomenología haya reconocido en este fenómeno un importante eje temático de sus reflexiones acerca de la vida de conciencia y de las operaciones de sentido que en ella se llevan a cabo. Las consideraciones siguientes, a través de una cuidadosa interpretación de los escritos de Husserl (y con referencia a textos aún inéditos en español y portugués), profundizan en los análisis fenomenológicos de la imagen y destacan los importantes aportes teóricos que una *fenomenología de la "irrealidad"* puede ofrecer para una comprensión profunda y actual de la vida de las imágenes.

Palabras-clave: Fenomenología, conciencia de imagen, representación, mundo de la imagen.

Introducción: los diferentes sentidos de la imagen y la filosofía

La palabra "imagen" viene del latín *imago,-ginis*, cuyo espectro semántico implica una variedad y amplitud sorprendentes, incluyendo significados que van

[1] Doctor en Filosofía por la Bergische Universität Wuppertal, Alemania. Post-doctorando, becario PNPD-CAPES, en el Programa de Pós-Graduação em Filosofia de la Universidade Estadual de Londrina. Orientador: Prof. Dr. Eder Soares Santos, UEL.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

desde "figura, efigie e retrato", "fantasma, espectro, espíritu de los muertos", "alucinación e engaño", "alegoría y fábula" hasta "idea, concepto e representación mental". Siguiendo esta última acepción de la palabra ya Aristóteles en el *De Anima* (431ª 14 ss.) asigna a la imagen un papel central entre las modalidades de conocimiento, pues el alma racional (llamada también discursiva) en vez de sensaciones utiliza imágenes. Con ello el Estagirita se refiere propiamente a aquella parte del alma humana llamada *διάνοια* que, en su concepción, define el conocimiento racional discursivo en contraposición tanto al conocimiento intuitivo (*νόησις*) cuanto a aquella otra parte del alma llamada irracional que, aunque priva de razón, es todavía capaz de obedecer a los dictámenes de la razón misma. De aquí la famosa afirmación – desde entonces paradigmática para el desarrollo histórico de toda la filosofía occidental – de la imposibilidad, para el alma, de inteligir (*intelligĕre*) "sin el concurso de una imagen". Hablando de imágenes (*τὰ φαντάσματα*) en el contexto de su teoría del conocimiento Aristóteles se refiere entonces a las imágenes mentales – también dichas "representaciones" – que las facultades de la imaginación (*φαντασία*) y de la memoria (*μνήμην*) producen en el alma a partir de las sensaciones (*τὰ αἰσθήτα*) captadas a través de los cinco sentidos. Desde esta concepción de la imagen como representación de la realidad externa en la interioridad de la psique, la relación entre *logos* (racionalidad) e *imaginación* ha estado al centro de la reflexión filosófica – pensamos por ejemplo a Kant, quien en su *Crítica de la razón pura* (1781, 1787) coloca la imaginación (o facultad imaginativa, "*Einbildungskraft*" en alemán), en el centro operativo de su teoría del conocimiento, definiéndola como aquella facultad de tener una representación de algo "aún sin presencia del objeto representado". La admirable síntesis que la imaginación es capaz de operar, siguiendo las reglas del intelecto (las categorías), entre las multíplices representaciones es considerada por Kant como la condición de posibilidad no solamente de toda experiencia, sino también de la composición coherente y unitaria de la pluralidad perceptiva en un conocimiento conceptual. Por lo tanto, la facultad imaginativa sería aquel punto arquimédico de mediación que conecta la intuición con el intelecto, la sensibilidad con los conceptos. La literatura filosófica acerca de los análisis y la importancia de la imaginación para el

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

conocimiento es, a lo largo de la historia del pensamiento, seguramente inmensa y prácticamente imposible de abarcar.

Diversas son las cosas cuando abordamos la imagen desde un concepto diferente de ella, es decir: cuando pensamos la imagen en cuanto *imagen física*, como un objeto material que pertenece a nuestro entorno y que sobresale en cuanto *objeto-imagen* (sea ello producido por el hombre, como gran parte de las imágenes que cotidianamente vemos, o sea ello una imagen "natural", como por ejemplo el reflejo ondulado de los árboles sobre un espejo de agua). En este caso "imagen" no significa una "representación mental de algo" (situada en la inmanencia de nuestra conciencia perceptiva), sino más bien un particular objeto transcendente (como por ejemplo un cuadro, una pintura, una estatua o una fotografía) que, en el *continuum* sintético y coherente de nuestra experiencia del mundo y de las cosas que encontramos en ello, nos ofrece una "representación" de algo. Cuando en el Museo del Louvre de París vemos *La Gioconda*, un cuadro de Leonardo Da Vinci que remonta a los principios del 1500, aquello que inmediatamente aparece frente a nuestros ojos es aquel famoso sujeto femenino (de difícil identificación) que se ha quedado en el imaginario colectivo gracias a su ojeada indescifrable y su sonrisa fascinante. La imagen de *La Gioconda*, a la par p. ej. de los montajes fotográficos de Andy Wahrhol, de los paisajes de los pintores románticos y de las películas con las estrellas del cine, son objetos-imagen que hacen parte y constituyen el mundo moderno actual. El hecho interesante para los fines de nuestras reflexiones es que en los últimos dos siglos, y sobre todo a partir del siglo XX, la literatura científica, filosófica, literaria y estética sobre los objetos-imagen ha crecido exponencialmente. Innumerables son las descripciones, los estudios, las investigaciones y los congresos que abordan el tema de la imagen desde diferentes perspectivas y disciplinas del saber – entre ellos, también el prestigioso encuentro hodierno organizado por el *Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem* (LEDI). Antiguamente las cosas eran muy diferentes y la imagen parecía algo relativamente simple.[2] Para los autores antiguos eran suficientes unas pocas palabras para

[2] Cf. al respecto el interesante estudio histórico de ELKIN, James, *Why are our pictures puzzles? On the modern origin of pictorial complexity*, New York – London, Routledge 1999.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

describir las imágenes. Giorgio Vasari por ejemplo, el famoso pintor, arquitecto e histórico del arte italiano, escribió una o dos páginas sobre algunas pinturas de su época, y no más. Una primera razón de esta gran diferencia con respecto a la cuantidad de escritos dedicados a la imagen – que denota también una discrepancia con respecto a la atención que se dedica al fenómeno de la imagen – puede ser encontrada, aparentemente, en un simple hecho histórico: como resultado del largo del progreso de la civilización, hoy en día simplemente sabemos más. Al acúmulo del saber y de sus disciplinas especiales corresponde evidentemente un aumento sensible de los estudios escritos que reflexionan, de diferentes formas, sobre aquello que una imagen es, sobre su funcionamiento, sobre sus efectos, sobre sus caracteres estéticos, sobre su producción y su función social, etc. Empero esta explicación, basada en una simple perspectiva mecánica – se podría decir casi "darwiniana" – de diversificación, crecimiento y adaptación de los estudios sobre la imagen, no llega a dar cuenta de las modificaciones cualitativas (y no solamente cuantitativas) que han ocurrido desde los comienzos de la modernidad. No solo el saber se ha expandido, sino la cultura se ha transformado y ha cambiado radicalmente. Conformemente a este cambio se ha transformado profundamente nuestra percepción del mundo. Ya Walter Benjamin, a los principio del siglo XX, en su famoso ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* afirmaba que:

> dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no solo natural, sino también históricamente (BENJAMIN, 2003, 46).

Es evidente que dicha transformación natural e histórica de nuestra percepción sensorial del mundo incluye también el arte y sus manifestaciones, y sobre todo del carácter prismático de la imagen. Como nos recuerda el siguiente pasaje de Paul Valéry (citado por Benjamín al comienzo de su ensayo):

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte (BENJAMIN, 2003, 35).

La filosofía contemporánea ha estado muy atenta a esta mutación de lugar y de sentido de la imagen en el contexto del mundo actual. Si para Pascal la imagen aún representaba, clásicamente, la "dueña de la verdad y del error" y para Baudelaire ella ya era la creadora de un mundo,3 Guy Debord en su famoso ensayo de 1967 nos muestra claramente el éxito planetario la esta fuerza creadora de mundo atribuida a la imagen. A través de un análisis del desarrollo de la sociedad moderna en una Sociedad del espectáculo, donde todo es pura visibilidad, él denuncia proféticamente el poder de control total que los medios de comunicación ejercen sobre las masas, transformándolas en conglomerados de consumidores – de productos, de imágenes, de símbolos y de modelos unificadores. Ya Heidegger, en una famosa conferencia de poco posterior a la publicación del texto de Benjamin y titulada La época de la imagen del mundo (HEIDEGGER, 1977), se oponía a una visión continuativa e progresista de la historia, denunciando el corte cualitativamente absoluto con las épocas precedentes y vislumbrando la característica esencial de las transformaciones que estaban violentamente aconteciendo desde el comienzo del siglo XX a partir justamente del concepto de "imagen". La situación contemporánea, definida por él como "época de la imagen del mundo", no representa entonces el éxito último y cronológicamente coherente de una transformación (o reelaboración) de una "precedente" imagen del mundo (por ejemplo de la medieval); más bien, "la esencia de la modernidad es precisamente esto: que el mundo se vuelve imagen" (HEIDEGGER, 1977, 87-88). Sin podernos adentrar aquí exhaustivamente ni en la problemática del volverse imagen (es decir: irreal, metafísico y mediático) del mundo, ni en las diferentes declinaciones teóricas del problema de la imagen en el siglo XX, recordamos pero las valiosas

[3] Para una interpretación de Baudelaire como poeta que inaugura la modernidad y, en ella, una nova forma de expresión del arte concibiendo una estética que representa entonces el apogeo de su constelación histórica véanse los escritos paradigmáticos de BENJAMIN, Walter. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969; ID. Das Paris des Second Empire bei Baudelaire. Berlin: Aufbau, 1971; ID. Kleine Prosa. Baudelaure-Übertragungen (Gesammelte Schriften IV/1). Berlin: Suhrkamp 1972.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

contribuciones teóricas al respecto desarrolladas por la Psicología de la Gestalt, los análisis de Erwin Panofsky y de Ernst Gombrich, las reflexiones del ya citado Walter Benjamin, de Aby Warburg y de Jaques Derrida – quien consigna sus reflexiones acerca de la pintura y del arte al esplendido volumen La verdad en la pintura (DERRIDA, 2001). Más específicamente, en el contexto de la galaxia fenomenológica – ámbito de por sí polimorfo que reúne en la filosofía contemporánea intereses teóricos diferentes y declinaciones muy distintas y a veces concurrentes de su intento filosófico fundamental – podemos recordar L'Oeil et L'Esprit e Le Visible et L'Invisible de Merleau-Ponty, el ensayo Les peintures de Giacometti y la obra L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination de Sartre, hasta llegar a la precursora tesis de doctorado de Fink Vergegenwärtigung und Bild.

La fenomenología de la imagen.

La característica común a todas las diferentes teorías de la imagen y de la imaginación citadas a propósito de la "galaxia fenomenológica" es su referencia, directa o indirecta, a la fundación de la fenomenología por parte de Edmund Husserl. Su particular forma de hacer filosofía – esta es la hipótesis que quiero proponer – ofrece interesantes herramientas conceptuales para pensar en profundidad la esencia tanto del "fenómeno imagen" como de la experiencia subjetiva de ella. Proponer esta impostéis significa, en primer lugar, justificar su plausibilidad. Si, como hemos observado, en la contemporaneidad se ha producido un sinnúmero de estudios e investigaciones sobre la imagen, porqué privilegiar las reflexiones de Husserl acerca del problema de la imagen como acceso a una comprensión de su esencia fundamental? A primera vista su pensamiento filosófico parece no representar la multiplicidad de propuestas y perspectivas que conforman la riqueza cultural e espiritual de nuestro siglo. Pues bien, justamente en relación a la pluralidad de formas de investigación y experiencia de la imagen, la reflexión fenomenológica de Husserl se caracteriza por el hecho de ser un intento radical de dar filosóficamente razón de toda esta plurivocidad, de indicar las condiciones de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

posibilidad de los multíplices acercamientos al fenómeno de la imagen física y de comprender el fundamento estructural unitario de su misteriosa fascinación.

Resumiendo, la fenómeno-logía puede ser definida como aquella ciencia o "disciplina filosófica que estudia los fenómenos" (HUSSERL, 1987, 69, 82). Ella puede ser definida como una disciplina porqué debe su especificidad no tanto a las convicciones personales de Husserl, sino más bien a su determinación inaugural de un ámbito de investigación especifico y de la metodología necesaria para desarrollar dichas investigaciones. En la fenomenología el concepto de fenómeno – evidentemente central – tiene un sentido especifico, que no debe ser confundido con el sentido habitual, típico de las ciencias de la naturaleza – como por ejemplo podría ser aquel famoso evento de la historia de la física moderna que es la caída de la manzana sobre la cabeza de Newton. Los fenómenos en el sentido de la fenomenología son específicamente fenómenos de conciencia, es decir: son los nexos y conjuntos de vivencias conscientes que constituyen la experiencia de algo (per ejemplo de una manzana, o de un recuerdo, o de un sentimiento, o de un deseo). Por lo tanto, el objeto de esta ciencia de los fenómenos no es la conciencia en cuanto hecho empírico (como lo es la vida de conciencia de un ser humano en especial), sino la conciencia pura en cuanto intencionalidad. Con este concepto Husserl define la esencia de la conciencia en general con relación a su característica fundamental de ser, siempre e independientemente de sus varios objetos posibles, conciencia de algo. Es a partir de este punto focal que, para la fenomenología, se determina la tarea fundamental de describir y analizar las diferentes y especificas modalidades de relación intencional que se dan entre un acto de conciencia y el objeto entendido (evidentemente la experiencia de una manzana no es la misma experiencia de un recuerdo).

Ahora bien, analizar el fenómeno de la imagen en este contexto teórico significa analizar aquel complejo entrelazamiento de operaciones de conciencia (actos o noesis) que determina la experiencia de una imagen en cuanto objeto-imagen (objeto de estos actos, o noema). Husserl llama el conjunto de noesis y noema propio de la experiencia de una imagen "conciencia de imagen"

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

(Bildbewusstsein),[4] con la intención de destacar la especificidad de la vivencia intencional en cuestión, o sea su referirse a aquel particular objeto físico del mundo natural que identificamos como una imagen. Digo particular porque Husserl, desde el principio, atribuye a la imagen un carácter muy especial y de alguna forma "negativo" respecto a la actitud normal y cotidiana de relación intencional con el mundo de las cosas. La imagen, a diferencia de los otros objetos transcendentes, interrumpe de alguna manera la cadena de referencias prácticas que sustenta nuestra relación natural e inmediata con las cosas. Esta "interrupción" nos hace encontrar una "cosa" que no es simplemente "una cosa", sino que primariamente "representa" otra cosa, la cual aparece en la primera. El hecho que la imagen pueda también ser parte del funcionamiento de las necesidades cotidianas no constituye una refutación de las afirmaciones antecedentes; sígnala más bien la complexidad del fenómeno de la imagen y las dificultades de un acercamiento teórico adecuado. La determinación en primer lugar "negativa" del fenómeno de la imagen por parte de Husserl, su indicación de una específica "negatividad" de la imagen respecto a las relaciones intencionales típicas de la percepción, representa un intento de pensarla "ex negativo", a partir de una contraposición con del carácter positivo e afirmativo de la vivencia perceptiva de las cosas del mundo. Y dado que según Husserl este carácter negativo de la imagen es el resultado de una particular modificación de la percepción y de su estructura fenomenal (aclarada en el siguiente párrafo 3), a la temática de la negatividad de la imagen pertenece también la problemática de un contraste/conflicto entre la conciencia de imagen y la conciencia perceptiva (párrafo 4).

La tercera parte del curso universitario dictado en el semestre invernal de 1904/05 sobre los Elementos de fenomenología y teoría del conocimiento bajo el título Fantasía e conciencia de imagen (HUSSERL, 1980, 1-108) nos presenta los rasgos fundamentales de la teoría fenomenológica de la imagen. En este texto

[4] Entre los estudios más actuales sobre la fenomenología de la imagen véase HAARDT, Alexander. Bildbewußtsein und ästhetische Erfahrung bei Edmund Husserl. In: H. KÄMPF, Heike (Comp.). Der Mensch als homo pictor? Die Kunst traditioneller Kulturen aus der Sicht von Philosophie und Ethnologie. Bonn: Bouvier 1995, pp. 105-113; VOLONTÉ, Paolo. Husserls Phänomenologie der Imagination. Zur Funktion der Phantasie bei der Konstitution von Erkenntnis. Karl Alber: Freiburg/München 1997; LUFT, Sebastian. Husserl on the Artist and the Philosopher: Aesthetics and Phenomenological Attitude. In: Glimpse 1 (1999), pp. 46-53; DE WARREN, Nicolas. Tamino's Eyes, Pamina's Gaze: Husserl's Phenomenology of Image-Consciousness Reconsidered. In: IERNA, Carlo, JACOBS, Hans. Philosophy, Phenomenology, Sciences: Essays in Commemoration of Edmund Husserl. Dordrecht: Springer 2010, pp. 305-344;

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

podemos encontrar tres líneas de investigación principales, las cuales corresponden a las preguntas: 1) ¿Qué es un objeto-imagen?, 2) ¿Cuál es su condición fenomenal – es decir la condición de su aparecer?, y 3) ¿Cuáles son las modalidades fundamentales por medio de las cuales la conciencia de imagen se refiere a sus correlatos noemáticos?

1. El primer elemento esencial de una imagen consiste, según Husserl, en su ser un "representante analógico". La imagen es primariamente una representación de algo, o mejor dicho: algo es representado en ella o por medio de ella. Empero este "representante", cuya relación con "lo representado" funciona según las leyes de la analogía, primariamente no aparece, no se ve, se queda invisible. Nuestra intención temática va directamente hacia lo representado por este "representante" invisible, que entonces se queda en segundo plano, haciendo que, de alguna manera, sea la imagen que mira hacia nosotros. La imagen apela a nuestra mirada y nos muestra algo representado en ella. Sin embargo, Husserl subraya el hecho de que no puede darse algún "representado" sin su "representante" correspondiente, y de esta manera indica otra característica especial de la imagen. Cada imagen es la unidad de dos actos intencionales diferentes y entrelazados entre sí: uno dirigido hacia el representante, y otro hacia el representado. La relación entre estas dos apercepciones distintas sería precisamente una "relación analógica", en la cual la segunda se funda en la primera. El resultado coherente de estas dos apercepciones conjuntas e interdependientes sería la imagen en cuanto representación de una cosa (por ejemplo de un paisaje), cuyo representante pero debe quedarse "invisible" (HUSSERL, 1980, 27, 28). La imagen entonces lleva a la presencia de nuestra visión algo que "no aparece en la apariencia" (HUSSERL, 1980, 31). Con esta determinación de la esencia de una imagen como representación analógica, Husserl define también el punto focal de sus investigaciones: la relación problemática entre representante y representado.

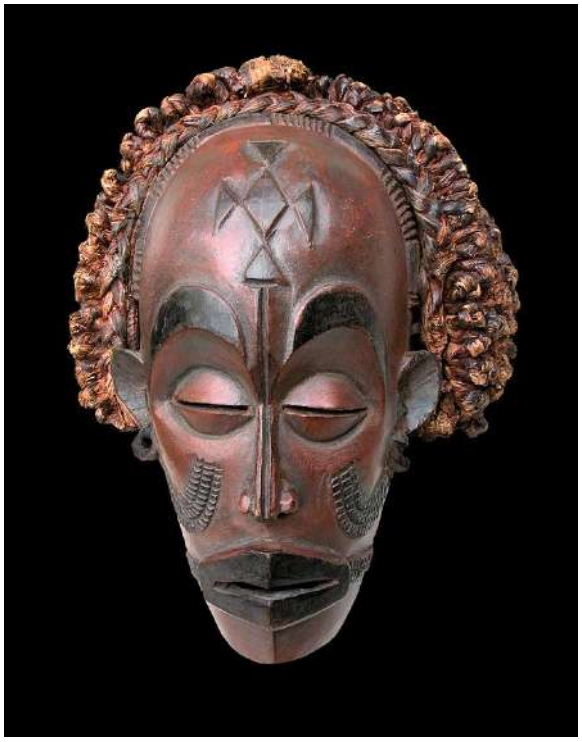
2. Para que la imagen pueda operar como un representante analógico de algo que realmente no es presente, ella también debe necesariamente ser captada por los actos de conciencia como algo "que no es presente, como una apariencia" (HUSSERL, 1980, 151 ss.). La condición de posibilidad de la imagen reside, por lo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

tanto, en su modalidad específica de apariencia, donde "apariencia" en este caso significa que la imagen es "como una nada" y que no "tiene absolutamente alguna existencia" (HUSSERL, 1980, 22). En comparación con la realidad perceptiva, el objeto-imagen es caracterizado por una *carencia o una falta de realidad*. Esta modalidad peculiar de aparecer del objeto-imagen se debe, en última instancia, al contraste que se produce entre la aprehensión perceptiva y la aprehensión figurativa o imaginativa, lo cual finalmente distingue la "apariencia" de la "realidad". La aprehensión de una imagen no es una simple percepción de un objeto transcendente, es algo más: es imaginación.

3. Esta característica esencial de la conciencia de imagen de no ser una simple aprehensión perceptiva (sino, a lo contrario, una aprehensión analógica y representante que va más allá de la simple percepción) es algo común también a otros actos de conciencia: a las aprehensiones simbólicas y significativas (HUSSERL, 1980, 34). El símbolo es notoriamente un signo significante que remite a un significado ideal (p.ej. el símbolo de la paz), y que de esta manera remite a algo más allá de sí mismo, a un contenido comunicativo externo (p.ej. la idea de la paz). Lo mismo acontece con la apercepción significativa (con los actos del significado), que no sólo remite más allá de sí misma a un significado, sino que lo caracteriza como un ser aparentemente extraño y extrínseco respecto a su significante. Pensamos p. ej. a la secuencia de letras *c-a-s-a* (significante) y a su significado universal ideal de "casa" – los dos tienen muy poco en común porque el nivel de abstracción es muy elevado. Como hemos visto, la imagen también remite a algo más allá de sí misma, empero ella lo hace "a través de sí misma, en sí misma", como si quisiera englobar en sí y contener esta "otredad": lo "representado" con todos sus niveles de significado, *en* el "representante". Una imagen sería entonces una perfecta coincidencia y superposición entre representante real, representado irreal y significado(s) real(es) de lo representado irreal.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017



Fuente: Africa, la terra degli spiriti. Milano MUDEC – Museo delle culture.

Tomamos como ejemplo esta mascara tradicional africana, en este caso de una tribu de la zona subsahariana occidental – dejando a un lado las complicaciones teóricas que podríamos encontrar al considerar que lo que estamos viendo es una reproducción fotográfica de la máscara real. En nuestro ejemplo, el representante es el objeto en madera finamente trabajada, entallada y pintada, según un estilo particular. Lo representado es la cara de un ser humano, probablemente de una mujer, según cánones estéticos y culturales determinados – la figuración de una cara de mujer hecha por un escultor italiano del siglo XV sería seguramente muy diferente (pensamos a la *Piedad* de Miguel Ángel y al rostro marmóreo de la Virgen María). Resulta evidente entonces que cada representación (lo representado) trae consigo toda una carga de significados particulares (culturales, rituales, religiosos, etc.). La modalidad de conciencia propia de la conciencia de imagen, gracias a la cual es posible que frente a nuestros ojos aparezca algo como "una imagen", atraviesa las múltiples capas de la materialidad objetual para dirigirse, inmediatamente, hacia lo irreal representado "en" la imagen, o por medio de ella. No debe sorprender entonces que la filosofía fenomenológica haya reconocido en este

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

complejo fenoménico una temática importante de sus reflexiones acerca de la vida consciente y sus operaciones de sentido.

La tríplice estructura fenomenológica de la imagen.

Sobre la base de las consideraciones generales antecedentes acerca de la fenomenología de la imagen – cuyo punto de partida reside, como hemos visto, en la percepción objetual – es posible individuar la particular estructura noemática propia del objeto-imagen. Ello, en línea de principio, se distingue de un objeto común por dos caracteres fundamentales: 1) por el hecho de representar un objeto, 2) por no ser este objeto representado. En el caso de un objeto-imagen debemos distinguir entonces 1) el imagen cuanto cosa física, (como p. ej. un lienzo pintado y enmarcado). Nos referimos a este primer sentido de la imagen cuando afirmamos que la imagen es inclinada, desgarrada o que está colgada a la pared. 2) La imagen en cuanto representación "a través de colores y formas, es decir: el objeto que aparece cuando miramos la imagen física" (HUSSERL, 1980, 18-19), p. ej. una cara de mujer, un paisaje, etc.

Sin embargo, a diferencia de varios pensadores, Husserl no se limita a diferenciar simplemente dos niveles de la imagen, y propone una estructura ontológica tripartita en tres niveles diferentes y entrelazados. Desde un punto de vista fenomenológico en la estructura de una imagen se deben distinguir entonces:

1) el "objeto material" (*Bildding*) o la cosa física que funge como "soporte" de la imagen (p. ej. un lienzo);

2) el "objeto de la imagen" (*Bildobjekt*), que es aquello que aparece sobre el "objeto material": una conformación específica de formas y colores (p. ej. las pinceladas que el pintor puso sobre el lienzo);

3) el "sujeto de la imagen" (*Bildsujet*), es decir: aquello que las formas y colores representan y que por lo tanto aparece en el "objeto material" gracias al "objeto de la imagen". Este es la verdadera reproducción, la verdadera

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

representación (pictórica, escultórica, fotográfica) de algo, a la cual nos referimos propiamente observado la imagen.

Si en sentido fenomenológico una imagen es el entrelazamiento inseparable de estos tres diferentes niveles noemáticos, de ello deriva una ley esencial de funcionamiento de la conciencia de imagen: la imposibilidad, por principio, que el "objeto de la imagen" – y por consecuencia también el "sujeto de la imagen" – aparezcan independientemente de un soporte material que sea de alguna manera perceptible para el ser humano. En cada imagen el nivel "representante" que, por su esencia, remite e un cierto "representado", necesita de un objeto material para aparecer. La percepción es el fundamento de la conciencia de imagen en cuanto objeto-imagen.

Con el objetivo de esclarecer estas distinciones teóricas, Husserl se sirve de un ejemplo que desde entonces se ha vuelto un clásico de la fenomenología: el análisis de la experiencia visual de una fotografía de un niño. Contemplando la imagen, intuitivamente vemos al niño representado, aquel sujeto que en un determinado momento del pasado posó para la toma de la fotografía. La imagen del niño semeja en general el niño real que fue fotografiado, empero "si consideramos" temáticamente y en detalle su "tamaño, coloración, etc." (HUSSERL, 1980, 18) nos damos inmediatamente cuenta que este "niño en miniatura que aparece se diferencia notablemente" del niño real representado e indicado por la fotografía. Estamos viendo aquella persona real y al mismo tiempo no la estamos viendo, o mejor dicho: ella aparece en una imagen fotográfica, en "una apariencia que nunca ha existido y nunca existirá" – y que naturalmente en ningún momento consideramos como real. De hecho, intentar hablar con el niño de la fotografía sería seguramente un síntoma de algún trastorno mental. Aquello que aparece sobre el papel fotosensible (sobre el soporte de la imagen) es en algunos aspectos muy diferente respecto al sujeto fotografiado; solamente gracias a una particular forma de "interpretación" o "lectura" de la imagen es posible asumirlos como propiedades que remiten *por relación analógica* a las propiedades del sujeto real. Son justamente los rasgos del nivel llamado "objeto de la imagen" (*Bildobjekt*) que fornecen la base para la referencia analógica al "sujeto de la imagen" (*Bildsujet*).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Encontramos así otra propiedad fundamental del fenómeno de la imagen: si aquello que aparece son los colores y las formas reales de un soporte físico, aquello que se ve son las formas y los colores de un sujeto "mentado" por ellas. Como dice Husserl, "la imagen aparece, empero contrasta con el presente real porque es solo 'figuración' de algo; ella es, por mucho que aparezca, una nada" (HUSSERL, 1980, 46).

En cuanto fenómeno enigmático que media entre realidad e irrealidad, para la filosofía la imagen representa una contradicción paradójica del principio – uno de los pilares de la tradición filosófica occidental – formulado por Parménides 500 años antes de Cristo en su poema didáctica *Sobre la naturaleza*, según el cual "el ser es, y no puede no ser, y el no-ser no es, y no puede ser".

La dinámica de conflicto (o contraste) ínsita en la consciencia de imagen.

La estructura fenomenológica delineada en el párrafo precedente demuestra la orientación de las consideraciones husserlianas sobre la aprehensión de la imagen-objeto hacia una contextura jerárquica entre percepción – el acto de captación de la objetualidad material junto a sus formas y colores – e imaginación – o sea la visualización de lo "representado" por el "representante". Husserl considera la percepción como el punto de partida para cada conciencia de imagen y afirma que "la aprehensión que constituye el objeto-imagen material es al mismo tiempo la base para otra aprehensión, por medio de la cual se constituye el otro objeto", es decir: el "sujeto de la imagen" (HUSSERL, 1980, 27). El fundamento de esta análisis teórico-fenomenológico de la imagen – que considera primariamente la constitución del "carácter de imagen" desde un interés genealógico y que, por lo tanto, piensa la apariencia de la imagen como el resultado de una cierta "modificación" gradual de la percepción – reside en el fenómeno del conflicto (o contraste) que se produce entre la cosa material y el objeto de la imagen.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

En la estructura de la imagen hemos distinguido 1) el "objeto material" (*Bildding*) y 2) el "objeto de la imagen" (*Bildobjekt*). También hemos indicado en la *intencionalidad* el carácter fundamental de la conciencia en general (o pura), es decir: la necesidad de una correlación inquebrantable entre acto de conciencia y objeto de conciencia. Ahora bien, en el caso de la conciencia de imagen se produce un extraño fenómeno de "contraste" porque dos actos diferentes, cuales son 1) la percepción del soporte material y 2) la aprehensión del "objeto de la imagen" (del representante del "sujeto de la imagen" representado) tienen los mismos contenidos materiales y se refieren a las mismas sensaciones, que podrían ser p. ej. "los puntos y las líneas sobre el papel" (HUSSERL, 1908, 20, 44 ss.). Entre estos dos actos diferentes, una vez más Husserl afirma que a la percepción corresponde una función esencialmente fundacional, de la siguiente forma:

1. los contenidos de aprehensión del objeto físico permiten la apariencia, para la conciencia de imagen, de un objeto material (p. ej. una fotografía);

2. esta primera apariencia es de alguna forma "robada" por la siguiente aprehensión del "objeto de la imagen";

3. en este segundo nivel de aprehensión de los *mismos* dados sensibles se produce el juego analógico que permite, finalmente, la apariencia del "sujeto de la imagen".

Lo importante en este caso es que entre los niveles 1 y 2 se crea un contraste, debido a la contemporaneidad de la referencia noética a los mismos dados de percepción (HUSSERL, 1980, 46-48). "Finalmente gana el objeto de la imagen, porque llega a aparecer"; "la aprehensión del objeto de la imagen penetra los contenidos" de la percepción y los "funde en la unidad de la apariencia" (HUSSERL, 1980, 46-48).[5] El contraste entre los dos actos permanece siempre latente, en la medida en que entre el primer nivel perceptivo y el entorno de nuestra experiencia se establece un nexo estable y coherente: la percepción de una imagen-

[5] Las cuestiones del conflicto como fundación de la representación figurativa y de los diferentes tipos de contraste que se pueden generar (también el caso de las ficciones y de los recuerdos) son discutidas por Husserl en los Anexos VII y VIII: HUSSERL, 1980, 145 ss. Al respecto véase también el estudio de IJUIN, Reiko. Husserls Begriff des Bildes. Zu einer genetischen Phänomenologie des Bildbewusstseins, in: NITTA, Yoshiro – TANI, Toru (Comp.). Aufnahme und Antwort. Phänomenologie in Japan I. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, pp. 175-199.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

objeto no modifica toda nuestra experiencia del mundo. Empero, en cada momento es siempre posible un particular viraje de la atención hacia la "materialidad" de la imagen, de manera que sea posible reconocerle "el carácter de la realidad presente". (HUSSERL, 1980, 46-48).[6] El hecho que la percepción y la imaginación en ella fundada posean los mismos contenidos aprehensivos lleva Husserl a la conclusión que el "objeto de la imagen" es dado en una aprehensión perceptiva que "es modificada por el carácter de la imaginación" (HUSSERL, 1980, 47). Entonces no solo la percepción funda la imaginación, sino que esta última opera una modificación aprehensiva de ella, para atribuir a su objeto intencional el carácter del "*como-si*" y constituir una "irrealidad", una apariencia: el niño de la fotografía aparece *como si* estuviera acá en carne y huesos frente nosotros, aunque realmente no está aquí presente.

Sin embargo, ¿cómo es posible que se produzca una aprehensión coherente desde una modificación de una primera aprehensión en conflicto con la "unidad de la percepción"? No sería este un punto de partida equivocado? Husserl no se ha aventurado más en la investigación de este punto, pero algunas de sus formulaciones dejan espacio para pensar que el *origen* de la imaginación – más allá de su prestación funcional – se encuentre en algún otro lugar, posiblemente en la irrupción de lo irreal en el medio de la sólida realidad y en la sacudida la unidad estable y conocida del mundo perceptivo que la imagen, en cuanto "vacío metafísico de realidad", produce.

Conclusiones. Imagen, ventana y medialidad.

Sobre todo gracias a los aportes de Eugen Fink es posible pensar adecuadamente esta problemática inaugurada y dejada de alguna forma abierta por Husserl, e intentar acercarse no sólo a la fenomenología de la imagen en cuanto

[6] En este caso se puede afirmar que la mirada intencional se detiene junto al nivel de la "materialidad representante", como p. ej. en el caso de un restaurador que concentra su atención en el material de la obra, en la coherencia e integridad de la "composición representante" para remediar a su deterioro y de tal manera restaurar completamente su fuerza figurativa. Sobre la relación entre fenomenología y restauración cf. BRANDI, Cesare. Teoría de la restauración. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

análisis del funcionamiento de la conciencia de imagen, sino sobre todo a la pregunta hacia el origen de la imaginación y de la facultad imaginativa. En su precursora y revolucionaria tesis de doctorado, titulada Presentificación e Imagen (Vergegenwärtigung und Bild) (FINK, 1966, 1-78) y escrita bajo la tutoría de Husserl y Heidegger, Fink propone una profundización de la estructura planteada por Husserl, llegando a describir la imagen como ventana. En este punto Fink se relaciona a una larga tradición interpretativa. Desde que Leon Battista Alberti introdujo en su tratado sobre la pintura (De Pictura, 1435) la metáfora de la imagen como ventana abierta (*fenestra aperta*), ésta se ha vuelto un leitmotiv teórico y estético. Sin embrago, para Fink la metáfora de la "ventana" tiene algo más que una simple fuerza simbólica, ella indica una carácter fundamental del mismo fenómeno en cuestión.[7]

La interpretación intencional de la experiencia de una imagen y de su percepción parte de la distinción entre "soporte" (*Träger*) y "soportado" (*Getragene*) y de la consecuente constatación que éste último cubre y oculta completamente el soporte. Empero el "encubrimiento" del soporte material no es una determinación negativa – como en Husserl – de su posibilidad de aparecer; representa más bien su modalidad genuina y primaria de darse, o mejor dicho de desaparecer a favor de lo representado. Al revés, aquello que *primariamente* se percibe y se ve de una imagen es, en la terminología de Fink, el "mundo de la imagen". Ello es "aquello que oculta" tanto el soporte material cuanto el representante, por medio de un solapamiento (*Überdeckung*) completo de sus capas. El mundo de la imagen reviste, por así decirlo, tanto su representante (las líneas, los colores, las formas), cuanto el soporte material (el lienzo o la escultura), sin poderse destacar completamente de ellos. La perfecta coincidencia de "soporte" y "mundo de la imagen" irreal permite la "localización" de este último en el mundo de las cosas: permite que en el mundo real se abra, en un cierto lugar, en un cierto punto de su continuum coherente y unitario, una ventana hacia la irrealidad (representada en la imagen). De esta manera es posible pensar la ventana como el *locus* de la medialidad de la imagen, que es capaz, en cuanto médium entre ser y no ser, mundo y negatividad, de interrelacionar

[7] Acerca del papel central que la imagen y el concepto de medialidad juegan en la filosofía de Eugen Fink, sobre todo en cuanto a su interpretación de la reducción fenomenológica, véase GIUBILATO, Giovanni Jan. Freiheit und Reduktion. Die Idee einer meontischen Phänomenologie bei Eugen Fink (1927-1946). Wuppertal: Elpub Universitätsbibliothek Bergische Universität, 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

la realidad representante y la irrealidad representada. Según Fink, la esencia del fenómeno de la imagen y el origen de la imaginación residen justamente esta unidad contradictoria entre realidad e irrealidad. La imagen representaría entonces una ruptura de nuestro normal horizonte perceptivo y una entrada, por medio de una ventana, en un mundo irreal, que al mismo tiempo irrumpe en el medio de la realidad cotidiana y se integra en ella. El único acceso a la figuración se da en el médium de la imagen-ventana, con su lado irreal y su lado real. De tal modo que podemos concluir diciendo que las imágenes son realmente como anfibios que viven y colonizan las aguas entre el ser y el no ser.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES, Acerca del alma. Trad. De T. C. Martinez. Madrid: Gredos 1983.

BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México: Itaca 2003.

_____. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Frank furt am Main: Suhrkamp, 1969.

_____. Das Paris des Second Empire bei Baudelaire. Berlin: Aufbau, 1971.

_____. Kleine Prosa. Baudelaure-Übertragungen (Gesammelte Schriften IV/1). Berlin: Shurkamp 1972.

BRANDI, Cesare. Teoría de la restauración. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

DEBORD, Guy. La sociedad del espectáculo. Valencia: Pre-Textos 2000.

DERRIDA, Jaques. La verdad en la pintura. Buenos Aires - Barcelona – México: Paidós, 2001.

DE WARREN, Nicolas. Tamino's Eyes, Pamina's Gaze: Husserl's Phenomenology of Image-Consciousness Reconsidered. In: IERNA, Carlo,

FINK, Eugen. Studien zur Phänomenologie 1930-1939. Den Haag: Nijhoff 1966.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

GIUBILATO, Giovanni Jan. Freiheit und reduktion. Die Idee einer meontischen Phänomenologie bei Eugen Fink (1927-1946). Wuppertal: Elpub Bergische Universität, 2016.

HAARDT, Alexander Bildbewußtsein und ästhetische Erfahrung bei Edmund Husserl. In: H. KÄMPF, Heike (Comp.). Der Mensch als homo pictor? Die Kunst traditioneller Kulturen aus der Sicht von Philosophie und Ethnologie. Bonn: Bouvier 1995, pp. 105-113.

HEIDEGGER; Martin. Die Zeit des Weltbildes (1938). In: Holzwege. Frankfurt am Main: Klostermann, 1977, pp. 87-88.

HUSSERL, Edmund. Aufsätze und Vorträge 1911-1921. Dordrecht – Boston – London: Kluwer 1987.

_____, Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925). Den Haag – Boston – London: Nijhoff 1980.

IJUIN, Reiko. Husserls Begriff des Bildes. Zu einer genetischen Phänomenologie des Bildbewusstseins, in: NITTA, Yoshiro – TANI, Toru (Comp.). Aufnahme und Antwort. Phänomenologie in Japan I. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, pp. 175-199.

JACOBS, Hans. Philosophy, Phenomenology, Sciences: Essays in Commemoration of Edmund Husserl. Dordrecht: Springer 2010, pp. 305-344.

KANT, Immanuel. Critica de la razón pura. Trad. De M. G. Morente. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1928.

LUFT, Sebastian. Husserl on the Artist and the Philosopher: Aesthetics and Phenomenological Attitude. In: Glimpse 1 (1999), pp. 46-53

VOLONTÉ, Paolo. Husserls Phänomenologie der Imagination. Zur Funktion der Phantasie bei der Konstitution von Erkenntnis. Freiburg - München: Karl Alber 1997.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

HISTÓRIA DO BOXE: DISCURSOS FOTOGRÁFICOS E MANIFESTAÇÕES DE VIOLÊNCIAS

Paulo Sérgio MICALI JUNIOR (UEL)[1]

Resumo. Este artigo compõe uma pesquisa de mestrado ainda em andamento. Partimos do pressuposto de que os desportos representam formas de manifestação cultural e, ao tomar fotografias de boxe pertencentes a uma tradicional academia londrinense de pugilismo (cujo recorte temporal está circunscrito às décadas de 1960–2000) como fontes de estudo, objetivamos problematizar historicamente seus discursos concernentes às representações de violências em âmbito histórico e esportivo. Há uma miríade de formas por meio das quais as violências manifestam-se, perpassando desde o campo simbólico até o físico. Assim, selecionamos como objeto de estudo os discursos de violências circunscritos àquelas fotografias e a análise fotográfica como metodologia de pesquisa. Quanto aos resultados parciais obtidos aqui, foi-nos possível identificar e problematizar manifestações de violências presentes, especificamente, nos momentos finais que precedem uma luta de boxe; quando os lutadores recebem as recomendações do árbitro enquanto cumprimentam-se e, às vezes, encaram-se.

Palavras-chaves: História londrinense do boxe, Discursos fotográficos, Manifestações de violências.

Embora conte com numerosa quantidade de ricas fontes de estudo, a história dos esportes ainda engatinha enquanto disciplina acadêmica. Bem lembrou-nos Leonardo Brandão – um dos poucos historiadores brasileiros que investigam o esporte e sua prática – que de fato existe vasta e diversificada

[1] Mestrando em História Social, bolsista pela CAPES e orientado pelo Prof. Dr. Richard Gonçalves André, professor adjunto do Departamento de História da mesma universidade;

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

disponibilidade de fontes, embora raramente encontre-se organizada e disposta em arquivos, acervos ou centros de documentação (2010). Dessa forma, àqueles inclinados aos estudos voltados para a história do esporte, é importante que tenham em mente que os papéis de historiador e detetive-investigador muitas vezes se entrecruzarão, afinal, serão necessárias coletas de entrevistas, seleção de matérias periódicas ou buscas por fotografias. Assim o fizemos e, com este artigo[2], por meio da problematização de fontes fotográficas, nós nos propomos a tecer uma investigação histórica concernente à relação entre violência e a prática esportiva – portanto, regulamentada – do boxe moderno; aquele mesmo tipo de luta praticado por Adílson "Maguila" Rodrigues, Acelino "Popó" de Freitas, Muhammad Ali e Rocky Balboa, o fictício protagonista da franquia Rocky: um lutador.

Ressaltamos que as mencionadas fotografias pertenceram a Miguel de Oliveira[3] que, ao longo das décadas que compuseram sua carreira esportiva, viajou pelo Brasil em função de eventos, competições e torneios ligados ao esporte, principalmente ao boxe. No entanto, tendo ele falecido em 2009, nossas fontes de estudo foram passaradas aos cuidados dos atuais dirigentes da Escola de Boxe do Londrina Esporte Clube, a qual, de agora em diante, nos referiremos como "Escola de boxe" apenas. Coletadas por nós em fins de 2015, aquela série de fotos é composta por 726 peças, são datadas entre as décadas de 1960 a 2000 e os locais nelas retratados são os mais diversos: desde singelas academias de boxe em Londrina até grandes centros urbanos com seus robustos centros esportivos. Ainda, inclinados à uma investigação mais fluida e organizada, classificamo-las nas seguintes categorias: (1) Treinos: o dia-a-dia pugilístico; (2) En guard!: desafio e autopropaganda; (3) Pré-luta: encarada e cumprimento; (4) Nobre arte: esgrima com os punhos; (5) Soa o gongo. É o fim da luta. (6) Louros e lágrimas: venceu o melhor.

Para este artigo, manteremos nossa análise restrita àquela segunda categoria. Antes, no entanto, fazem-se necessários alguns apontamentos sobre a Escola de boxe, pois, não se pode analisar um esporte particular independente do

[2] Este artigo faz parte de uma pesquisa em andamento.
[3] Fundador da atual Escola de Boxe do Londrina Esporte Clube, entusiasta do esporte e técnico de pugilismo que, por muitos anos, foi responsável pelas equipes de boxe de Londrina e do Paraná, tanto em torneios de âmbito regional quanto nacional e internacional. (LONDRINA, s/d, s/p)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

campo no qual ele está inserido; "é preciso pensar o espaço das práticas esportivas como um sistema no qual cada elemento recebe seu valor distintivo" (BOURDIEU, 2004, p.208). Em outras palavras, é necessário compreender o espaço ocupado por determinado esporte dentro do universo esportivo, o qual, diga-se de passagem, também não constitui um espaço autônomo, como se fosse uma "remota ilha deserta". Assim sendo, destacamos que, enquanto seção do clube poliesportivo Londrina Esporte Clube (LEC), a Escola de boxe localiza-se sob as arquibancadas do estádio Vitorino Gonçalves Dias (VGD), situado no município de Londrina ao norte do estado do Paraná. No mesmo espaço ocupado por ela coexiste a Federação Paranaense de Pugilismo (FPP), que é a única federação paranaense associada à Confederação Brasileira de Boxe (CBBoxe), e, portanto, ao tratarmos daquelas fotografias, referimo-nos não apenas de registros fotográficos amadores concernentes à Escola de boxe, mas, também, à FPP[4], afinal, técnicos, professores e administrados de uma são as mesmas pessoas que atuam na outra e vice-versa.

Agora, atentemo-nos à questão que norteia nossa pesquisa: a relação entre violência e a prática do boxe. Para investigá-la, propomos a análise crítica de fotografias, mas, antes, faz-se necessário o estabelecimento de alguns *links* entre violência e imagem. É sabido que conceituar tanto uma quanto a outra requer um esforço tremendo, afinal, há nelas bastante polissemia e, portanto, uma série de cuidados é necessária. Sobre as imagens,

> Historicamente [...] em seus diferentes atributos, formas e suportes, tem se oferecido a estudos e análises de áreas tão diversas quanto, por vezes, excludentes, como Filosofia, Teologia, Psicanálise, Antropologia visual, ciências cognitivas ou História da arte e estética. (BAITELLO JUNIOR; KLEIN, 2014, p. 484).

Os estudos da imagem, portanto, não se encontram restritos a um campo específico. Diferentes disciplinas empregam-nos tendo em vista diversas intencionalidades e metodologias. Nós, no caso, encontramo-nos inclinados

[4] A FPP e a Escola de boxe coexistem em um mesmo espaço desde, aproximadamente, 1994.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

precisamente à relação fotografia/história. A propósito, esta fora bem estudada por Vilém Flusser que

> partindo de um estudo sobre fotografia, apresenta uma visão inovadora sobre a natureza da imagem técnica. Para o pensador tcheco-brasileiro, a imagem técnica deve ser pensada pelas condições dadas pelas formas de expressão que a precedem: o texto e a imagem tradicional.
> O entendimento da imagem como etapa de mediação entre o homem e o mundo, chamada por Flússer de escalada da abstração, torna sua Teoria da Mídia ou "comunicologia" de extremo interesse para os estudos da imagem. Longe de entender a imagem como um mero suporte, Flusser vê nela um dos modelos possíveis de pensar o mundo e uma via para lidar com as dificuldades e limites do espaço e do tempo. (BAITELLO JUNIOR; KLEIN, 2014, pp. 491-492)

Na história, estudam-se as transformações e permanências concernentes às ações humanas no espaço e tempo. Assim, as preocupações dos historiadores não se restringem necessariamente ao passado, mas, quando o fazem, para que se evitem anacronismos, é de suma importância ter em mente que o passado é inacessível. É impossível recriá-lo, mas, é possível vislumbrá-lo, de acordo com Peter Burke, por intermédio de indícios do passado que se encontram no presente (2004). Por meio deles, é possível, talvez tal como o arqueólogo, inferir uma série de informações referentes ao(s) indivíduo(s)/sociedade(s) do(s) qual(is) aqueles vestígios advém. Com destacou Flússer, a partir das fotografias é-nos possibilitado pensar o mundo apesar das dificuldades que envolvem os limites do espaço/tempo, mas, para que possamos investigar nelas os discursos de violência, primeiro é necessário que nos aprofundemos no conceito daquela.

O que é violência? No que ela consiste? Cada uma desses questionamentos poderia, isoladamente, gerar discussões tamanhas a ponto de extrapolar exponencialmente o tamanho razoável de um artigo. Assim sendo, nossa investigação permanecerá circunscrita à história londrinense do boxe, ou seja, ela girará em torno de, principalmente, três propriedades: Londrina, boxe e violência.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Antes que prossigamos, cabe aqui uma ressalva. Não abordaremos manifestações de violência "fora dos ringues", como no caso das conturbadas brigas entre espectadores cujos ânimos "incendiam-se". Nosso recorte de estudo circunscreve especificamente aos lutadores; estejam eles treinando, preparando-se para uma luta, competindo (profissionalmente ou não), recebendo prêmios, enfim.

Agora, retomemos a discussão concernente à violência. O filósofo brasileiro Nilo Odália em seu 'O que é a violência' (1983) – que não se propõe a esgotar o tema nesta curta obra – adverte-nos que seu objeto de discussão não "está dado", ou seja, não é evidente por si mesmo e, inclusive, algumas de suas manifestações são tão sutis e bem manejadas a ponto de passarem "por condições normais e naturais do viver humano" (ODÁLIA, 1983, p. 85). Muitas vezes, esse exercício de identificação revela-se bastante árduo e a definição de "violência" não poderia deixar sê-la, portanto. A propósito, assim o afirma Dalto Caram:

> Visto a violência ser um fenômeno complexo, sua análise, hoje, não pode mais se restringir ao aspecto moral de relações diretas e nem mesmo a alguns aspectos da economia, da politica ou da sociologia. Ela atinge a totalidade da vida humana. Por isso, necessário se torna um estudo interdisciplinar, pois cada ciência poderá, direta ou indiretamente, contribuir para a compreensão da problemática. Embora, a rigor, a violência não pertença a nenhum campo específico dos quadros científicos. Como ato humano, poderá ser estudada por qualquer ciência. Evidentemente, cada uma a analisará segundo seus conceitos, princípios, objetivos e perspectivas. (CARAM, 1978, p. 13)

Cientes daquele teor interdisciplinar, pesquisadores como Michel Foucault, Fátima Regina Cecchetto, Luiz Henrique de Toledo ou os já mencionados Odalia e Caram atentaram-se à pluralidade que caracteriza a violência. "Violências", portanto, manifestam-se de diferentes maneiras e configuram-se em diferentes categorias, como religiosa, social, política, revolucionária além de inúmeras outras e suas respectivas categorias. Investigá-las mais a fundo não é nosso objetivo, então nos ateremos à uma única instância: a esportiva.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Manifestações violentas dentro do universo esportivo podem acontecer em dois níveis: física e simbólica. Tratemos primeiro desta e, para tal, recorremos à Odalia uma vez mais. Destacamos aquilo que, para ele, foi tido como um "caminho", uma "pequenina chama" por meio da qual é possível iluminar o tema em questão. Referimo-nos ao ato da *privação*.

> Com efeito, privar significa tirar, despojar, desapossar alguém de alguma coisa. Todo ato de violência é exatamente isso. Ele nos despoja de alguma coisa, de nossa vida, de nossos direitos como pessoas e como cidadãos. A violência nos impede não apenas de ser o que gostaríamos de ser, mas fundamentalmente nos realizar como homens. (ODÁLIA, 1983, p. 86)

Bastante singelo, embora profundamente sofisticado, partir da relação entre violência e privação – a fim de que sejam realizados estudos concernentes àquela em âmbito simbólico – revela-se um método bastante tentador. No entanto, tendo como pano de fundo o conceito de violência simbólica[5], categoricamente todo e qualquer esporte competitivo (como o vôlei, futebol e polo aquático) são, em suas respectivas essências, violentos, afinal, por meio destes esportes busca-se a vitória em detrimento de um oponente, matando-o de forma simbólica (CECCHETTO, 2004, p. 169) ao relegá-lo a condição de perdedor e impedindo-o de ser aquilo que 'gostaria de ser'; ou seja, um campeão, um vencedor. Assim sendo, e ao que tudo indica, o boxe é simbolicamente violento, assim como qualquer outro tipo de esporte competitivo.

Já com relação às manifestações físicas de violência, estas são mais bem discutidas por Fátima Regina Cecchetto, cientista social e doutora em saúde pública. Ela oferece-nos outra excelente abordagem acerca da violência associada a *masculinidade*. Ao analisar casos de violência envolvendo jovens lutadores cariocas "brigões", Cecchetto parte do pressuposto de que

[5] Por meio do estudo bourdiano, Alexandre Reis Rosa sintetiza, brilhantemente, o significado de violência simbólica da seguinte maneira: "a violência de caráter simbólico representa uma forma de violência invisível que se impõe numa relação do tipo subjugação-submissão, cujo reconhecimento e cumplicidade fazem dela uma violência silenciosa que se manifesta sutilmente nas relações sociais e resulta de uma comunicação cuja inscrição é produzida num estado *dóxico* [onde doxa significa "atitude natural da vida diária"] das coisas, em que a realidade e algumas de suas nuanças são vividas como naturais e evidentes. Por depender da cumplicidade de quem a sofre, sugere-se que o dominado conspira e confere uma traição contra si mesmo (Bourdieu, 1999 apud ROSA, 2007, p. 40).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Falar de um esporte ou de uma arte marcial associada à violência é falar do uso que alguns fazem de seus significados, pois está claro que o pit boy, um tipo de lutador de jiu-jitsu que age em bando, exibindo a brutalidade, não segue a filosofia da "arte da briga" à risca, tampouco adota como filosofia administrar o conflito e suas raízes. (CECCHETTO, 2004, p. 164)

Neste excerto, Cecchetto aponta aquelas dois mesmos níveis de demonstração violenta relacionados aos esportes: física, devido à exibição de brutalidade irracional, e simbólica, devido à deturpação de uma filosofia pacifista implícita a determinados esportes de luta, como o jiu-jitsu. A propósito, ela refere-se especificamente a esse esporte, o Jiu Jitsu, e, embora sejam escassas as semelhanças entre esse e o boxe, parece-nos possível aplicar ao caso deste àquelas considerações, afinal, teoricamente, de acordo com Alexandre Fernandez Vaz, "o combate no boxe nada tem a ver com descontrole e brutalidade. É, antes, o momento de exibir a técnica e domínio do gesto dos pugilistas (VAZ, 2007, s/p). Haja visto que tanto Vaz quanto Cecchetto associaram aquelas modalidades de luta à racionais formas de expressão técnico-combativas, é justamente aí que identificamos questões-chave para nossa pesquisa: o conjunto de técnicas combativas, o autocontrole e a aversão à brutalidade irracional – fatores esses que, de acordo com os dois últimos autores, dotam uma luta de teor artístico – constituem elementos que influenciam o discurso fotográfico concernente ao boxe? Via de regra, os diferentes universos esportivos compartilham de um elemento que lhes é comum: a realização de apologias ao cultivo da saúde, espírito de equipe, disciplina e respeito ao próximo. Estes elementos podem ser identificados? Há indícios de violência e brutalidade naquelas fotografias?

Recorremos à Cecchetto novamente. De acordo com ela, há tipos de classificações que correspondem aos diferentes perfis simbólicos de lutadores e, a nosso ver, tê-los em mente enquanto "lançamos" as questões contidas no fim do parágrafo anterior às nossas fontes enriqueceria, e muito, a criticidade histórica concernente à presente pesquisa.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Além das habilidades especificas, a filosofia do esporte é recorrentemente mencionada, colocando a figura do professor no centro desse aprendizado, como o modelo com "autoridade" para o ensinamento dessas técnicas dentro da ética esportiva. Nas entrevistas com lutadores e professores, foram muito enfatizados dois valores considerados necessários para um bom lutador: a força e a técnica. Esta é mais salientada por aqueles que se veem como atletas e assimilaram valores associados ao domínio das emoções. Incluem-se aí a resistência à dor, a inteligência, a sagacidade, o conhecimento um significativo número de golpes e a precisão de aplicá-los nas competições. No entanto, esses atributos, na verdade, complementares nessa luta marcial, possibilitam uma categorização dos lutadores, isto é, dependendo da ênfase conferida ao manejo específico desses vetores da força e da técnica Essas noções acham-se representadas por duas categorias classificatórias: o *pit boy* e o "casca-grossa". A primeira expressa a tendência à aceitação que a violência física ganhou entre esses grupos; a segunda refere-se ao lutador experiente, ícone de superioridade técnica e de compromisso com a ética competitiva baseada em regras.

Pit boy e "casca-grossa" são denominações voltadas aos praticantes do jiu-jitsu, e não do boxe. Como ressaltamos, Cecchetto trabalha com aquela modalidade, e não com essa. No entanto, as questões levantadas pela cientista social também dizem respeito à academia de boxe, cujo sistema organizacional apresenta uma série de semelhanças ao de outras academias de diferentes modalidades. Cada tipo de luta esportiva possui suas regras, equipamentos e especificidades, é claro, mas elas também contam com uma série de elementos em comum, como a organização de eventos, campeonatos, um sistema de ensino-aprendizagem envolvendo alunos e professores/mestres e etc. Não nos aprofundaremos nessas questões, mas sim naquilo que se refere à violência – que também é outro elemento bastante associado às diferentes modalidades combativas. Não é de hoje que esporte e violência são postos num mesmo plano. Mais do que nos casos dos jogos de tabuleiro e/ou lógica (cujas violências restringem-se ao campo simbólico), os esportes de luta vêm sendo duramente criticados, como veremos a seguir, devido a sua brutalidade física. Indignado, Bert Randolph Sugar – jornalista e "historiador do boxe" falecido em 2012

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

– dedicou-se em alguns de seus artigos a responder de forma bastante ácida àquelas acusações, principalmente por meio de uma das mais renomadas revistas americanas especializadas em boxe, a Ring Magazine. Em seu "Depois de cem anos, críticas ao boxe continuam a afiar velhas serras", de novembro de 1992, Sugar nos revela que

> Ao longo do último século, o boxe foi o "saco de pancadas" predileto daqueles autoproclamados reformistas que continuam a "meter seus narizes" nos negócios dos outros. De volta a virada do século, o esporte era praticado em somente três estados estadunidenses, e ilegalizado nos outros por várias razões – incluindo, ou não, a proibição de que negros dividissem o ringue com brancos –, tendo encarado, ainda, anualmente, uma série de clamores pela sua abolição. (SUGAR, 2003, p. 7, tradução do autor)

Já em Londrina, também houve discussões e/ou coberturas midiáticas concernentes à suposta violência que caracteriza os esportes de luta (dentre eles, o boxe) e as tentativas de banimento destes. O periódico Folha de Londrina, por exemplo, noticiou matérias relacionadas ao tema, como foi o caso de uma ação policial contra a realização de um evento de lutas mistas que aconteceria em Curitiba, capital do Paraná. Na ocasião, o evento que envolveria música reggae e combates entre lutadores de capoeira e boxe tailandês foi entendido por Jorge Ferreira – o então delegado da Delegacia de Ordem Social (DOS) – enquanto algo destituído de esportividade: "vale-tudo não é esporte", afirmou ele ao indeferir o alvará (DA SUCURSAL, 1993, s/p). Houve também uma matéria do jornalista Alberto Macedo que, entrevistando Miguel de Oliveira, discorreu sobre o campeonato brasileiro de boxe amador de 1986 ao passo em que o questiona acerca da suposta violência que caracteriza esse esporte (MACEDO, 1986, p. 20). Ainda na Folha de Londrina, novamente a luta esportiva é sabatinada. A morte de um boxeador profissional inglês, uma infelicidade ocorrida no dia 28 de abril de 1994, abriu margem às calorosas discussões – dentro do próprio parlamento inglês – sobre o futuro desse esporte. Nessa ocasião, houve políticos que clamaram por medidas

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

segurança mais rígidas (como o uso de capacetes e/ou intensificada supervisão médica), mas também houve aqueles mais radicais que levantaram a hipótese de seu banimento (Pugilista inglês morre..., 1994, s/p).

Em ambos os casos expostos no parágrafo anterior, "violência" fora cogitada ao referir-se àquelas modalidades de luta. Inclusive, levantou-se a hipótese de que aqueles esportes deveriam ser submetidos a medidas de segurança mais firmes ou, simplesmente, serem banidos ou impedidos, assim como o fez o delegado curitibano que, amparado na "desportivização" da capoeira e do muai thay, negou-se a conceder o alvará aos organizadores do evento, impossibilitando sua realização. Estas, no entanto – e é fundamental que nos atentemos a isso – constituem discursos, ideias e perspectivas *outsiders*, ou seja, concernem a indivíduos que não estão inseridos no universo das lutas esportivas.

Agora, nós nos dedicaremos a investigar o discurso implícito às nossas fotografias e, para tal, buscaremos por indícios de violência em seus discursos imagéticos. Vale ressaltar que, diferentemente da perspectiva *outsider* mencionada no parágrafo anterior, o autor desse artigo pratica, estuda e especta o pugilismo, portanto, à análise estará implícita certa organicidade.

En guard!: desafio e autopropaganda

De acordo com Domènech

> Dentro da imagem, em sua própria estrutura, instalam-se os resultados de uma imaginação que também se divide nos âmbitos social e individual, pois pertence ao autor entendido ao mesmo tempo como individuo e como fator da sociedade que o acolhe e o produz. Essa imaginação embaralha valores e ideias em uma configuração constante que vai do figurativo ao discursivo sem nunca se deter definitivamente em um dos polos, exceto quando finalmente se materializa em uma imagem. (DOMÈNECH, 2011, p.20)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Em outras palavras, uma imagem fotográfica é elaborada a partir de intencionalidades. Isto não é um traço especificamente seu, é claro, mas é importante tê-lo em mente para que "interroguemos" corretamente uma fonte fotográfica. Quando, onde, como e por quem foi feita além de para quê e para quem se destina são algumas das questões as quais devemos submetê-la para que não nos deixemos levar pela inocência e a tomemos como um "espelho do real".

Ainda, fotografias não costumam ser feitas exclusivamente para quem as fez. Há exceções, evidentemente, mas há nas fotografias um quê propagandístico. Por meio delas, busca-se, além de registar, *propagar*. Propaganda, então, serviria como possível resposta ao hipotético "para quê" levantado no parágrafo anterior. A propósito, boxe e propaganda caminham lado a lado já há mais de um século. Bert Sugar menciona John L. Sullivan, um dos mais antigos ídolos mundialmente conhecidos no mundo do boxe; que levou uma carreira bastante vitoriosa ao longo da segunda metade do século XIX e cuja autopromoção chamou-nos a atenção. Embora repleta de mitos e exageros, sua biografia sugere, nitidamente, a importância da propaganda para o desenvolvimento de sua fama como lutador e, consecutivamente, para o crescimento do número de fãs dispostos a pagarem para assistir suas lutas: "'Meu nome é John L. Sullivan e eu posso acabar com qualquer filho da puta deste recinto', ele rugiria com a arrogância viril que espelhava aqueles tempos" (SUGAR, 2003, p. 50, tradução do autor). Já na primeira metade do século XX, logo nas décadas de 10 e 20, foi a vez de Jack Dempsey – grande ídolo estadunidense – a destacar a importância da relação entre boxe, propaganda e mídias de comunicação:

> Nos finais de sua vida, disse Dempsey, que foi campeão de 1919 a 1926 [afirmou que]: "Fui um lutador bastante bom. Mas quem me tornou famoso foram os jornalistas." Dempsey compreendera que a época dourada do esporte tinha sido inventada pela fase áurea da crônica esportiva. (SCHAPP, 2007, p. 12)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Retomemos à relação entre fotografia, propaganda e boxe. Aí também existe um *lobby* centenário. Por sinal, um tipo específico de fotografia bastante característico atende às nossas demandas por historicidade, pois ela revela um elemento compartilhado tanto pelo universo pugilístico nonocentista quanto pelo atual.

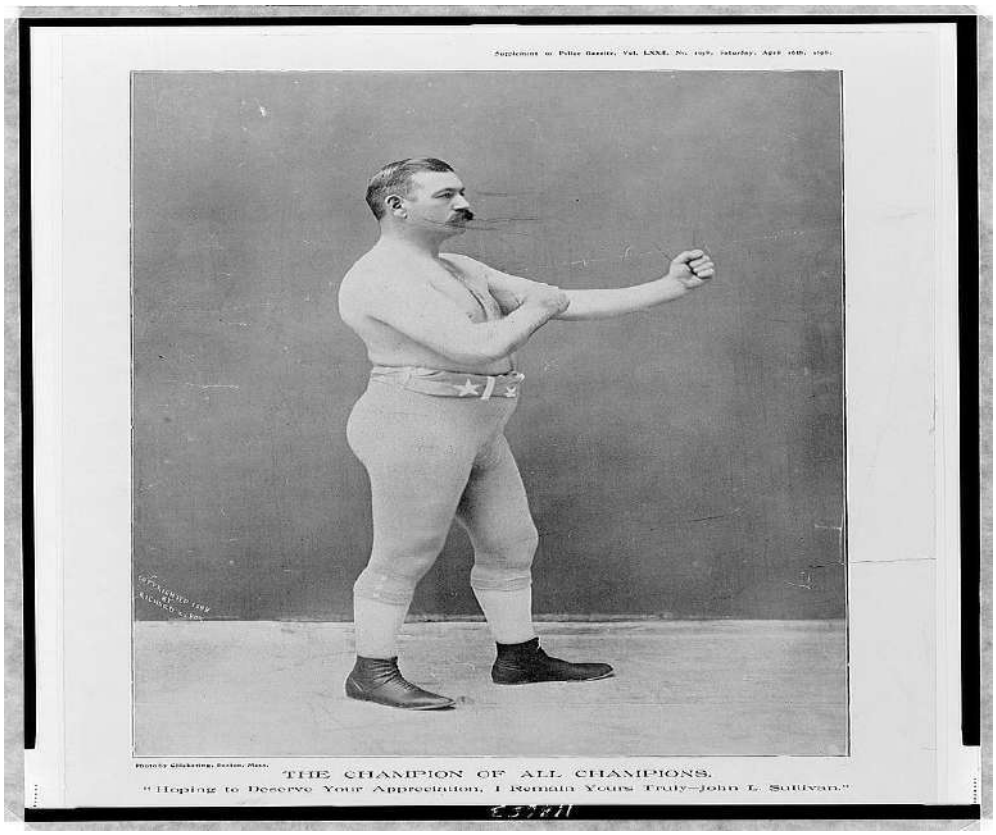


Figura 4 O campeão de todos os campeões. "Espero merecer seu apreço. Do seu John L. Sullivan". 1 fot., P&B, 10,92x13,06 cm

Fonte: Divisão de fotografias e cópias da Library of Congress,Washington, D.C. 20540 USA. Coleção Itens miscelâneos de alta demanda, foto n. 6600, 1898.

Norval Baitello Junior acredita que "ao invés de buscar a projeção de uma única função nas imagens de todas as épocas, convém muito mais compreender o papel específico exercido por elas em cada era distinta" (BAITELLO JUNIOR, 2007, p. 2), ou seja, para o nosso trabalho, o processo de historicização de nossas fontes fotográficas é essencial. Acreditamos que seja possível fazê-lo por meio da imagem

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

acima, que segue os moldes de um estilo fotográfico ao qual nos referimos como *en guard*. A seguir, nós o problematizaremos.

A imagem 1 não é uma das fotografias que coletamos, mas, acreditamos que por meio dela (e seu estilo) torna-se facilitada historicização do estilo mencionado ao passo em que perscrutamos possíveis manifestações de violência. Disponibilizada pela *Library of Congress* e datada de 23 de abril de 1898, nesta fotografia de Richard K. Fox está retratado John L. Sullivan. Há nela uma série de elementos que fazem menção à uma suposta demonstração de potencial violento. Sullivan encontra-se com os punhos em riste, seu braço esquerdo encontra-se bem estendido e ele não usa luvas. Essa posição de luta (denominada guarda de ataque) concerne à um estilo de boxe bastante antigo, quando ainda não usam-se luvas e nem seguiam-se os preceitos de Queenburry[6]. Sullivan usa calças aparentemente maleáveis e está com o tronco nu. Atentemo-nos primeiro as calças. Bastante diferentes das costumeiras vestimentas de um *gentleman* nonocentista, suas calças denotam elasticidade e, caso o sejam, seria bastante lógico, afinal, numa luta de boxe, quanto maior a liberdade para movimentar-se, melhor. Quanto ao torso nu, aqui cabem dois comentários. Primeiro, como já relatamos, mobilidade representa uma grande vantagem. Segundo, somada aos punhos em riste, a guarda de luta e a encarada ameaçadora, a exposição de um corpo corpulento e/ou musculoso compõe um amalgama cuja funcionalidade é clara: mostrar-se ameaçador, dinâmico, perigoso e denotar potencial violento.

[6] Em uma tentativa de "civilizar" o esporte, o 9º Marques de Queensbury, um aristocrata inglês, apoiou e patrocinou um novo conjunto de regras. As Regras de Queensbury de 1867 previam a utilização de luvas acolchoadas, a abolição de agarramentos e lutas de chão, assaltos de três minutos intercalados por um minuto de descanso além da contagem de dez segundos iniciada no momento em que um dos lutadores caía e, caso não levantasse nesse meio tempo, a luta seria encerrada (BAKER, 1988, p.172, tradução do autor).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

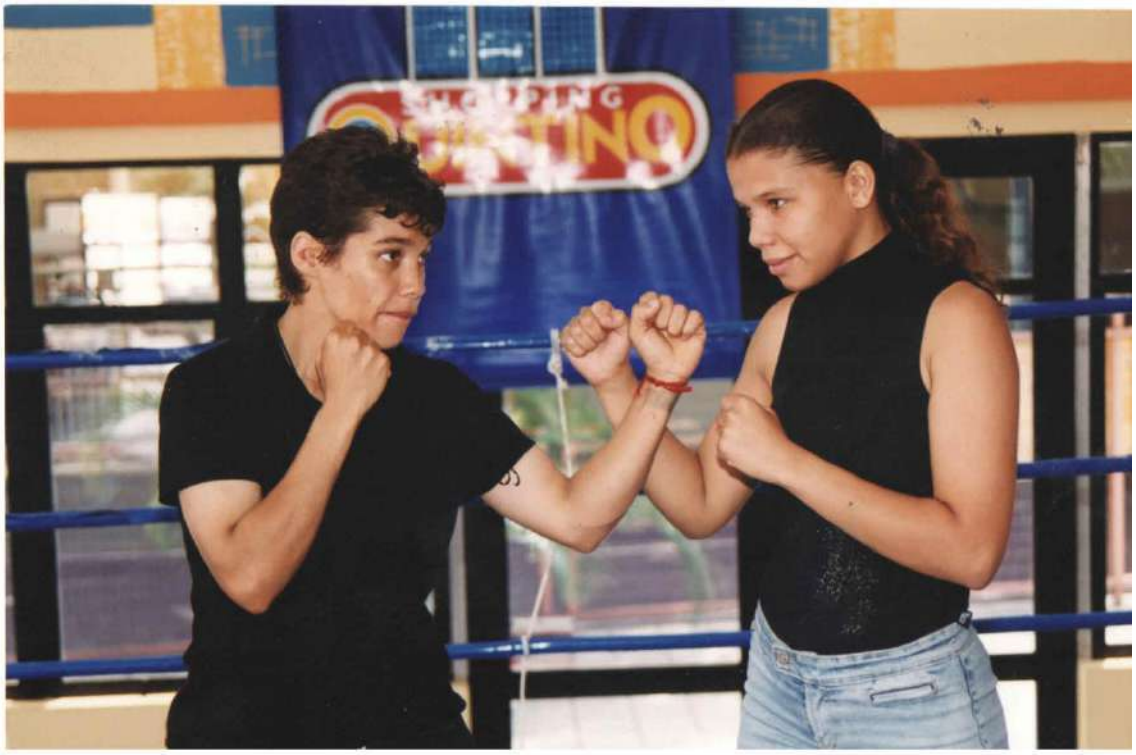


Figura 5 Boxe feminino no Shopping Quintino, Londrina. 1 fot., 10,6x15 cm
Fonte: Acervo pessoal, fotógrafo desconhecido, década de 2000.

Não descobrimos maiores informações[7] sobre esta fotografia. Sabemos que não se trata de uma competição, mas de uma demonstração ocorrida no Shopping Quintino, localizado no Centro de Londrina, por volta de 2000. À esquerda está Valéria que, embora não possui uma carreira pugilistica, "aventura-se" esporadicamente em lutas de boxe. Este evento não contou com o apoio da escola de boxe, mas Miguel de Oliveira estava lá, só que como espectador. Agora, analisemos essa fotografia tendo a última ainda em mente. Diferentemente de Sullivan, estas mulheres apresentam uma "guarda mais fechada", ou seja, seus braços encontram-se mais próximos ao corpo e cabeça. Mais de um século separa as fotografias e, também, uma profunda reformulação técnico-metodológica sofrida pelo boxe ao longo desse meio tempo. Referimo-nos as Regras de Queensburry que, embora formuladas ainda na segunda metade do século XIX, popularizaram-se, de fato, somente ao longo da primeira metade do século XX. Até então, não se

[7] As informações que obtivemos se deram por meio de um bate papo com César de Oliveira, que é o diretor técnico da FPP. Não empregamos aqui o rigor concernente às pesquisas de história oral.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

utilizavam luvas, o que explica a posição de Sullivan, com seus braços tão estendidos. Aquela guarda sugere o intuito de manter o oponente afastado de si ao passo em que é possível socá-lo. Já no caso das duas lutadoras no Shopping Quintino – praticantes do boxe com luvas –, a dinâmica de seu esporte é diferente, pois, já não é mais necessário preocupar-se em juntar as mãos ao rosto a fim de defender-se e, consecutivamente, ferir-se com as articulações dos próprios dedos devido a um golpe desferido pelo oponente. Atualmente, é obrigatória a utilização de luvas – que podem pesar entre 12 e 16 oz[8], dependendo das exigências de cada evento –, que são macias o bastante para amortecer o impacto de um golpe. Também, são volumosas o suficiente para cobrir boa parte da cabeça, permitindo que antebraços e cotovelos protejam o tronco e cintura.

Valores não existem em determinados momentos. Já em outros, passam a existir. Colocá-los em distância temporal e analisá-los por meio desta é o que constitui o ofício histórico. Apontamos as transformações ocorridas na forma de se praticar o boxe. Agora, destacaremos umas de suas permanências. Da mesma forma que Sullivan, ambas as mulheres – embora não trajem vestimentas propícias à prática do boxe –, posam de forma à sugerir seu potencial periculoso. Desta vez, no entanto, ambas as lutadoras estão frente a frente, encarando-se. Este constitui seu primeiro enfrentamento. O combate já está definido. "Onde, quando, como e com quem" encontram-se pré-determinados, e há aí teor propagandístico. A permanência a qual nos referimos a pouco é justamente essa: o estilo de fotografia *en guard*. A partir dos estudos voltados para a antropologia da imagem, Domenèch acredita que Hans Belting distinguiu

> o visível do visual para diferenciar aquilo que podemos ver porque os órgãos de visão nos permitem da forma histórica que essa visibilidade adquire. Com isso, ele quer dizer que, se no principio existe uma realidade absolutamente visível, logo essa capacidade global se amolda as características de cada cultura, abrindo caminho para o visual (DOMENÈCH, 2011, p. 43)

[8] Onça (cuja abreviatura é oz) é uma unidade de medida de massa cuja unidade equivale a 28,3495 gramas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Tomando as perspectivas de Belting como óculos, enxergamos a fotografia de Sullivan de duas maneiras: (1) visível, pois identificamos um lutador grandalhão. (2) visual, na qual identificamos um lutador grandalhão que, além de "poder acabar com qualquer um", também podia, e pôde, através de suas habilidades – somadas as crônicas esportivas – atrair milhares de pessoas as suas lutas e, com isso, faturar um bocado de dólares. Já na fotografia das lutadoras, aplicamos a mesma teoria. Desconhecemos a forma como a fotografia delas foi empregada, mas é bastante lógico acreditar que fora utilizada a fim de promover o evento mencionado por César. Tendo sido difundida – ou não – por meio de panfletos, cartazes ou televisão, é evidente que um dos propósitos dessa fotografia gira em torno da promoção de uma luta boxe. No caso, de uma luta entre mulheres.

Considerações parciais

Identificamos nas fotografias teor intimidatório, mas não traços que constituem violências, sejam elas quais forem. Há apenas enfrentamento visual entre duas lutadoras em aparente pé de igualdade. Não há sinais de quaisquer tipos de desrespeito, como manifestações de deboche, menosprezo ou sinais ofensivos. Também não há sinais de agressão física dentro ou fora dos ringues; muito menos menções à vitória e derrota. Há apenas confrontação visual, olhares ríspidos e punhos em riste, o que pressupõem vigor, desafio, ânsia pela vitória além de uma promissora mostra de habilidade pugilística.

Referências bibliográficas

BAITELLO JUNIOR, Norval. Para que servem as imagens mediáticas? Os ambientes culturais da comunicação, as motivações da iconomania, a cultura da visualidade e suas funções. Revista f@ro, Valparaiso, n. 6, 2007.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

BAITELLO JUNIOR, Norval; KLEIN, Alberto. Teorias da imagem (verbete). In: CITELLI, Adilson et al. (Orgs.). Dicionário de escolas, teorias e autores da comunicação. São Paulo: Contexto, 2014.

BAKER, William Joseph. Sports in the Western World. Illinois: Illini Press, 1988. 359 p. Disponível em:<https://books.google.com.br/books?id=rkuAiv3LoR4C&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false >. Acesso em 17 de dez. 2016.

BOURDIEU, Pierre. Coisas ditas. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

BRANDÃO, LEONARDO. O esporte e a escrita da história: novos desafios. *CES* Revista, v. 24, Juiz de Fora, 2010.

BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

CARAM, Dalto. Violência na sociedade contemporânea. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

CECCHETTO, Fátima Regina. Violência e estilos de masculinidade. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

DA SUCURSAL. Polícia proíbe desafio entre vários lutadores. *Folha de Londrina*, Londrina, 26 ago. 1993. [acervo pessoal]

DOMÈNECH, Josep M. Català. A forma do real. São Paulo: Summus, 2011.

LONDRINA ESPORTE CLUBE. Disponível em: < http://www.londrinaesporteclube.com.br>. Visualizado em 19 dez. 2016.

MACEDO, Alberto. Nome de campeão. *Folha de Londrina*, Londrina, p.20, 26 ago. 1986. [acervo pessoal]

ODALIA, Nilo. *O que é violência*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PUGILISTA INGLÊS MORRE DOIS DIAS DEPOIS DA LUTA. *Jornal de Londrina*, Londrina, 30 abr. 1994. [acervo pessoal]

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ROSA, Alexandre Reis. *(O) braço forte, (a) mão amiga: um estudo sobre a dominação masculina e violência simbólica em uma organização militar*. 2007. 255 f. Dissertação (Mestrado em Administração) – Universidade Federal de Lavras, Lavras. 2007.

SUGAR, Bert Randolph. *Bert Sugar on boxing*: The best of the sport's most notable writer. Connecticut: The Lyons Press, 2003.

SCHAAP, Jeremy. *Homem Cinderela*: James J. Braddock, Max Baer e a maior reviravolta da história do boxe. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

VAZ, Alexandre Fernandez. *A nobre arte do soco*. Disponível em: <www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/a-nobre-arte-do-soco>. Visualizado em 17 dez. 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Aplicando o Método Documentário de interpretação de imagens na análise de uma charge

Rita de Araujo NEVES (FURG/UFPel)[1]
Maria Cecilia Lorea LEITE (UFPel)[2]

Resumo: Neste texto propomos um exercício de aplicação de uma metodologia de interpretação de imagens, o Método Documentário, para a análise de uma charge recente, acerca do contexto político nacional. O exercício contempla parte dos estudos que estamos realizando numa pesquisa mais abrangente acerca dessa metodologia com vias de analisar imagens presentes no Ensino Jurídico. Neste estudo, de cunho qualitativo, fazemos uma breve revisão teórica sobre o Método Documentário, além de exemplificar e ilustrar sua adoção na interpretação de uma charge. O uso dessa ferramenta metodológica nas pesquisas do Ensino Jurídico ainda é raro, apesar de este ser um campo densamente permeado de imagens. Como resultado do estudo, observamos a potência dessa metodologia de análise imagética como uma ferramenta de pesquisa produtiva no campo das ciências humanas e sociais, capaz de revelar elementos contextuais relevantes, contribuindo para evidenciar aspectos sobre os currículos dos cursos de Direito, a partir das análises das imagens que os compõem.

Palavras-chaves: Imagens, Método Documentário, Charge.

Introdução

[1] Doutoranda em Educação do PPGE-UFPel e Professora Adjunta da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio Grande-FURG/RS (profarita@yahoo.com.br).
[2] Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), realizou Pós-Doutorado na Université Paris 8. É Professora Associada do PPG em Educação da UFPel e orientadora da autora 1, além de coordenadora do projeto de pesquisa "*Imagens da Justiça, Representações Curriculares e Pedagogia Jurídica*" financiado pelo CNPQ, do qual a autora 1 é integrante (mclleite@gmail.com).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No presente artigo, tendo como foco algumas considerações acerca do Método Documentário de interpretação, apresentamos, de forma sucinta, os resultados de um exercício de interpretação de uma charge, a partir dessa metodologia de análise de imagens, no âmbito do desenvolvimento de um Projeto de Pesquisa financiado pelo CNPq: "*Imagens da Justiça, Representações Curriculares e Pedagogia Jurídica*". Nesse projeto de pesquisa visamos analisar imagens da justiça produzidas no ambiente do Ensino Jurídico, como elemento para compreensão do currículo dos cursos de Direito.

É importante registrar que, para atender as finalidades deste artigo, selecionamos uma charge atual, relacionada ao contexto político e jurídico nacional de modo a ilustrar as potencialidades da metodologia eleita para analisar imagens, como relevante ferramenta para o estudo do currículo dos cursos de Direito e da inter-relação de circunstâncias em que se encontram inseridos.

Portanto, nossa intenção, neste estudo, é apresentar a metodologia de interpretação de imagens, através do Método Documentário, trazer os resultados de um exercício de interpretação de charge adotando esse referencial metodológico e, quiçá, contribuir e provocar outros pesquisadores do campo do conhecimento da educação e do currículo a também se engajarem na pesquisa através dessa potente ferramenta metodológica.

O Método Documentário de Interpretação de Imagens

Embora a autoria do Método Documentário de interpretação seja atribuída a Karl Mannheim (1982, *apud* Bohnsack, 2010), em um artigo denominado "*Contribuições para a teoria da interpretação das visões de mundo*" (1921), na atualidade, quem trouxe luz e destaque a essa metodologia para analisar imagens foi o sociólogo alemão Ralf Bohnsack (2010). Contemporâneo a Mannheim, introduzindo o acesso metodológico à compreensão pré-conceitual ou ateórica,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

também merecem destaque as contribuições da iconografia e da iconologia de Erwin Panofsky (2011).

Para Mannheim (1982, *apud* Bohnsack, 2010), foi fundamental reconhecer e estabelecer a diferença entre objeto natural, coisa, objeto concreto, e produto cultural - a forma como um determinado grupo de pessoas pensa ou age, a qual é moldada pelo contexto cultural onde está inserido. Mais do que isso, o estudioso destacava a dificuldade de expressar, teoricamente, um conhecimento adquirido culturalmente, de forma ateórica, conforme denominado por ele. Entendia que no processo de interpretação existem três níveis de sentido: o objetivo ou imanente, o expressivo e o documentário. O primeiro é aquele que ocorre naturalmente, num gesto, símbolo ou forma de uma obra de arte, por exemplo. O segundo nível manifesta-se através das palavras ou das ações, como expressões ou reações a algo. Finalmente, o terceiro nível é o documento de uma ação prática. No exemplo do autor, uma obra de arte é um produto cultural e não um mero objeto natural; sua compreensão ultrapassa o primeiro nível de interpretação, sendo necessário que passemos pelos três níveis, percebendo seu contexto de produção e/ou inserção (WELLER, 2005).

Ralf Bohnsack, por sua vez, apresentou uma atualização da interpretação documentária criada por Mannheim, tanto do aspecto do método quanto da metodologia, na medida em que a transformou em um instrumento de análise para a pesquisa social empírica de caráter reconstrutivo. Ou seja, trouxe a reconstrução do terceiro nível de sentido, o documentário, para o centro da análise empírica (WELLER, 2005).

Talvez a característica mais relevante dessa metodologia de interpretação seja o fato de que ela não parte de teorias ou modelos pré-concebidos que tentem de forma vã definir o sentido do que se deseja interpretar. Bohnsack defendia que o sentido exato ou próprio do objeto interpretado é impossível de ser alcançado, não havendo como explicar o sentido de forma causal, uma vez que o sentido, no seu conteúdo mais autêntico, só pode ser mesmo interpretado e não definido. Para Bohnsack, "a explicação teórica do conhecimento ateórico – como já dizia Mannheim

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

– pressupõe um trabalho de interpretação e passa a ser tarefa do(a) pesquisador(a)" (WELLER, 2005, p. 270).

Bohnsack (2010) destaca a importância do tratamento das imagens no âmbito da pesquisa qualitativa, como sistemas auto-referenciais reconhecendo e, portanto, atribuindo-lhes um *status* metodológico, o que também traz consequências para as formas de entendimento das imagens como meio de comunicação. Ele destaca e diferencia dois processos de entendimento icônicos bem distintos: a comunicação sobre imagens e o entendimento através de imagens. Para ele, um entendimento através de imagens significa que nosso mundo e nossa realidade social não são apenas representados por imagens, mas sim produzidos e constituídos por elas e, num entendimento mais amplo, deveríamos reconhecer a importância das imagens como orientadoras das nossas ações e práticas diárias. Portanto, o conhecimento e a orientação da prática diária através da iconicidade, ou seja, das imagens mentais, acontece de forma pré-reflexiva, porque o entendimento icônico está enraizado no conhecimento implícito, no conhecimento "aleatório", conforme denominado por Karl Mannheim (1982, *apud* Bohnsack, 2010).

Assim, a ação habitual e rotineira, segundo Bohnsack (2010), é estruturada, acima de tudo, pelo conhecimento aleatório ou implícito que é transmitido por meio da iconicidade, por exemplo, nas imagens de lugares sociais e em práticas incorporadas da ação, enquanto a transição da interpretação na esfera de conhecimento explícito para o conhecimento implícito ou ateórico é o que ele denominou de transição da iconografia para a iconologia.

Essa transição corresponde à mudança de significado imanente ou literal para significado documentário, no sentido de Mannheim (1982, *apud* Bohnsack, 2010) e essa mudança de significado corresponde, por sua vez, a uma mudança de mentalidade e perspectiva de análise. Para o autor, a passagem do nível de interpretação pré-iconográfico para o nível iconográfico pode ser caracterizada como a passagem para a atribuição de motivos ou para se chegar ao motivo.

Em contraste a esse procedimento iconográfico de análise, o autor apresenta o procedimento de interpretação iconológica, a qual se caracteriza

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

justamente pela ruptura com as pré-suposições do senso comum, leigo ou erudito. Neste ponto de análise, agora, a mentalidade é radicalmente diferente da anterior e da questão "o quê?", pois agora se questiona "como?". A preocupação, o foco, está no *modus operandi* da produção da imagem e com a pergunta "como?" podemos acessar ao significado ou conteúdo intrínseco daquela. Para Bohnsack (2010) esse significado característico que se autodescreve também é chamado de *habitus* e essa concepção de *habitus* pode se referir tanto a fenômenos individuais, quanto a fenômenos coletivos, relativos ao meio social.

Assim, a interpretação icônica proposta por Bohnsack (2010) parte de um nível pré-iconográfico, principalmente da composição formal da imagem e poderá ser bem sucedida exatamente quando o conhecimento sobre a imagem representada é, por assim dizer, metodologicamente, posto de lado ou isolado.

Porém, a questão é: como fazer isso? Como transferir essa estratégia de interpretação de imagens para a iconicidade e suas leis imanentes?

A singularidade e a particularidade da imagem em relação ao texto, ou seja, a especificidade da mensagem gráfica, do signo icônico, apresenta-se de maneira diferenciada no nível denotativo ou pré-iconográfico. Logo, no processo de decodificação da mensagem gráfica é necessário deter-se, primeiramente, à análise dos códigos conotativos ou iconográficos.

Nessa banda, em um primeiro momento, em nível do senso comum, tendemos a construir mentalmente ações ou histórias relativas às imagens não abstratas, como, por exemplo, situações específicas que eventualmente tenham ocorrido no momento da produção da imagem.

Desse modo, para Bohnsack (2010), um método de interpretação de imagens capaz de transcender o nível superficial dos sentidos conotativo ou iconográfico passa a não ser possível a partir da semiótica de Barthes (1993, *apud* Bohnsack, 2010), mas o desenvolvimento de um método de interpretação de imagens a partir de Panofsky (2011) e Imdahl (1996a, *apud* Bohnsack, 2010) parece possível, mesmo que exista a necessidade de algumas precisões metodológicas, no

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que tange a isolar ou colocar entre parênteses o sentido conotativo ou iconográfico, o conhecimento verbal ou textual adquirido previamente. Essas precisões metodológicas, para o autor, são de fundamental importância no processo de interpretação de imagens, especialmente no campo das Ciências Sociais e Educação.

Portanto, Bohnsack (2010) sugere que a interpretação da imagem deverá ser iniciada num estágio aquém do nível iconográfico, ou seja, no nível pré-iconográfico, situado na análise da estrutura formal da imagem. Nesse aspecto, partindo da definição de Imdahl (1996a, *apud* Bohnsack, 2010), ele distingue três dimensões da estrutura formal ou composição formal da imagem: estrutura planimétrica total; coreografia cênica e projeção perspectiva.

A primeira, estrutura planimétrica total, é a construção formal da imagem no nível plano que objetiva captá-la como um sistema evidente na construção de suas normas imanentes, em sua autonomia. A segunda seria o equivalente à ambientação em que ocorre a cena social da imagem e, por fim, a terceira visa a identificar a espacialidade e corporalidade dos objetos, estando orientada à análise do mundo externo retratado na imagem.

Essa forma, técnica ou metodologia de interpretação nos leva a interpretar as imagens em todos os seus elementos, não mais de forma isolada, mas enquanto conjunto, em correlação aos demais elementos da composição. Por fim, segundo o autor na medida em que conseguimos apreender a imagem como um sistema auto-referencial ou singular nos é aberto um caminho que leva à compreensão da especificidade do espaço de experiências conjuntas dos produtores de imagens, por exemplo, ao sistema familiar e seus *habitus* familiares específicos.

As pesquisas efetivadas no campo da Pedagogia Jurídica e das imagens da justiça no Brasil e em Angola (LEITE, 2005a; 2005b; 2014), registram que alunos formandos de cursos jurídicos, entre outros aspectos, identificam questões referentes ao currículo do curso e à pedagogia como fundamentais a serem superadas. Os estudos com mais de quatrocentas imagens produzidas por discentes localizados tanto no primeiro quanto no último semestres dos cursos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

trouxeram dados muito relevantes no que diz respeito às relações de poder e de saber (FOUCAULT, 2014) construídas nessas academias jurídicas.

Logo, o método documentário de interpretação passa a ser um potente instrumento que permite a inserção do pesquisador em contextos sociais alheios, possibilitando a compreensão e conceituação das visões de mundo ou orientações coletivas de um grupo de sujeitos, suas ações e formas de representação.

A Interpretação de uma charge pelo Método Documentário

Segundo Liebel (2013), as charges trazem em si a aura de piada e, por conta disso, são consideradas elementos de menor valor no conjunto institucional de um jornal, menos dignas de serem analisadas, do ponto de vista acadêmico, como fontes legítimas para a compreensão de um período histórico. O mesmo autor destaca que, com exceção dos estudos da História da Arte, a academia tem essa resistência no uso das fontes pictóricas em pesquisas nas Ciências Humanas (LIEBEL, 2013).

Para esse estudioso, mesmo diante da abertura das Ciências Humanas às fontes imagéticas, nos últimos vinte anos, manifestada, inclusive pelo desenvolvimento do método documentário para a análise de imagens, promovido por Ralf Bohnsack (2013), as charges continuam sendo relegadas a mero papel ilustrativo e raramente são analisadas (LIEBEL, 2013).

Desafiadas por este autor e exatamente por compartilhar com ele o entendimento de que as charges são elementos constitutivos das realidades históricas, apresentamos, adiante, a análise de uma charge contemporânea, no intuito de evidenciar a potência da metodologia de análise de imagens presente no método documentário de interpretação, bem como propiciar elementos de análise do contexto político em que se inserem os cursos de Direito em estudo.

Assim como aquele pesquisador, acreditamos que as charges:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> [...] se mostram espelhos privilegiados de uma visão contemporânea ao fato trabalhado, carregando consigo a crítica, na maioria das vezes na forma de humor (...). Além disso, trata-se não apenas de uma fonte pictória, mas também de uma fonte lúdica, o que a torna certamente mais atraente para o estudante. Sendo imagens, as charges e os *cartoons* proporcionam uma apreensão quase imediata de suas mensagens, o que também aumenta seu magnetismo. Há, entretanto, de se fazer a ressalva de que, para compreender a imagem, o espectador tem de estar inserido ou ter conhecimento do contexto sob o qual ela foi criada. Assim como qualquer espécie de linguagem, a charge, para ser entendida, precisa chegar àqueles que detêm as chaves para interpretá-la corretamente. (LIEBEL, 2013, p. 182) [grifos nossos]

Antes de passarmos à análise da charge focalizada, acreditamos relevante pontuar, ainda, o que se entende por charge, especialmente diferenciando esse conceito daquele usado para *cartoon* e caricatura.

Nesse sentido, mais uma vez, vamos nos valer dos estudos de Liebel (2013), que registra que *cartoon* é o termo mais universal entre os três e foi apropriado do inglês para denominar qualquer desenho humorístico publicado em jornais ou revistas, ou mesmo na internet. No Brasil, assumiu significado mais específico, sendo desenho atemporal que não carrega consigo a crítica a elementos próprios do seu tempo e, dessa forma, futuramente, poderá ser interpretado independentemente do conhecimento sobre seu contexto de produção.

A charge, por sua vez, se contrapõe ao *cartoon*, pois manifesta crítica, sátira ou ironia à determinada situação, acontecimento ou personagem e, portanto, sua compreensão depende do conhecimento desses elementos, do contexto da sua produção. "A charge, assim, faz um corte transversal no tempo e expõe um ponto que, de alguma forma, é digno de crítica ou registro em um determinado momento histórico". (LIEBEL, 2013, p. 183).

Por fim, a caricatura é "a representação gráfica irrealista de uma pessoa, normalmente exagerada para apontar as características mais marcantes ou os defeitos físicos de seus alvos".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Feita essa importante diferenciação entre os conceitos desses três tipos de imagens representacionais, passamos à análise de uma charge escolhida aleatoriamente, da autoria de Carlos Henrique Latuff, para as finalidades antes mencionadas.

A seguir, apresentamos a imagem eleita para análise, neste estudo, nominada como Figura 1 e descrevemos sua interpretação, segundo as etapas do Método Documentário.

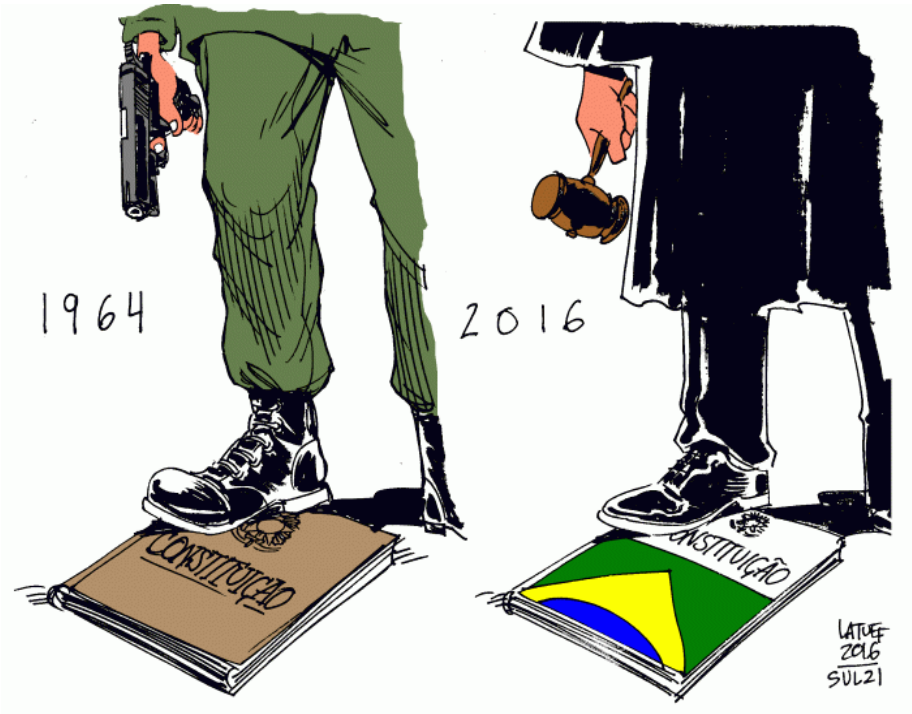


Figura 1 - Charge de Carlos Henrique Latuff, publicada em 22 de março de 2016.
Fonte: Jornal Sul 21[3]

Fase 1- Análise da imagem no nível pré-iconográfico:

Nesta primeira fase da análise da imagem supra pelo método documentário de interpretação é necessário responder à pergunta "o quê?". Neste ponto, verifico que o desenho consiste, objetivamente, na figura de duas imagens humanas, vestidas com trajes diversos, representadas apenas da cintura para baixo

[3] Disponível em: <http://www.sul21.com.br/jornal/dois-golpes/> Acessado em abril de 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

e sem o traçado completo da parte esquerda de seu contorno, o qual, propositadamente, foi traçado de forma incompleta pelo produtor da imagem, de forma que os braços esquerdos de ambas as figuras não estão presentes na composição da imagem, a qual também mostra apenas parte das pernas e pés esquerdos de ambas as figuras.

Ambas as figuras humanas estão vestidas e calçadas, também com distintos trajes e sapatos, e pisando em cima de dois livros, esses sim, embora na representação visual diversos, na representação de conteúdos idênticos, pois há elemento textual manifestado nas imagens desses livros, indicando tratarem-se ambos, da Constituição Federal (CF). Não há elementos presentes na imagem que permitam concluir sobre o gênero das duas figuras humanas, embora os calçados que usem sejam de modelos masculinos.

Nas mãos direitas de ambas as figuras humanas, que são as únicas partes aparentes desses corpos, sugerindo tratarem-se de duas pessoas de etnia branca, existem dois diferentes objetos: a primeira figura, a da esquerda do observador, carrega uma pistola/arma, enquanto a segunda empunha um malhete/martelo.

O segundo elemento textual presente na imagem trata-se de indicação temporal e distintiva entre ambas as figuras: na 1ª delas é indicado o ano de 1964, enquanto na 2ª verifica-se o ano de 2016.

A imagem da charge está assinada e datada, sendo este o terceiro grupo dos elementos textuais presentes na imagem ora analisada. Em tal elemento textual há a indicação do nome do autor da charge, Latuff, do ano, 2016, e, ainda, do periódico onde esta charge foi publicada, Sul 21.

Cabe dizer, também, que ambas as imagens humanas estão igualmente distribuídas na composição da charge, não sendo possível inferir nenhuma preferência, destaque ou proeminência a nenhuma delas.

A imagem analisada é colorida.

Na primeira figura humana, à esquerda de quem observa a charge, é possível identificar um traje verde escuro, com alguns traçados em preto indicativos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

do volume e caimento do tecido, consistente em calça verde e camisa, da qual só é possível observar a barra inferior e parte da manga comprida do braço direito da camisa vestida por essa figura humana. Esta figura humana está calçada com um sapato modelo masculino, estilo botina ou coturno, preto.

Na segunda figura humana, à direita de quem observa a charge, é possível identificar um traje todo preto, com alguns traçados em branco, indicativos de volume, sombra e textura do tecido, consistente em calça e túnica comprida que se estende até a altura dos joelhos, da qual, assim como ocorrera na outra figura antes descrita, só é possível observar a parte inferior da túnica e parte da manga comprida do braço direito. Esta figura humana está calçada com um sapato modelo masculino clássico, preto.

Por fim, não há nenhum destaque distintivo ou marcante entre o traçado das duas figuras. Os traços de ambos os desenhos são contínuos, exceto a face esquerda de ambas as imagens humanas que, conforme já mencionei anteriormente, está incompleta por opção do produtor.

Fase 2- Análise da imagem no nível iconográfico:

Nesta fase, ainda respondemos à pergunta "o quê?" e procuramos identificar as tipificações do senso comum em relação à imagem analisada.

Quanto à apresentação desses objetos cênicos, na percepção do senso comum, é possível afirmar que a primeira figura humana trata-se de um policial militar, tendo em vista as cores e formas da sua vestimenta, identificativas de um uniforme, talvez do exército brasileiro, levando em conta a cor verde escura que apresenta. Somado à vestimenta, há, ainda, o calçado, consistente num coturno/botina, também identificado como o tipo de calçado usado nos uniformes do exército brasileiro e, por fim, a arma que essa figura humana traz, empunhada na mão direita, engatilhada (com o dedo da mão direita no gatilho da arma) e apontada para a própria CF sobre a qual pisa com o pé direito.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Da mesma forma, em relação à segunda figura humana, também de acordo com a percepção do senso comum, podemos afirmar tratar-se da imagem de um juiz, pois o traje que ostenta é indicativo de uma toga preta, traje característico do poder judiciário brasileiro, pelo menos em situações de solenidade como, por exemplo, os julgamentos pelo Tribunal do Júri ou demais julgamentos pelos Tribunais. No mesmo sentido, o calçado usado por esta figura é pertinente e adequado àqueles usualmente adotados nos trajes ostentados pelos juízes nessas ocasiões solenes e, por fim, o malhete ou martelo que essa figura humana traz, empunhado na mão direita e apontado para a própria CF sobre a qual pisa com o pé direito é considerado um ícone de identificação do Poder Judiciário, embora não adotado no Judiciário brasileiro.

Quanto aos livros sobre os quais as figuras humanas pisam, cabe dizer que o primeiro deles, à esquerda do observador, tem uma capa representada em uma só cor, marrom, dando ideia de antiguidade, enquanto o segundo, à direita do observador, apresenta uma capa colorida, com imagem parcial da bandeira nacional nas cores, verde, amarelo e azul, sugerindo a ideia de atualidade.

Dessa forma, percebemos que ambas as figuras humanas representadas pelo produtor assumem uma postura de comando e subjugam o texto constitucional sobre o qual pisoteiam e em direção ao qual apontam, ostensivamente, os objetos que trazem nas mãos.

Fase 3- Análise da imagem no nível iconológico/icônico:

Nesta fase de análise vamos, finalmente, considerar o contexto da sua produção e tentar responder à pergunta "como?", além de identificar o produtor da imagem.

Tendo em vista que o produtor/desenhista dessa imagem se trata de um cartunista reconhecido no Brasil e exterior, Carlos Henrique Latuff, ativista político confesso, com publicações em periódicos impressos e virtuais, além de um blog,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

não causa estranheza o tom de crítica política manifestado na charge analisada, conforme passo a descrever.

Somado a isso, no contexto da produção da imagem em análise, temos que levar em conta o período no qual foi produzida. De acordo com as informações presentes no periódico virtual no qual está disponibilizada a charge analisada (http://www.sul21.com.br/jornal/dois-golpes/) a imagem foi postada no dia 22 de março de 2016, no jornal Sul 21.

Nesse período, conforme todos bem recordamos, estavam em alta as investigações da operação contra esquemas de corrupção envolvendo altas cúpulas da política nacional, nominada como "lava jato". As ações judiciais geradas por esta operação estavam sob a jurisdição e responsabilidade exclusiva do Juiz Sérgio Moro, figura que teve grande visibilidade na mídia televisiva, impressa e virtual, em decorrência da postura assumida, destoante da usual do Poder Judiciário, caracterizado pela imparcialidade e discrição. Esse juiz, por sua vez, assumiu postura oposta àquela típica do Poder Judiciário quando concedeu entrevistas, participou de programas televisivos, apareceu em destaque em inúmeras publicações virtuais, especialmente nas redes sociais e teve sua imagem estampada em capas de revistas de grande circulação no país, entre outros comportamentos similares. Dessa forma, assumiu essa figura do juiz Sergio Moro a legítima postura e representação de um "justiceiro nacional" contra a corrupção, chegando, inclusive, a ser comparado à imagem de alguns super-heróis, como, por exemplo, o Batman.

Somado a esse fato, o próprio Supremo Tribunal Federal (STF), órgão máximo do Poder Judiciário no Brasil e guardião da carta constitucional também adotou posturas destoantes de sua atuação usual, pois diversos ministros foram protagonistas de entrevistas, tanto na mídia impressa, televisionada, como digital, manifestando, nessas oportunidades, suas convicções acerca do trâmite do julgamento dos processos oriundos da operação lava jato e, portanto, adiantando, de forma pública, seus julgamentos.

Nesta fase da análise, também importa compreender a composição formal da imagem, a fim de entender a relação entre os elementos que a compõem.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Nesse sentido, percebemos que no tocante à apresentação dos objetos cênicos e, em especial, quanto aos sinais presentes nesses objetos, é possível identificar uma relação marcada e proeminente entre as duas imagens humanas que apresentam praticamente a mesma postura ou pose, tal qual uma coreografia. Deixando claro, assim, o produtor a sua intenção de comparação entre ambas.

O desenho apresenta ou pode ser dividido em três grupos de imagens. Os dois primeiros consistentes em duas semi-figuras humanas, vestidas e calçadas, que pisam, ambas, em dois livros. O terceiro e último grupo é manifestado pelos elementos textuais presentes na imagem e já descritos anteriormente.

Quanto aos elementos textuais, já descritos na 1ª fase de análise, esses podem ser divididos em três grupos, consistentes em: indicação temporal e distintiva entre as duas figuras humanas nas datas apontadas pelo número que representa dois diferentes anos; indicação da autoria, data e local de publicação; além de, por último, a referência alusiva ao conteúdo dos livros que são pisados por ambas as imagens, manifestada pelo título destes livros, escritos sobre ambas as capas, onde se lê "constituição".

Na análise da coreografia cênica, compreendemos que não resta dúvida da relação estabelecida entre as duas figuras humanas, particularmente definida pelo elemento textual indicativo do lapso temporal entre as duas.

Nesse aspecto, importante atentar, especialmente, para as datas eleitas pelo produtor da charge, que não são quaisquer datas, mas anos marcados por grandes revoluções políticas em nosso país.

O primeiro ano indicado, 1964, é alusivo, claramente, ao Golpe Militar havido no Brasil, quando as forças armadas depuseram o presidente da república e assumiram a condução política do país, instaurando uma ditadura militar que perdurou até a primeira metade dos anos 1980.

Na segunda data apontada pelo produtor da charge, 2016, ano vigente, está em curso um processo de impeachment contra o governo democraticamente eleito no país que, por ora, está sob um governo interino, tendo em vista o afastamento

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

temporário da presidenta da república. Cabe ainda dizer que há discussão quanto à legalidade desse procedimento de impeachment, o qual é nominado como golpe por boa parte da população brasileira, cientistas políticos, juristas renomados, entre outros atores da política nacional.

Assim, tendo em vista o contexto de produção da charge, parece ter querido o produtor justamente fazer analogia, na segunda imagem, ao golpe claramente manifestado na primeira, na qual um militar pisa sobre a CF e lhe aponta uma arma engatilhada.

Portanto, na segunda imagem, o produtor fez a clara opção de representar o próprio Poder Judiciário, guardião da CF, pisando sobre essa e lhe apontando o malhete/martelo, num sinal de força e ameaça, deixando clara sua crítica à postura adotada pela magistratura nacional, a qual, na compreensão do produtor, consiste em verdadeiro golpe contra a CF, mas agora com caráter de legitimação, pois não mais imposto pela força bruta, mas pelos próprios guardiões da lei e, portanto, travestido de legalidade.

Ainda, há que se considerar que em ambas as imagens os pés calçados que pisam sobre a CF são os pés direitos dessas figuras, bem como é também com as mãos direitas que são apontados objetos contra o texto constitucional, o que sugere a opção do produtor de destacar que o golpe perpetrado nas duas oportunidades contra a CF foi engendrado pela direita.

Por outro lado, considerando a descrição feita na primeira fase, de que os traços de ambos os desenhos não são contínuos na face esquerda de ambas as imagens humanas, por opção do produtor, podemos compreender que esse tenha querido manifestar o enfraquecimento dos movimentos políticos de esquerda, por ocasião desses dois golpes que destaca na charge.

Logo, considerando todos os aspectos descritos, nas fases anteriores desta análise, parece evidenciado que o produtor está fazendo uma clara crítica ao golpe político, endossado pelo Poder Judiciário, que está em curso em nosso país, pois nas duas imagens que apresenta, mesmo que com lapso temporal considerável

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

entre ambas, o resultado é o mesmo: o massacre do texto constitucional e consequentemente, da democracia e dos direitos e garantias dos cidadãos brasileiros.

Considerações Finais

O desenvolvimento das investigações em curso, por meio da metodologia de análise das imagens através do método documentário de interpretação, tem se mostrado como produtivo para atender às questões de pesquisa apresentadas.

O campo da pedagogia jurídica, como apontado, é imagético. Tal percepção é compartilhada – e estudada – pelos investigadores antes referidos, especialmente no que diz respeito à percepção que estudantes iniciantes e concluintes de cursos jurídicos possuem da justiça. Os resultados desses estudos demonstram a importância de discussões acerca do currículo nas academias de direito. Enfim, trabalhar com esta metodologia de análise é iluminar e elevar as imagens à categoria de fontes legítimas e poderosas, capazes de muito revelar sobre o campo de investigação do currículo e, no caso deste estudo, sobre elementos do contexto em que se inserem os cursos de Direito, de forma a desafiar o aprofundamento de estudos sobre justiça no âmbito do desenvolvimento curricular.

Referências

BOHNSACK, Ralf. A Interpretação de imagens segundo o método documentário. *In*: WELLER, Wivian; PFAFF, Nicole (orgs.). Metodologias da Pesquisa Qualitativa em Educação: Teoria e Prática. Petrópolis, RJ: Vozes, p. 114-134, 2010.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 28 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

LEITE, Maria Cecília Lorea. Imagens da Justiça, currículo e pedagogia jurídica. *In*: LEITE, Maria Cecília Lorea. (org.). Imagens da Justiça, currículo e educação jurídica. Porto Alegre: Sulina: p. 15-57, 2014.

_____. Imagens, Justiça e Pedagogia Jurídica: elementos de análise para a pesquisa sobre o currículo. Projeto de Pós-Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Pelotas. 2011.

_____. Ensino Jurídico, Pedagogia e Avaliação: contribuições para pensar o projeto pedagógico do curso de Direito a partir de uma experiência brasileira. Revista da Faculdade de Direito - Universidade Agostinho Neto, Luanda, Angola, v. 6, p. 45-60, 2005a.

_____. Pedagogia jurídica e democracia: possibilidades e perspectivas. Gazeta do Advogado, Luanda (Angola), n.3, p. 24-31, abr./jun. 2005b.

_____. Pedagogia Jurídica e Democracia: possibilidades e perspectivas. *In*: Anais VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. Coimbra, p. 01-18, 2004. Disponível em:<www.ces.uc.pt/LAB2004>. Acessado em 01 de março de 2016.

_____. Decisões Pedagógicas e Inovações no Ensino Jurídico. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

LEITE, Maria Cecília Lorea; HYPOLITO, Álvaro Moreira; LOGUÉRCIO, Rochele de Q. Imagens, Docência e Identidade. Cadernos de Educação,, p.319-335, 2010.

_____. Imagens, Docência e Identidade. *In*: Anales VII Seminario de La Red Latinoamericana de Trabajo Docente "Nuevas Regulaciones en America Latina". Buenos Aires: Agencia, 2008. p. 01-12.

LIEBEL, Vinícius. A Análise de Charges segundo o método documentário. In: WELLER, Wivian e PFAFF, Nicole (orgs.). Metodologias da Pesquisa Qualitativa em Educação: Teoria e Prática. Petrópolis, RJ: Vozes, p. 183-196, 2013.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

WELLER, Wivian. A contribuição de Karl Mannheim para a pesquisa qualitativa: aspectos teóricos e metodológicos. *In*: Sociologias, Porto Alegre, ano 07, n. 13, p. 260-300, jan/jun, 2005.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A expressão do documento: uma análise do trabalho da *Farm Security Administration*

Laura Duarte ULIANA
Faculdade Cásper Líbero[1]

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar a produção da Seção Histórica do Departamento de Informação da *Farm Security Administration* nos Estados Unidos no período de seu funcionamento (1935-1942) a partir dos conceitos de fotografia-documento e fotografia-expressão, como discutidos por André Rouillé em seu livro "A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea", do conceito de "isso foi", proposto por Roland Barthes em seu livro "A Câmara Clara" e de "isso foi encenado", como tratado por François Soulages em "Estética da Fotografia: Perda e Permanência". Além disso, temos como objetivo discutir a categorização deste arquivo como "fotografia-documento" por André Rouillé.

Palavras-chaves: fotodocumentarismo; teoria da fotografia; fotografia-expressão

Introdução

Em 1937, o governo do presidente Frank Delano Roosevelt estabeleceu, como parte do projeto do *New Deal*[2], a *Farm Security Administration*, ou FSA, projeto responsável por levar desenvolvimento a áreas rurais dos Estados Unidos e auxiliar produtores em dificuldades em áreas de pouca produção.

[1] Pesquisadora de iniciação científica em 2016 com trabalho financiado pelo Centro Interdisciplinar de Pesquisa, CIP, da Faculdade Cásper Líbero. Trabalho orientado pela profa. Dra. Simonetta Persichetti, da Faculdade Cásper Líbero.
[2] O New Deal foi um projeto de desenvolvimento dos Estados Unidos durante a Grande Depressão para melhorar a economia, criado pelo presidente Frank Delano Roosevelt.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Surgida a partir da *Ressetlement Administration*, R.A., programa também criado por Roosevelt como apoio às populações rurais, a *Farm Security Administration* desenvolveu um projeto de documentação histórica das áreas beneficiadas pelo projeto, conhecida como Seção Histórica do Departamento de Informação. Comandado pelo editor Roy Stryker entre os anos de 1935 e 1942, o projeto ficou famoso por ser um documento vasto do território norte-americano durante o período da Grande Depressão[3].

André Rouillé, professor da Universidade Paris VII, em seu livro "A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea" descreve a FSA como exemplo de fotografia-documento ao colocar no capítulo "funções do documento" que a *Farm Security Administration* obteve a função de "unificar" o território norte-americano.

A fotografia-documento, para Rouillé, é a fotografia que funciona como cópia exata do referente sem a interferência ou mediação de um autor. É uma ideia predominante no início da história da fotografia, pois ela surgiu na sociedade positivista e industrial, que acreditava na máquina e, consequentemente, na imagem-máquina. A fotografia-documento tinha suas funções na sociedade, entre elas, a de documentar e unificar territórios, como foi a intenção da *Farm Security Administration*, segundo Rouillé.

Como descrito por ele, "o amplo projeto cultural e político que ela atua supõe, na realidade, que o arquivo seja um verdadeiro contraponto à fragmentação; que a coleção agrupe tudo, sem exclusão nem censura." (Rouillé, 2009, p. 107) Isso nos leva a ter uma certa ideia de imparcialidade da parte das intenções da FSA, o que nos remete à ideia discutida por Rouillé de fotografia-documento, ou seja, aquela completamente ligada à máquina, algo totalmente mecânico sem interferência humana e que, portanto, não reproduz ideologias; é apenas um relato da realidade. Esta ideia é relacionada às fotografias unárias de Roland Barthes (1935-1980), descritas no livro "A Câmara Clara" (2012): "A fotografia é unária quando transmite enfaticamente a 'realidade, sem duplicá-la, sem fazê-la vacilar'" (Barthes, 2012, p. 43)

[3] A Grande Depressão é o período iniciado no ano de 1929 com a quebra da bolsa de valores de Nova York, causando grande recessão econômica e desemprego, aumentando as desigualdades sociais nos Estados Unidos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ele também descreve o projeto como "espaço de liberdade e pureza, isto é, do 'verdadeiro documento'" (Rouillé, 2009, p. 108), assim como sua ambição de "oferecer uma vista panorâmica da nação americana, até mesmo da aventura humana" (Rouillé, 2009, p. 108) Por fim, Rouillé fala que "(...) sua compulsão [de Stryker] de exaustão e seus princípios de arquivamento são menos traços subjetivos do que mecanismos constitutivos da coleção da FSA." (Rouillé, 2009, p. 108)

A partir destas ideias defendidas por Rouillé, a impressão que temos é de que a *Farm Security Administration* era totalmente neutra a função de suas fotos era de documentar o território norte-americano. Isso exclui a ideia de que a Seção Histórica tinha, na verdade, um objetivo ideológico[4] ao propor estas fotos: o de apoiar o projeto da *Farm Security Administration* e do *New Deal*, além de mostrar a necessidade de tais projetos, principalmente na área rural, durante o período da Grande Depressão.

Porém, ao lermos o livro "*The Likes of Us: America in the Eyes of the Farm Security Administration*" (2009) escrito por Stu Cohen e considerado uma referência no estudo das fotografias da FSA pela Biblioteca do Congresso de Washington, D.C. (local onde se encontra o arquivo com todas as imagens e os 175,000 negativos), podemos perceber que ele, assim como Stryker, pensa de maneira oposta ao discurso defendido por Rouillé.

A primeira contradição aparente é a da pretensa liberdade dos fotógrafos. Na verdade, Stryker os mandava a campo com "*shooting scripts*" (em português, roteiro de fotografias) que podiam ou não ser cumpridos, mas já representavam uma delimitação do trabalho. Os scripts eram geralmente longos e detalhados, com tópicos e sugestões objetivas do que deveria ser fotografado. Neles continham a ideia do projeto e seu objetivo de representação; o exemplo abaixo, de uma encomenda de Stryker para um projeto sobre "pequenas cidades" nos EUA:

[4] Tomamos pelo conceito de ideologia a concepção marxista, por ser derivada da ideia positivista (e, por conseguinte, em congruência à ideia de fotografia-documento); neste trabalho, o conceito é tomado como o conjunto de ideias da classe dominante convertido em ideia dominante para a sociedade como um todo, ou seja, tomar as ideias de ima classe e convertê-las em ideias gerais, como se boas para toda a sociedade, como descrito no livro "O que é ideologia", de Marilena Chauí.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> A maneira ideal de conduzir este estudo em fotografia documental seria concentrar em uma série de cidades escolhidas cuidadosamente com cerca de 5.000 habitantes. Essas seriam as cidades "encruzilhadas" representativas da área geográfica em que estão situadas. (Stryker apud Cohen, 2009, p. 158)[5]

Ao contrapormos o "*shooting script*" com a fala de Rouillé, percebemos que há uma preocupação de documentar estes locais com um objetivo, há uma escolha cuidadosa de onde e do que fotografar e, mais importante, não há tanta liberdade assim para os fotógrafos. Isso ocorre porque a Seção Histórica do Departamento de Informação da *Farm Security Administration* surgiu com um objetivo muito além de simplesmente ser um "verdadeiro documento", com a liberdade e pureza descritos por Rouillé; na verdade, a intenção era puramente ideológica, de defender e documentar os avanços da *Farm Security Administration* e do *New Deal*. Mais importante: era uma defesa ideológica através de um meio de alta credibilidade de um projeto governamental.

Ao pensarmos nestas fotografias como algo ideológico, isso automaticamente exclui a ideia de "fotografia-documento", pois, se as imagens foram concebidas com objetivos e elas eram intencionais e, mais importante, se elas eram parciais em defesa de um ponto de vista governamental, elas não se relacionam tanto com a ideia de fotografia-documento, mas sim de fotografia-expressão, conceito também proposto por Rouillé em seu livro já citado.

O conceito de "fotografia-expressão", na verdade, é a fotografia-documento que admite suas parcialidades, a expressão, a autoria. É admitir que a fotografia *per se* não é o referente como um todo, o ato como verdadeiro, mas sim algo fragmentado e mediado por um autor. No caso da FSA, era uma visão da classe média com valores da classe média, em que eram representadas apenas as camadas mais pobres da população:

[5] Tradução livre das autoras. "The ideal manner to conduct this study in photo-documentation would be to concentrate on a series of carefully selected towns about 5,000 population. These would be 'cross-roads' towns representative of the geographical área in which they are situated."

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Os rostos vistos nestas fotografias refletem os valores da classe média enquanto eles dominam as primeiras décadas do século XX nos Estados Unidos: força individual, perseverança, a dignidade inerente do indivíduo como indivíduo. (Cohen, 2009, p. XVI)[6]

Ou seja: as fotografias refletem algo parcial, mediado por fotógrafos de uma mesma classe social em confluência com as ideias de seu editor e do projeto governamental que o financiava. Isto se contrapõe a uma ideia diretamente ligada à fotografia-documento: o conceito de "isso foi", proposto por Roland Barhes em seu livro "A Câmara Clara" (2012), ao pensar que a fotografia é apenas mecânica, não mediada. Segundo Barthes, o conceito "isso foi" é possível

> A partir do dia em que uma circunstância científica permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado. A foto é literalmente uma emanação do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui (Barthes, 2012, p. 75)

Ou seja: para Barthes, a fotografia é apenas um processo físico-químico, não tendo em nada relação com a subjetividade do fotógrafo. Ao afirmar que a foto é uma emanação do referente, o autor ratifica uma outra ideia defendida no livro, de que a fotografia mostra apenas seu referente; ela é transparente, não se pode analisar a foto, mas sim o que foi fotografado.

O "isso foi" não somente exclui a subjetividade do fotógrafo, mas também as possibilidades de encenação e manipulação que a foto pode sofrer. Ao analisarmos as imagens da *Farm Security Administration* em seu arquivo na Biblioteca do Congresso[7], podemos perceber que grande parte delas é encenada, posada ou o fotografado sabe da existência do fotógrafo. Ao compararmos os negativos, observamos que há diversas versões de uma mesma foto. Para Cohen, não podemos esquecer estas questões ao decodificar as imagens no arquivo:

[6] Tradução livre da autora. "The faces seen in these photographs, by and large, reflect middle-class values as they dominated the first decades of the twentieth century in America: individual strenght, perseverance, the inherent dignity of the individual as individual."
[7] A autora pesquisou a seção em julho de 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Estes rostos são selecionados por fotógrafo e editor, estas são expressões cultivadas por fotógrafo e editor, possivelmente não com a intrusão empática praticada algumas vezes por Rothstein[8], mas cultivadas ainda assim por expectativa, por paciência, por atenção, por habilidades treinadas com uma câmera e com uma lupa e uma pilha de folhas de contato. (Cohen, 2009, p. XVI)[9]

Isso nos remete à ideia de "isso foi encenado", contraponto à ideia de Barthes defendido por François Soulages. O conceito é a admissão da ideia de que as fotografias são um produto do inconsciente do fotógrafo e do fotografado, que se colocam em posição de encenação perante a câmera. A encenação não compreende apenas a pose, mas sim a ideia de que o fotógrafo também transforma a cena:

> Em que ela [testemunha] transforma, voluntariamente ou não, o fenômeno que quer fotografar? Um acontecimento existe não só em função de seu reconhecimento por uma testemunha, mas principalmente em função de sua constituição como acontecimento por essa testemunha, seja ela fotógrafo ou historiador. Não há acontecimento preexistente a seu reconhecimento. (Soulages, 2010, p. 35)

A ideia deste artigo é justamente analisar a produção fotográfica da Farm Security Administration a partir destes conceitos descritos acima e discutir se é, de fato, fotografia-documento ou fotografia-expressão.

Dorothea Lange – *Migrant Mother*

[8] Arthur Rothstein foi o editor de imagens do departamento equivalente à seção histórica da FSA na *Resettlement Administration*. Foi ele quem introduziu Stryker a seu posto na FSA.
[9] Tradução livre da autora. "*These are faces selected by photographer and editor, perhaps not with the empatic intrusion employed at times by Rothstein, but cultivated nonehteless, by expectation, by patience, by attentiveness, by trained skill with a câmera, and with a loupe and a pile of proof sheets.*"

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

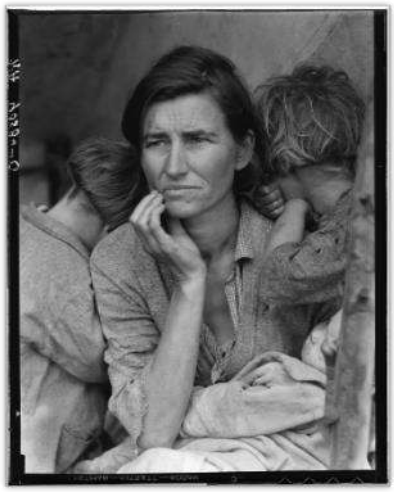


Figura 6: Migrant Mother, de Dorothea Lange

Uma das fotos mais conhecidas da *Farm Security Administration* é a *Migrant Mother*, de Dorothea Lange. Antes de começar a trabalhar para a FSA, Lange era uma fotógrafa de retratos muito bem sucedida na Califórnia. Com a chegada da Grande Depressão, ela começou a documentar seus impactos na sociedade norte-americana; apesar de sua perspectiva documental, ela se via também como artista. A fotografia *Migrant Mother*, tirada em 1936, é um bom exemplo para discutirmos alguns estigmas relacionados ao documento e às ideias defendidas por Rouillé de que a FSA produz fotografia-documento e por Barthes de "isso foi".

Em primeiro lugar, vemos a experiência de Lange como retratista ao observarmos que, mesmo se tratando de uma fotografia não posada, a estética de retrato se impõe e o estilo da fotógrafa é evidenciado. Isso contrapõe a ideia de que a fotografia é uma representação exata do real sem a interferência da fotógrafa, pois, afinal, existem as mediações subjetivas; Lange fez a foto com uma câmera, mas, para que o resultado fosse esse, ela usou toda sua experiência e seu conhecimento. Para Boris Kossoy, pensador da fotografia brasileiro, isso resulta da ideia de fotógrafo enquanto filtro cultural: "Seu talento e intelecto influirão no produto final desde o momento da seleção do fragmento até sua materialização iconográfica." (Kossoy, 2001, p.53) Para Soulages,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Ela [a fotografia] é sempre feita por um homem que é ele próprio trabalhado e dominado inconscientemente por modelos a serem reproduzidos ou a serem evitados, por pulsões e desejos. Todo fotógrafo é, portanto, quer queira quer não, um encenador, o Deus de um instante. (Soulages, 2010, p. 76)

Se contrapusermos estas ideias com o pensamento de Barthes, podemos perceber que faz mais sentido pensar que a foto tem, sim, a mediação da autora e tem, sim, suas marcas de autoria. Barthes diz que

> Uma fotografia – e não uma gravura; pois meu horror e meu fascínio de criança provinham disso: era *certo* que isso existira: não se tratava de exatidão, mas de realidade: o historiador não era mais o mediador, a escravidão estava dada sem mediação, o fato estava estabelecido *sem método*. (Barthes, 2012, p.75)

Mas, se pensarmos nos argumentos de Kossoy e Soulages, além de observarmos a experiência prévia de Lange como retratista, vemos que a foto *Migrant Mother* tem muitas características autorais da fotógrafa e evidencia muito sua experiência. Isso não tira o seu valor documental, pelo contrário: a ideia de fotografia-expressão, para Rouillé, "a uma fotografia-documento que compreende uma expressão, isto é, que engloba um acontecimento, nós chamaremos de 'fotografia-expressão.'" (Rouillé, 2009, p. 137)

Se tem dúvidas de que, como afirmado por Rouillé, a FSA contribuiu para constituir uma memória dos Estados Unidos e que é, sim, uma documentação vasta; porém, não podemos negar a influência da expressão dos fotógrafos nas fotos, como visto com a Dorothea, o que colocaria a FSA mais próxima da ideia de fotografia-expressão que de fotografia-documento.

Uma evidência de que *Dorothea Lange* pensava esta foto como sua expressão é que, para expô-la no livro "*An American Exodus*", ela retocou o negativo e tirou um polegar sobressalente na foto. Ela, como autora da foto, a manipulou; portanto, será que "isso foi" exatamente como é mostrado? Tirar o dedo não mostra

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

uma fotografia que mostra a realidade, mas a faz vacilar? Isso não seria uma marca de autoria dela? Para Kossoy,

> A imagem de qualquer objeto ou situação documentada pode ser dramatizada ou estetizada, de acordo com a ênfase pretendida pelo fotógrafo em função da finalidade ou aplicação que se destina (Kossoy, 2012, p. 52)

Gordon Parks - Mr. Venus Alsobrook official salvage collector for the government

Figura 7: Gordon Parks - Mr. Venus Alsobrook official salvage collector for the government

Gordon Parks nasceu em 1912 em uma região periférica do Kansas; com pouca renda da família, começou a trabalhar aos 14 anos como pianista em um bordel. Viveu sua juventude em ambiente de segregação racial e, quando adulto, procurou usar suas fotografias como forma de promover maior equidade social, tendo em vista o que passou quando pequeno.

Para Dorrit Harazim, "Parks acreditava na empatia entre pessoas para desmontar a construção racial da sociedade americana." (Harazim, 2014) A partir desta ideia, podemos voltar à teoria do "isso foi encenado" para discutirmos a imagem "*Mr. Venus Alsobrook official salvage collector for the government*", tirada

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

por Parks em Washington-DC, em novembro de 1943, a serviço da *Farm Security Administration*.

Vamos levar em consideração o ângulo em que a foto foi tirada: o fotógrafo aponta sua câmera para cima, o que é uma forma muito presente ao representar líderes na fotografia. Tanto Stalin quanto John F. Kennedy, assim como muitos outros, foram representados por este mesmo ângulo.

É interessante pensarmos que, se "nas representações, pode-se detectar os valores, a ideologia e as contradições, enfim, aspectos fundamentais para a compreensão do comportamento social," (Lane, 1993, p. 59) quando Parks fotografa um negro com uma posição de poder (ainda que pequena) a partir de uma representação de líderes em sua maioria brancos, ele confere através da fotografia uma quebra da construção da representação negra.

Nisso, voltamos ao Soulages. Sua frase "não se tira uma foto, ela é feita" (Soulages, 2010, p. 81) nos diz justamente que uma imagem é construída: pelo olhar do fotógrafo, mas, também, pelas representações vigentes na época. A partir dela, reconhecemos o sujeito, o objeto, o autor e as modalidades da fotografia na época: "uma obra é realista numa época determinada, se – e somente se – ela utiliza o sistema de representação em vigor nesta época." (Aguilera *apud* Soulages, 2010, p. 88)

Soulages usa esta citação também para criticar a pretensa ideia de realismo fotográfico: isso foi ou isso é uma forma de representação cultural mediada por diversos filtros? Aí entramos no pensamento do professor brasileiro Boris Kossoy, quando ele diz que

> O chamado testemunho fotográfico, embora registre em seu conteúdo uma dada situação do real -- o referente -- sempre se constitui numa elaboração, no resultado final de um processo criativo, de um modo de ver e compreender especial, de uma visão de mundo particular do fotógrafo; é ele que, na sua mediação, cria/constrói a representação. (Kossoy, 2012, p. 59)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Voltemos à foto: ela vai ao encontro das ideias de Parks sobre a representação do negro na sociedade norte-americana: ele quer mostrar as pessoas sem as diferenciá-las quanto a forma de representação, independentemente de sua cor ou posição social.

Figura 8: Ben Shahn -- A deputy with a gun on his hip during the september 1935 strike in Morgantown, West Virginia

Se juntarmos as ideias defendidas por Kossoy e Soulages, podemos perceber que Parks usa da representação em vigor na época para tornar mais próximo do real a igualdade: ele criou a representação a partir de um processo criativo e de sua maneira de ver o mundo; ele reproduziu uma forma de encenação usada para líderes em seu modelo, contrapondo e, ao mesmo tempo, se valendo desta forma de representação através da fotografia.

Ben Shahn – A deputy with a gun on his hip during the september 1935 strike in Morgantown, West Virginia

Ben Shahn foi considerado um dos fotógrafos mais radicais em termos de política, ao lado de Dorothea Lange, por Stu Cohen. Emigrou da Lituânia quando tinha seis anos e foi para Nova York com sua família e, nos Estados Unidos,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

trabalhou com um estilo de arte conhecido como Realismo Social[10], muito voltado para preocupações sociais com um viés de esquerda.

Se a fotografia-documento "' (...) não inventa' porque ela 'não escolhe'" (Rouillé, 2009, p. 67), ou se ela simplesmente não escolhe, como pode ela escolher um viés social? Como pode ela ter um viés? A fotografia não é simplesmente um processo físico-químico que mostra, sem excluir, tudo o que está na sua frente? Como pode a fotografia fazer algo chamado de "realismo social"? E, se a fotografia-documento é unária e mostra a realidade sem fazê-la vacilar, esta fotografia de Shahn para a FSA é um documento?

Olhemos para a fotografia. Qual acontecimento ela mostra e como ela o mostra? Era a greve de setembro de 1935 em Morgantown, em West Virginia; conseguimos identificar de imediato o que estava acontecendo? A imagem mostra a verdade sem fazê-la vacilar? Ou não? O que vemos na foto é a greve como um todo? Uma imagem tirada no momento decisivo que é uma representação exata do evento? Esta foto é o real? Para Rouillé,

> Ela é a produção de um novo real (fotográfico), no decorrer de um processo conjunto de registro e de transformação, de alguma coisa do real dado; mas de modo algum assimilável ao real. (Rouillé, 2009, p. 77)

Ou seja: este registro é da ordem do real fotográfico, não se assemelhando ao real verdadeiro. E temos outra questão ligada a esta imagem: ela é um testemunho da greve; se hoje procurarmos sobre esta greve específica, o que mais encontramos é esta imagem. Voltemos a Soulages:

> Em que ela [testemunha] transforma, voluntariamente ou não, o fenômeno que quer fotografar? Um acontecimento existe não só em função de seu reconhecimento por uma testemunha, mas principalmente em função de sua constituição como acontecimento por essa testemunha,

[10] Em definição pelo site Art History, o realismo social é um estilo de arte figurativa com preocupações sociais – geralmente de esquerda. Inspirado em partes pelo realismo do século XIX, esta forma artística emergiu em diversos formatos no século XX, que foi voltada ao radicalismo político, que teve sua emergência na década de 1930.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> seja ela fotógrafo ou historiador. Não há acontecimento preexistente a seu reconhecimento. (Soulages, 2010, p. 35)

Podemos pensar a partir da citação que esta fotografia de Shahn conferiu reconhecimento a esta greve e, mais além, que o acontecimento tem apenas dois ou três registros que o conferem reconhecimento, todos de um mesmo fotógrafo. Ou seja: todo documento é enviesado pelo estilo e pela ideologia, enfim, pelo repertório como um todo de uma só pessoa; o acontecimento só existe pelo olhar de Shahn.

Mais além: as fotografias que temos são todas deste mesmo ângulo, ou seja, mostrando a arma do delegado em sua cintura, sem mostrar as pessoas, as reivindicações, os líderes ou qualquer coisa além da arma na cintura do delegado. Foi assim a greve? Somente uma arma de um delegado? Ou seria um olhar de um fotógrafo transformando a representação da greve através da fotografia? É um documento puro e barthesiano, da ordem do "isso foi"? Ou será que é parte da fotografia-expressão e é da ordem do "isso foi encenado", como pensado por Soulages?

Walker Evans – Negro barber shop, Atlanta, Georgia, 1936

O fotógrafo Walker Evans começou a trabalhar para a *Farm Security Administration* por dois motivos:

> Evans (...) viu a FSA como uma oportunidade de ser pago para andar pela terra criando imagens que poderiam ser úteis na propaganda de programas com os quais ele compartilhava algum engajamento político, mas que foi, primordialmente, expressões de seu maior, e inevitavelmente subversivo, projeto artístico. (Cohen, 2009, p. XX)[11]

[11] "Evans (...) saw the FSA as an opportunity to be paid for roaming about the land creating pictures that might be useful for publicizing programs to which he shared some liberal political commitment, but which were primarly expressions of his larger, and inevitably subversive, artistic Project." (Cohen, 2009, p. XX) Tradução livre da autora.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 9: Walker Evans – Negro barber shop, Atlanta, Georgia, 1936

E a ideia de Evans era realmente a de fazer arte, tanto que demorava em seus processos (a ponto de deixar Stryker preocupado) e, após gastar muito tempo no projeto, voltava com poucas fotos de muito boa qualidade. Mas quantidade falava mais alto que qualidade em um projeto com dinheiro público, fazendo com que Evans saísse da FSA.

Com isso em mente, vamos para a análise da foto: o que parece, à primeira vista, ser retratado na fotografia? Parece – e de fato o é – uma barbearia, vazia. Ela dá poucas indicações diretas de onde e quando fora tirada ou ao menos do que representa para além de uma barbearia vazia. Analisando mais de perto a imagem e observando os jornais nas paredes, além de muitos outros detalhes, podemos entender que se trata de uma presença pela ausência; a partir disso, além da legenda, podemos identificar que é uma barbearia para negros. Mas a recepção vai muito além.

Para Soulages, a fotografia pede uma "construção de sentido imaginária por parte do receptor" (Soulages, 2010, p. 78), o que possibilita uma possibilidade múltipla de leitura a partir de uma mesma foto; podemos recebe-las de diversas maneiras. Para Kossoy,

> (...) no que se refere à recepção, não podemos perder de vista a "elasticidade" das interpretações que as imagens propiciam ao longo de sua trajetória. Devemos conviver fotografia; um documento etnográfico ou

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> arquitetônico pode ser compreendido como um meio de conhecimento, uma fonte histórica, mas também pode, ao mesmo tempo, ser utilizado como ferramenta de propaganda" (Kossoy, 2014, p. 56)

E ela é uma fotografia-documento? Já dissemos aqui que, para Cohen, Evans usou o subsídio da FSA também para fazer um projeto com fins artísticos, além de ter objetivos ideológicos, e que seus maiores desentendimentos com Stryker era justamente que ele entregava pouco com qualidade, o que não é necessário para a percepção da fotografia-documento como um todo. Ao contrário: suas características autorais fazem com que suas fotos sejam muito mais próximas da expressão do que do documento.

Jack Delano -- Man in a sugar-cane field during harvest, vicinity of Rio Piedras? Puerto Rico

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figuras 10 e 6: Jack Delano -- Man in a sugar cane field during harvest, vicinity of Rio Piedras? Puerto Rico

"Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a 'posar', fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem." (Barthes, 2012, p. 19)

Inicio esta análise destas duas fotos, de um trabalho de Delano para a FSA em Porto Rico, com a citação de Barthes justamente para contrapor duas de suas ideias: como pode a fotografia ser um documento se ela é posada e, consequentemente, o retratado entra em posição de teatralização perante a câmera? Se ele "fabrica" sua imagem?

Sim, isso foi. Sim, este homem esteve em frente à câmera. Mas ele criara uma imagem de si e transformara-se em imagem. Voltemos a Barthes quando ele diz que

> Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte. (Barthes, 2012, p. 21)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ou seja: o retratado fabricou sua imagem; isso difere da ideia de que o documento é exterior e não depende do fotografado ou do fotógrafo ou que não tem a interferência humana. Esta foto não seria mais uma encenação do fotógrafo e do fotografado?

Mas esta foto mostra uma outra característica da FSA que vale à pena ser discutida: a documentação exaustiva. Segundo Rouillé, Stryker pedia para seus fotógrafos trazerem tudo e "não deixar nada de lado" (Stryker *apud* Rouillé, 2009, p. 108); ele afirma também que "sua compulsão de exaustão e seus princípios de arquivamento são menos traços subjetivos do que mecanismos constitutivos da coleção da FSA" (Rouillé, 2009, p. 108), o que pode nos explicar o motivo pelo qual Delano fez duas fotos muito similares de uma mesma pessoa: uma busca exaustiva pela quantidade. Por ser uma agência governamental, isso contava muito (já discutimos isso aqui quando falamos o argumento de Cohen para a saída de Evans da FSA).

Sendo uma documentação exaustiva, é interessante que classifiquemos estas fotografias como fotografia-documento, mas e se pensarmos no outro aspecto discutido anteriormente, o da encenação? Será que a fotografia-documento pode ser encenada ou entrar na estética do "isso foi encenado"? Ou será que, por ser uma forma de encenação do fotógrafo, que é autor de sua fotografia, esta imagem não seria da ordem da fotografia-expressão?

Conclusão

Apesar da FSA ser considerada por Rouillé um dos maiores exemplos da fotografia-documento, por seu caráter expansivo e ambicioso de formar uma documentação do território dos Estados Unidos, suas fotos não são um documento pleno no sentido barthesiano da palavra, até por estarem ligadas a um projeto do governo e terem objetivos ideológicos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A liberdade oferecida aos fotógrafos, que selecionavam onde queriam fotografar, assim como a maneira que iriam fotografar, além de serem selecionados pelas suas experiências e visões pessoais, imprimiram uma estética diversa e pessoal que configuraria o movimento como fotografia-expressão, além de estar muito ligado à estética do "isso foi encenado".

Fontes

ARTIST Ben Shahn. Disponível em: <http://www.theartstory.org/artist-shahn-ben.htm>. Acesso em: 31 out. 2016.

BARTHES, Roland. A Câmara Clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

CHAUÍ, Marilena. O que é Ideologia. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. 125 p. (Coleção Pequenos Passos).

COHEN, Stu. The Likes of Us: America in the eyes of the Farm Security Administration. New Hampshire: David R. Godine, 2009.

HARAZIM, Dorrit. A cor de Gordon Parks. Disponível em: <http://revistazum.com.br/colunistas/a-cor-de-gordon-parks/>. Acesso em: 01 nov. 2016.

KOSSOY, Boris. Fotografia e História. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, Boris. Os Tempos da Fotografia. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, Boris. Realidades e Ficções na Trama Fotográfica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

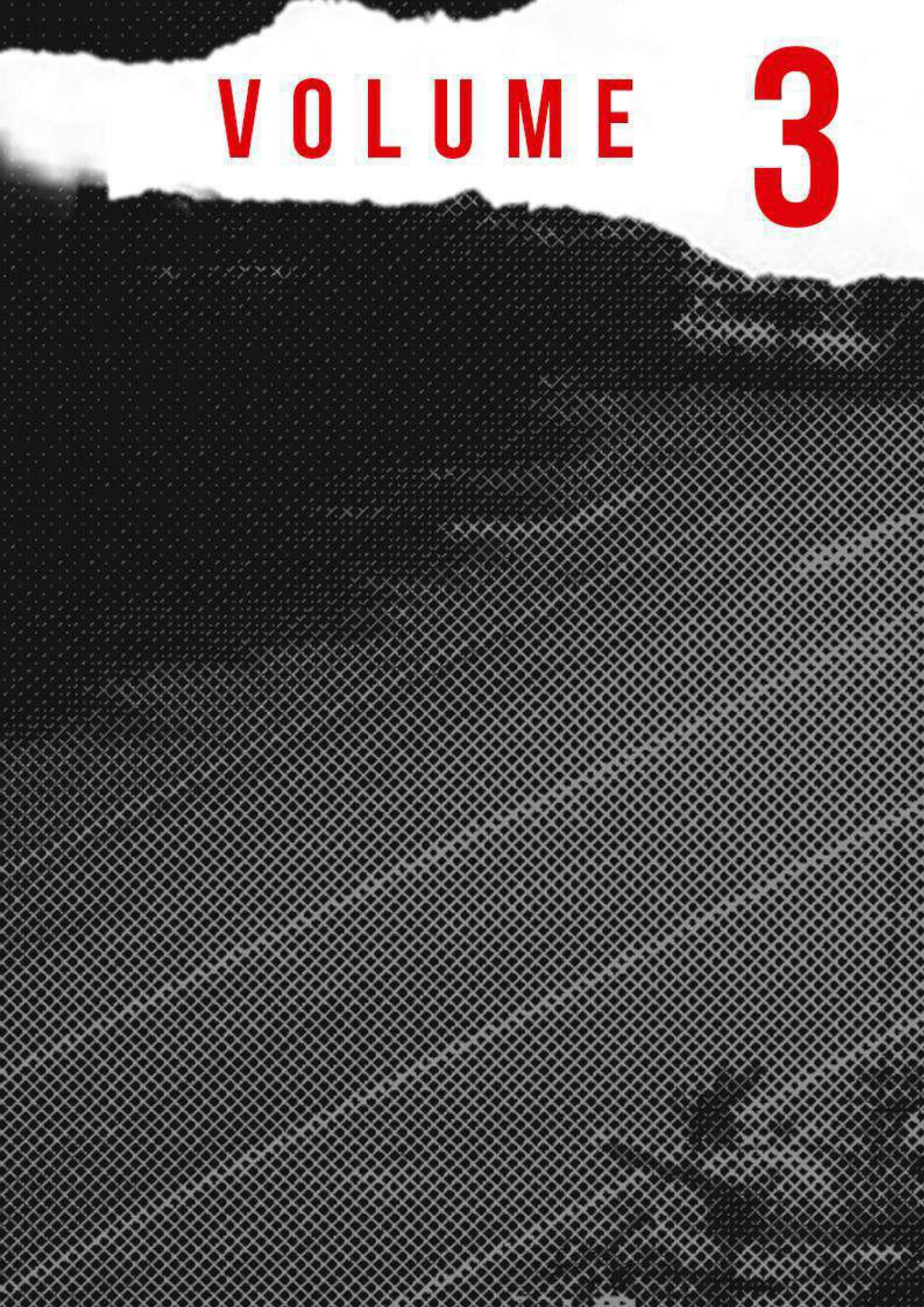
LANE, Silvia Tatiana Maurer. Usos e Abusos do conceito de Representação Social. In: SPINK, Mary Jane Paris. O conhecimento no cotidiano: as representações sociais na perspectiva da psicologia social. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 58-72.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

LIBRARY OF CONGRESS. **About the FSA/OWI Black-and-White Negatives.** Disponível em: <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/>. Acesso em: 06 out. 2016.

ROUILLÉ, André. A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SOULAGES, François. Estética da Fotografia: Perda e Permanência. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.


VOLUME 3

VOLUME 4

IMAGEM E EDUCAÇÃO

VI ENEIMAGEM

ANAIS DO EVENTO

III EIEIMAGEM - Encontro Internacional dos Estudos da Imagem

Apoio: H2h VISUAL MEDIA

Promoção: Universidade Estadual de Londrina

LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Universidade
Estadual de Londrina

Reitora

Profa. Dra. Berenice Quinzani Jordão

Vice-Reitor

Profo. Dro. Ludoviko Carnasciali dos Santos

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

Profa. Dra. Edméia A. Ribeiro

Apoio:

Universidade
Estadual de Londrina

Departamento de História – UEL

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

Departamento de Comunicação – UEL

Programa de Pós-Graduação em Comunicação /Mestrado – UEL

Realização:

Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Editoração: André Luiz Marcondes Pelegrinelli e Pamela Wanessa Godoi.

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Pamela Wanessa Godoi

(Org.)

ANAIS

VOLUME 4: IMAGEM E EDUCAÇÃO

VI ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

III ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

Londrina

Universidade Estadual de Londrina

2017

Catalogação na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

E56a Encontro Nacional de Estudos da Imagem (6. : 2017 : Londrina, PR)

Anais do VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem [e do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem [livro eletrônico] / André Luiz Marcondes Pelegrinelli, Pamela Wanessa Godoi (orgs.). – Londrina : Universidade Estadual de Londrina, 2017.
1 Livro digital : il.

Inclui bibliografia.
Disponível em:
http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017/index.php/anais/
ISBN 978-85-784644-5

1. Imagem – Estudo – Congressos. 2. Imagem e história – Congressos. I. Pelegrinelli, André Luiz Marcondes. II. Godoi, Pamela Wanessa. III. Universidade Estadual de Londrina. IV. Encontro Internacional de Estudos da Imagem (3. : 2017 : Londrina, PR). V. Título. VI. Anais [do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem.

CDU 93:7

*** Os textos que se encontram nesses anais são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.**

COORDENAÇÃO GERAL

Rogério Ivano

COMISSÃO ORGANIZADORA

Alisson Guilherme Gonçalves Bella

Ana Heloisa Molina

André Azevedo da Fonseca

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Angelita Marques Visalli

Barthon Favatto Suzano Júnior

Camila Bueno Grejo

Carlos Alberto Sampaio Barbosa

Edméia Ribeiro

Lunielle de Brito Santos Bueno

Muriel Emídio Pessoa do Amaral

Raquel de Medeiros Deliberador

Rebecca Carolline Moraes da Silva

Renata Cerqueiro Barbosa

Richard Gonçalves André

Terezinha Oliveira

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alberto del Castillo Troncoso (Instituto Mora – ENAH/MEX)

Alexandre Busko Valim (UFSC/BRA)

Ana Cristina Teodoro da Silva (UEM/BRA)

Aureo Busetto (UNESP/BRA)

Charles Monteiro (PUC-RS/BRA)

Daniel Escorza Rodríguez (INAH/MEX)

Elaine Cristina Dias (UNIFESP/BRA)

Fausta Gantús (Instituto Mora/MEX)

Isaac Camargo (UFSC/BRA)

Jaime Humberto Borja Gomez (Universidad de los Andes/COL)

Patrícia Fogelman (Universidad de Buenos Aires-Conicet/ARG)

Patrícia Massé (INAH, MEX)

Rebeca Nasr Monroy (INAH, MEX)

Tania Siqueira Montoro (UnB/BRA)

Yobenj Aucardo Chicangana Bayona (Universidad Nacional de Colombia/COL)

ESTÁGIARIOS

Alessandra do Amaral P Marcelino

Ana Clara Costenaro Pessan

Ana Paula Bertoncello Fontes

Bianca Martins Coelho

Caroline Leal Leite

Felipe Aparecido de Oliveira Camargo

Igor Luiz Oliveira Zacharias

Ines Caroline Lelis

Ingrid Thibes Massambone

Laura Fernanda Martimbianco

Leonardo Henrique Luiz

Maria Luiza Favoreto Nery

Matheus Silva Dallaqua

Olivia Ricetto de Oliveira Barros Maia

Pedro Rogerio Stevanin Timoteo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

APRESENTAÇÃO

É imensa a responsabilidade de apresentar ao leitor o conjunto de textos que compõe o Volume Educação e Imagem [Eixo 6] do VI Encontro Nacional e II Encontro Internacional de Estudos da Imagem. Nessa edição do ENEIMAGEM, tivemos a satisfação de contar com a apresentação de quarenta pesquisas, as quais envolvem em torno de setenta pesquisadores de diversas Instituições de Ensino Superior do país. Esses números nos permitem afirmar que o Evento encontra-se consolidado na agenda dos estudiosos da imagem. Além disso, também é preciso salientar que o diálogo entre estes estudos e o campo da Educação já se constitui uma tradição.

O conjunto dos estudos que compõe este eixo apresenta diversos olhares e perspectivas de abordagens sobre os usos/leituras/representações da imagem, ora como fonte, ora como objeto no âmbito da educação.

O leitor se deparará, por exemplo, com investigações que analisam as relações existentes entre grafites e educação, as imagens fílmicas como referência para processos educativos, imagens da anatomia humana como elemento essencial do ensino e aprendizagem, imagens como representação de discursos, a fotografia como imagem e estudo de memórias, a imagem como ilustração na literatura infantil, as imagens como possibilidades de ensino na cartografa e na ecologia. Esses exemplos constituem uma amostra dos trabalhos que compõem este Eixo, permitindo-nos evidenciar a existência de diferentes maneiras de se apropriar da imagem no universo da educação e, por conseguinte, revelam que a relação dialógica entre imagem e educação abrange uma multiplicidade de áreas do conhecimento científico, o que nos permite afiançar que os estudos entre esses dois campos são ilimitados e dependem, em grande medida, das apropriações que os sujeitos fazem da imagem.

É preciso ressaltar ainda um último aspecto que se pode depreender no conjunto dos estudos que ora se torna publico: a imagem no universo da educação não se constitui somente em objeto e fonte de pesquisa, mas também ocupa, cada

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

vez mais, espaço na ambiência escolar, em todos os níveis de aprendizagem, e de disciplinas curriculares, a exemplo da matemática, geografia, português, história, arte, filosofia, dentre outras. Com efeito, compactuamos da ideia de que a imagem é uma das formas mais antigas de preservação da memória, uma vez que ela possibilita que seja possível a nós, humanos, expressar para o Outro o que o nosso intelecto sensível é capaz de sentir e representar. Exatamente por isso são possíveis o diálogo e a apropriação da imagem na educação e da educação pela/na imagem. Dito isto, que todos sejam bem vindos à leitura dos textos apresentados no VI ENEIMAGEM E III ENIEIMAGEM

Profa. Dra. Terezinha Oliveira

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SUMÁRIO: IMAGEM E EDUCAÇÃO

O KITSCH DEPOIS DA FILOSOFIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O KITSCH, A ARTE CONTEMPORÂNEA E SEU ENSINO 13

ITALO BRUNO ALVES 13

O PROJETO, O ACASO E O PENSAMENTO GRÁFICO NO TRABALHO COM A XILOGRAVURA NA ESCOLA 33

CARLA JULIANA GALVÃO ALVES 33
EDUARDO LUIS SANTILLI JR 33
FERNANDA LOPES PEDRO 33

CLIMA E VEGETAÇÃO NO NORDESTE BRASILEIRO EM UMA QUESTÃO DO VESTIBULAR DA UNICAMP: IMAGENS CLICHÊS? 53

LIVIA DIAS DE AZEVEDO 53
EDSON ROBERTO DE SOUZA 53

A APROPRIAÇÃO DOS ESPAÇOS URBANOS ATRAVÉS DO GRAFITE: UMA PERSPECTIVA HETEROTÓPICA. 70

KARINA BIANCO 70

A LEITURA DE IMAGEM COMO PRÁTICA PEDAGÓGICA CONTEXTUAL NA CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS DE ALUNOS 86

ANDRÉ CAMARGO LOPES 86
THAÍS DORO 86
DANIEL HENRIQUE ALVES DE CASTRO 86
LUCIANA LAUREANO PEREIRA 86
STEPHANIE ORTIZ CONSELVAN 86

FRONTEIRAS-BARREIRAS-PONTES: UMA REFLEXÃO SOBRE ARTE CONTEMPORÂNEA, MIGRAÇÕES E EDUCAÇÃO 102

FRANCIONE OLIVEIRA CARVALHO 102

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

PASSAGENS E DESCONSTRUÇÕES NO ESPAÇO ESCOLAR 113

BRUNA COBRES 113

ASPECTOS DISCURSIVOS NA ANIMAÇÃO "O MENINO E O MUNDO" 134

ALANA DE ANDRADE DA CONCEIÇÃO 134
ALINE KURIHARA MAKIYAMA 134

UTILIZAÇÃO DE IMAGENS NO PROCESSO DE ENSINO E APRENDIZAGEM DE BIOLOGIA: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA 149

JOSÉ ROBERTO FERRAZ 149
TÂNIA APARECIDA DA SILVA KLEIN 149
GIOVANA MEDEIROS DOS SANTOS 149

A EXPLORAÇÃO ATIVA COMO EXPERIÊNCIA DO OLHAR: 158

RELATOS DE DUAS PRÁTICAS EDUCACIONAIS VOLTADAS A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM EM GRAVURA 158

ANDRÉ HAMADA KIKUMOTO 158

CONSTRUÇÃO DAS RELAÇÕES DE SIGNIFICADO DE ECOLOGIA A PARTIR DE MAPAS CONCEITUAIS 177

TÂNIA APARECIDA DA SILVA KLEIN 177
JOSÉ ROBERTO FERRAZ 177
GIOVANA MEDEIROS DOS SANTOS 177

FOTOGRAFIA E SIGNIFICADO: UMA EXPOSIÇÃO DA ESCOLINHA DE 193

ARTES DO COLÉGIO ESTADUAL DO PARANÁ (1958) 193

DANIEL KOSLOSKI 193

LEITURA DE IMAGEM NA EDUCAÇÃO: COMO SUPERAR A DICOTOMIA ENTRE A FORMA E O CONTEÚDO, NA LEITURA DA OBRA A TÚNICA DE JOSÉ, DE VELÁZQUEZ 208

JESSICA LOPACINSKI 208
ADRIANA RODRIGUES SUAREZ 208

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

IMAGEM E FANTASIA: A PERCEPÇÃO DO MURAL "O PEQUENO PRÍNCIPE" AO OLHAR DA CRIANÇA 223

MARIANA VIEIRA LOWRY 223
ARILDO CAMARGO 223

TRANSFORMANDO TEXTO DE HUMOR VERBAL EM TEXTO DE HUMOR NÃO VERBAL: A QUEBRA DA EXPECTATIVA 245

VALDIRENE APARECIDA DA SILVA MARCHIOLI 245

RELAÇÕES ENTRE IMAGEM E PRONOMES INDEFINIDOS 261

BIANCA BIAZOTTO MORIS 261
MARIA ISABEL BORGES 261

O MENINO QUE QUERIA VOAR: OS ESTUDOS SOBRE VOO DE LEONARDO DA VINCI 287

JAQUELINE LETÍCIA DO CARMO 287
MARCOS CESAR DANHONI NEVES 287

NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA, CONHECIMENTO MICRO-HISTÓRICO E PRÁTICAS EDUCATIVAS: CONTRIBUIÇÕES DA PRODUÇÃO DOCUMENTÁRIA DE EDUARDO COUTINHO NO ENSINO DE HISTÓRIA 311

RODRIGO RIBEIRO PAZIANI 311
HUMBERTO PERINELLI NETO 311

ALTERNATIVAS PEDAGÓGICAS PARA O USO DE IMAGENS NO ENSINO E APRENDIZAGEM DE BIOLOGIA 334

FELIPE SANTOS MACHADO PEREIRA 334
EPHRAIM LUIZ DE ANDRADE FRANÇA 334
AMANDA MOREIRA JANUZZI 334

O LIVRO ILUSTRADO INFANTIL – DA PALAVRA À IMAGEM – 348

UMA REFLEXÃO SOBRE A IMAGEM LITERÁRIA 348

PATRÍCIA PEREZ 348

LEITURA DE TEXTO NÃO-VERBAL: O CURTA-METRAGEM 370

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ILHA DAS FLORES 370

FLÁVIO LUIS FREIRE RODRIGUES 370

HISTÓRIA, CORPO E MOVIMENTO NAS FOTOGRAFIAS DE MARCEL GAUTHEROT 384

JUDIVÂNIA MARIA NUNES RODRIGUES 384

BALAS ZÉQUINHA: O USO DOS ÁLBUNS DE FIGURINHAS CRIADOS PELO GOVERNO, NA EDUCAÇÃO CIDADÃ E NA EDUCAÇÃO ESCOLAR 395

CAMILA JANSEN DE MELLO DE SANTANA 395

NOSSAS IMPRESSÕES: VISUALIDADES DA ARTE NA EDUCAÇÃO INFANTIL 407

MILENE LOREDANA VENANCIO DOS SANTOS 407

A DEMORA NA ATUALIZAÇÃO DAS IMAGENS ARQUEOLÓGICAS NOS LIVROS DIDÁTICOS 428

LUCIMARA ANDRADE DA SILVA 428

O FILME "O MENINO DO PIJAMA LISTRADO" NO ENSINO DE HISTÓRIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE UMA PESQUISA EM EDUCAÇÃO HISTÓRICA 445

REBECCA CAROLLINE MORAES DA SILVA 445

A FOTOGRAFIA QUE REGISTRA E A LITERATURA QUE CONTA: A LINHA TÊNUE ENTRE FICÇÃO E REALIDADE NO ROMANCE O PINTOR DE BATALHAS 454

JULIANA TEIXEIRA RAIZE 454

INTERFACES ENTRE O CINEMA E A FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE CIÊNCIAS E BIOLOGIA 466

PAULA VIOTTO KRUSICKI 466
TÂNIA APARECIDA SILVA KLEIN 466

LUZ, CÂMERA, AÇÃO: A PRODUÇÃO DE VÍDEOS E A CONSTRUÇÃO DE CONCEITOS SOCIOLÓGICOS EM SALA DE AULA 477

GRAZIELE MARIA FREIRE YOSHIMOTO 477
DAVID DA SILVA PEREIRA 477

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

TEMPLO DAS MUSAS REVISITADO: ANÁLISE DE DOCUMENTOS HISTÓRICOS NA ESCOLA A PARTIR DE RECURSOS WEB 2.0 494

ELTON MITIO YOSHIMOTO 494
MARILU MARTENS OLIVEIRA 494

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O kitsch depois da filosofia: Considerações sobre o kitsch, a arte contemporânea e seu ensino

Italo Bruno ALVES
(Universidade Federal Fluminense)[1]

Esta investigação estabelece algumas reflexões sobre o conceito de kitsch, tanto em seu caráter antagônico à arte no modernismo, quanto em seus antecedentes na arte histórica e em seus desdobramentos no pós-modernismo. Por meio de uma revisão da literatura sobre o assunto, observaremos que as preocupações sobre autenticidade das imagens e dos materiais antecedem ao célebre sistema criado por Clement Greenberg e, ainda, participam de algumas características estruturais no que convencionamos chamar de pós-modernismo. Esta abragência histórica das questões prático-teóricas que constituem o conceito de kitsch serão analisadas aqui sob o ponto de vista dos seus impactos na produção e o no ensino da arte, particularmente na contemporânea, por meio dos parâmetros estabelecidos nas academias de arte.

Palavras-chaves: Artes visuais, Kitsch, Educação.

Este artigo pretende investigar os antecedentes do conceito de kitsch no conflito entre arte e indústria que vinha se desdobrando desde o século XIX, assim, contextualizar seu antagonismo com a arte no modernismo, levantando questões sobre sua recuperação no pós-modernismo e, ainda, buscando ampliar a compreensão sobre como a formação dos artistas reage ao distanciamento do caráter morfológico da arte, ou seja, como a formação dos artistas passou por

[1] Professor Adjunto IV em Regime de Dedicação Exclusiva - Departamento de Arte.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

transformações que evidenciaram a rejeição do kitsch no modernismo e passaram a legitimar as mesmas estratégias de produção no pós-modernismo.

Se, por um lado, podemos destacar o texto "Vanguarda e Kitsch" de Clement Greenberg como uma referência universal para a separação entre arte e kitsch; por outro lado, o texto "Arte depois da filosofia" de Joseph Kosuth sinaliza diversas rupturas com noções históricas e modernas que foram abandonadas junto com a concepção de arte morfológica, ou seja, fundamentada nos meios.

No lugar desde entendimento morfológico tomaram lugar um entendimento conceitualista que preza mais pelo próprio conceito de arte proposto em uma obra. Este olhar conceitualista criou diversas alterações e, dentre elas, uma nova relação da arte e dos artistas com o entendimento de artesanalidade e manualidade. Assim, possivelmente, uma das transformações mais radicais no pós-modernismo tenha sido a possibilidade dos artistas utilizarem apropriações de materiais e processos industriais para produzir obras e proposições. Esta aproximação da arte com a indústria coloca em evidência a polarização tradicional criada pelos sistemas modernos que colocavam em extremos opostos a produção erudita e a produção kitsch, segundo os sistemas supracitados de Greenberg e, também, por Adorno, que foram desconstruidos pelo entendimento conceitualista da arte evidenciados em Joseph Kosuth em seu "arte depois da filosofia".

Na tradição secular da arte, desde os gregos até o século XIX, os períodos históricos se estendiam por décadas e a formação dos artistas podia se dar na imersão no seu espírito de época. A partir do século XX, no entanto, escolas de arte passaram a formar gerações de artistas e, sabemos que a Bauhaus, a Escola de Nova York, o Black Mountain College passaram a ter um papél fundamental na formação de artistas e da difusão de parâmetros para criação e a qualidade da criação artística.

Assim, tomaremos aqui como um questionamento estrutural o fato de algo que foi profundamente rejeitado na modernidade como foi o kitsch, tenha sido recuperado e absorvido pela arte pós-modernista. E, particularmente, como a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

formação dos artistas estabeleceu critérios que aproximaram o kitsch como algo plausível na arte contemporânea.

Arte e indústria: confltos e aproximações na modernidade

Para compreender o sistema de antagonismo entre arte e kitsch, tão claramente delimitado por Greenberg em seu "Vanguarda e Kitsch" é preciso compreender que o o início do século XX, e antes dele, a arte moderna, se processam em um campo de conflito entre o entendimento altamente artesanal sobre o que seria arte e o crescimento das técnicas industriais[2].

É bastante revelador observar o surgimento do Impressionismo e sua proximidade com a fotografia. Enquanto a popularização da fotografia colocava o velho papel representativo da pintura em crise, o impressionismo se fundamenta em três aspectos que a fotografia não alcançaria naquele momento. Enquanto a fotografia só poderia revelar imagens muito pequenas, o impressionismo aposta em ampliar suas telas. Se a fotografia no final do século XIX só podia revelar imagens em preto e branco, o impressionismo abusa das cores - criando inclusive uma nova forma de uso: a mistura ótica. E, ainda, quando a fotografia precisa de uma grande máquina viável em espaços interiores e cenários pintados para simular a natureza, o impressionismo aposta na pintura ao ar livre e na captação de variações sutis de cores.

Esta busca de um espaço particular, inviável para a fotografia naquele momento, tornam evidentes o quanto o surgimento de novas técnicas industriais colocavam questões originais aos artistas.

[2] Há, ainda no século XIX, uma outra possibilidade de deslocamento, em que a arte e a vida - tomada como forma de arte - foram o veículo. Reação à uniformização trazida pela máquina, que se expressava nos artistas pela evasão interna ou pela viagem a países exóticos, quer dizer, não industrializados. O oriente invade a imaginação e a busca da originalidade passa pelas drogas, vestuário e comportamento. Atitudes extremadas na ânsia de marcar a diferença até mesmo com o comprometimento da própria vida (ZÍLIO, 1985, p.17)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Esta zona de exclusão e complementação que podemos observar entre impressionismo e fotografia foram apenas o início de um problema que tomaria muita atenção dos artistas na primeira metade do século XX.

Se observarmos os movimentos modernos sob a perspectiva de sua relação com a indústria poderemos notar que em muitos casos a negação ou afirmação de procedimentos relacionados com a industrialização foram estruturais. Houve casos mais evidentes de afirmação das potencialidades industriais como o Construtivismo3, ou casos de difusão estética por meio da indústria como no Neoplasticismo4 por meio de produção de mobiliário e uma revista, bem como o Futurismo em seu deslumbre com as máquinas. Mas, também, momentos em que a ação de agregar materiais ordinários ligados a reprodução industrial foram emblemáticos como, por exemplo, o papel da colagem na transição do Cubismo Analítico para o Cubismo Sintético.

Esta polarização entre Arte e Kitsch no pós-modernismo. O conceito de kitsch, quando relacionado com a produção artística nas artes visuais, se relaciona diretamente ao vigoroso sistema de compreensão expresso por Clement Greenberg em seu texto Vanguarda e Kitsch[5]. A polarização da produção artística erudita e a produção visual com finalidades comerciais nos direcionam a uma perspectiva extremamente antagônica entre arte moderna e todos os outros produtos industriais que tomaram a atenção do grande público na urbanização e na industrialização no início do século XX. Se por um lado Greenberg em seu Pintura Modernista delimita como interesse dos artistas naquele momento uma profunda especialização de cada um dos meios artísticos em suas áreas de competência, de outro lado, cria para o kitsch um nicho de produção visual comercial onde as imagens poderiam longe de suas fontes e da sua historicidade, gerar produtos levianos meramente comerciais.

[3] O construtivismo não pretendia ser um estilo abstrato em arte nem mesmo uma arte, per se. Em seu âmago, era acima de tudoa expressão de uma convicção profundamente motivada de que o artista podeia contribuir para suprir as necessidades físicas e intelectuais da sociedade como um todo, relacionando-se diretamente com a produção das máquinas, com a engenharia arquitetônica e com os meios gráficos e fotográficos de comunicação.(STANGOS, 1997, p. 116)
[4] O ano de 1917 foi também da famosa cadeira vermelha e azul desenhada por Gerrit Rietveld. Esta simples peça de mobiliário, obviamente derivada, como tipo, da cadeira-cama articulada vitoriana, proporcionou a primeira oportunidade para uma projeção da recém-formada estética neoplástica em tres dimensões reais. (STANGOS, 1997, p. 106)
[5] O kitsch é o epítome de tudo que há de espúrio na vida de nossos tempos. O kitsch finge não exigir nada de seus consumidores além de seu dinheiro - nem mesmo seu tempo. A precondição do kitsch, uma condição sem a qual ele seria impossível, é a disponibilidade de uma tradição cultural plenamente amadurecida, de cujas descobertas, aquisições e consumada consciência de si pode tirar partido para seus próprios fins. Dela toma emprestado expedientes, truques, estratagemas, regras práticas e temas, converte-os num sistema e descarta o resto. (GREENBERG, 1997, p. 33)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Embora Adorno também tenha pensado um sistema de produção artística moderna onde arte erutida se contrapunha ao kitsch, cada vez mais Clement Greenberg vem se consolidando como o teórico que efetivamente cristalizou esta polaridade como eixo central de sua teoria formalista, e assim, chegando até nossos dias como uma referência do pensamento crítico no modernismo. Mas, embora esta polarização entre arte e kitsch que se tornado um dos emblemas para compreensão do modernismo, segundo Greenberg e Adorno, temos indícios de que na tradição secular greco romana e no período pós-moderno, também, existam zonas fronteiriças entre arte e não-arte, ou ainda, entre procedimentos metodológicos recomendáveis ou não na produção artística.

Para evidenciar melhor estes três momentos tão diversos da produção artística ocidental, ou seja, a produção fundamentada nas referências clássicas, a produção moderna e a produção pós-moderna, utilizaremos aqui como ferramenta, três paradigmas delimitados por Thierry De Duve em seu quando a forma se transformou em atitude - e além. Neste texto, De Duve aponta um paradigma fundamentado no legado greco-romano expresso na tríade "talento-métier-imitação" onde a mimesis seria o grande objetivo do artista e, simultameamente seus parâmetros de qualidade tanto na produção quanto na transmissão/ensino das artes. Na tríade "criatividade-meio-invenção", De Duve aponta para um olhar convergente com Greenberg, apontando uma substituição radical de interesse na produção artística onde o meio artístico (pintura, escultura, desenho entre outros) tornam-se o próprio objeto de estudo de cada uma destas manifestações respectivamente. E, finalmente, na tríade "atitude-prática-desconstrução", De Duve aponta para o rompimento com o projeto moderno, a transdisciplinaridade como uma particularidade da produção posterior ao conceitualismo.

O Kitsch como produto, o kitsch como sistema e a tríade "talento-métier-imitação"

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Nikolaus Pevsner em seu livro As academias de arte, aponta um antecedente curioso da relação entre original e cópia evocando o que, segundo ele, seria a mais antiga associação entre o nome de um artista e a palavra "acadêmia". Seria um emblema com a inscrição "Academia Leonardo da Vinci". A natureza deste emblema parece revelar muito mais que um simples impasse histórico mas, muito além disto, um antecedente no século XVI do que viríamos chamar de kitsch no século XX. O emblema que contém o nome de Da vinci não é historicamente comprovado como vinculado ao artista mas sim, aponta para o interesse de uma academia se nomear com um nome que agregasse valor a si. Este hiato entre a produção e a qualidade de Da Vinci e uma suposta academia afim com ele pode nos revelar um dado particular do que entedemos no século XX como kitsch, ou seja, a noção de uma cópia ou de uma evocação disvinculada do seu objeto. Curiosamente o emblema citado por Pevsner era uma gravura. O fato de tal imprecisão entre o nome de Da Vinci e o nome da academia ter sido difundido e ter chegado até nós por um meio de reprodução artesanal, aponta, em si, para uma outra afinidade revelevadora como o que convencionamos chamar de kitsch no século XX, ou seja, o fato de um objeto reprodutível poder se distanciar muito mais da sua fonte, da sua produção, que objetos únicos como uma pintura, um desenho ou uma escultura. Podemos, ainda, identificar nesta evocação do nome de Da Vinci em uma gravura uma noção de qualidade vinculada com uma tradição sedimentada, o que parece tão intrínseco ao kitsch que conheceremos no século XX, nomeado por Greenberg.

No contexto brasileiro, se tornará comum a associação da palavra kitsch com as noções de brega e cafona, possivelmente pela publicação na década de 1970 do livro O Kitsch de Abraham Moles. Neste livro, Moles apresenta uma série de características morfológicas do que ele chama de objeto kitsch. Há, ainda, em Moles, diversas caracterizações das tipologias de consumidores, de propriedades específicas do objeto kitsch, como a sinestesia, entre outras. Por um lado, esta caracterização do kitsch em Moles é muito mais restrita que o sistema vanguarda e kitsch de Greenberg e a polarização de alta cultura e cultura de massas de Adorno. Por outro lado, podemos compreender que há algo além aos sistemas de Greenberg e Adorno que podem ser observados no que convencionamos chamar de Kitsch

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

nestes autores. Para Moles, a produção do objeto kitsch não é necessariamente industrial e que seus processos não seriam fundamentados, nem simulacros de obras de arte. Em Moles podemos observar uma caracterização do kitsch como algo que "embeleza" com excessos. Enquanto Moles restringe sua caracterização de kitsch na produção de objetos ordinários, também, aproxima esta produção de mecanismos artesanais que convergem com objetos de artes dos períodos históricos do final do século XIX, tais como o Romantismo, bem como o Art Deco e o Art Noveau.

Assim, ao observar a caracterização de kitsch em Moles, podemos observar um desejo de permanência dos motivos românticos na produção industrial da primeira metade do século XX. Esta produção industrial kitsch não seria um distanciamento temático e estilístico da arte de vanguarda como supunham Greenberg e Adorno mas um anseio estético de manutenção das temáticas florais, ordinárias e ligadas a natureza que caracterizaram momentos históricos como o romantismo mas, também, o Rococó e o Realismo. O kitsch, em Moles, se aproxima da operação metodológica de unir industria e temática românica que levaram ao célebre fracaso de Willian Morris em 1889 ao tentar promover uma feira internacial de produtos industriais que tentavam copiar o rebuscamento artesanal que havaim sido deixado de legado aos objetos ordinários pelo Rococó e pelo Romantismo.

Vale, então, salientar que o paradigma do "talento-métier-imitação" estruturante do pensamento das belas artes pode ser observado como um sintoma do sistema tradicional em supor que a tradição seja a base, a referência e o parâmetro para uma produção qualitativa. Esta noção pode ser identificada em clement Greenberg em sua afirmação de que "todo kitsch é acadêmico e, inversamente, tudo que é acadêmico é kitsch" (GREENBERG, 1997, p. 107)

A tríade "criatividade-meio-invenção", a industrialização e os antecedentes do kitsch

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A tríade "criatividade-meio-invenção" que, segundo Thierry De Duve caracteriza a formação dos artistas na modernidade pode nos ajudar compreender uma das noções mais estruturais para o sistema kitsch. A noção de meio como tema, ou seja, o fato de que a arte moderna tenha tido em seus meios o seu tema é encontrada, também, em Clement Greenberg, particularmente expressa no texto Pintura Modernista (xxxx). Inversamente, corromper os meios tornou-se uma das operações mais comuns no sistema de produção kitsch. Segundo a teoria formalista de Greenberg, os artistas modernos apontam para o encontro de obras que identificam particularidades da pintura para pintar, da escultura para produzir obras tridimensionais e assim por diante. Esta noção, foi, também, estruturante para a fundamentação de uma escola paradigmática no modernismo, a Bauhaus. Mesmo sem ter sido uma escola de arte, muitos artistas sintonizados com o espírito moderno criaram ali seus sistemas de ensino, conferindo a Bauhaus uma atmosfera de pesquisa muito particular onde o respeito à matéria-prima, aos meios e às funções dos objetos eram norteadoras da produção. De forma complementar, a atenção dada na Bauhaus às particularidades do meio e dos materiais evidenciam o quanto as estatégias da produção do ojeto kitsch era antagônica, ou seja, a negligência do kitsch com as referências históricas como aponta Greenberg e Adorno eram, ainda, negligência com os próprios materiais. Enquanto a Bauhaus norteava a produção em uma relação respitosa entre forma e função, o kitsch nasce e se desenvolve a partir do pressuposto que madeira poderia iludir ser metal, metal poderia iludir ser madeira e assim por diante. Assim, podemos afirmar que a operação de kitschização pode ser observada além da desarticulação entre imagem e contexto, as operações do kitsch podem ser observadas, também na desarticulação dos próprios materiais utilizados. Esta relação conflituosa entre arte e kitsch, entre originalidade e simulacro, que ficaram tão evidenciadas na Bauhaus por meio do binômio forma-função tem seu contraponto. O problema da relação orginal-simulacro, autencicidade de materiais x falsificação, surge bem antes do século XX, da nomeação do kitsch por Greenberg, nos primeiros contatos que arte tenta estabelecer como a indústria. Vejamos abaixo Pevsner apresentando algumas intruções de Laborde aos seus alunos: "E esses produtos deviam ser da mais alta qualiade, como que Laborde se referia à "autenticidade dos materiais" (nada de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

papier-mâchê imitando pedra, de ebonite simulando madeira entalhada, e coisas semelhantes), a desenhos plausíveis (nada de desenhos que criam a ilusão de buracos cavados no tapete)" (PEVSNER, 2005 p.293). Antes ainda de Laborde, Semper em 1851, escreve um manual de parâmetros para industrialização sob o título de "Ciência, indústria e arte" onde defende o uso sensato da máquina, desaprovando que a máquina possa imitar tudo e dar às coisas uma aparência de ser o que elas não são. (PEVSNER, 2005, p.294)

Assim, podemos observar para além do sistemas de polarização entre arte e kitsch de Greenberg e de Adorno, que há uma polarização anterior ao modernismo, ligada a industrialização mas que correspondem a um aspecto praticamente ético seja do artista, do artesão em permitir que cada material se apresente por si mesmo. Este caráter de responsabilidade com o olhar seja do público ou do consumidor está intimamente ligado a possibilidade de a arte e os produtos visuais formarem olhar, simultaneamente, a uma formação de conhecimento sobre os materiais ordinarios, suas potencialidades e limitações.

A década de 1960, a arte, a indústria e o kitsch.

Quando Clement Greenberg enumera em seu "Vanguarda e Kitsch" exemplos de objetos característicos, ele coloca logo no início de sua lista as capas de revista. Quando Andy Warhol transfere uma fotografia de Marilyn Monroe para uma serigrafia ele sintetiza uma operação muito própria da década de 1960. Os objetos ordinários em suas cores, formas e variações, bem como as imagens que povoam as revistas passam a integrar o repertório de artistas pós-duchampianos que irão deflagrar uma verdadeira revolução mundial. Diversos países no mundo tiveram artistas na década de 1960 que utilizaram meios visuais da cultura de massa para produzir obras: a arte pop americana, arte pop britânica, a nova figuração francesa, a nova figuração brasileira, a arte póvera italiana, entre outros. Estes movimentos tiveram em comum romper com o antagonismo entre alta cultura e cultura de massa, tão caro para o sistema arte x kitsch de Greenberg. No entanto,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mantiveram, todos eles, uma noção extremamente conservadora de que uma imagem, uma pintura, estaria na parece; um objeto, uma escultura, no chão e mesmo emcima de um pedestal.

Atitude-prática-desconstrução e a recuperação do kitsch

Thierry De Duve afirma que "ainda que mal compreendida e assimilada, a desconstrução se tornou aparentemente, nos anos 80, um método para produzir e ensinar arte ele se refere a um dos relfexos do conceitualismo" (DE DUVE, 2003, p.104), legado da Arte conceitual que rompe com duas carcterísticas estruturais das artes visuais:

> Uma forma de arte visual baseada na destruição das duas principais características da arte tal como ele chegou até nós na cultura ocidental, ou seja, a produção de objetos que pudessem ser vistos e o olhar comtemplativo, propriamente dito? (WOOD, 2002, p. 6)

Sabemos que a Arte conceitual, e seu principal legado, o conceitualismo, teve como ponto de partida uma ação de Marcel Duchamp, retirando um objeto ordinário de seu uso e colocando no contexto e no status de objeto de arte, em seus ready-mades. O conceito de ready-made de Duchamp havia sido, em 1917, uma operação antagônica à que produzia o kitsch. Enquanto o kitsch se apropriava de obras de arte para colocá-las no contexto industrial, o ready-made operava ao contrário. A importância de Duchamp e de sua operação é sempre muito bem destacada:

> Depois do "ready-made"de Duchamp, a arte nunca mais voltou a ser a mesma. com ele, o ato criativo foi reduzido a um nível espantosamente rudimentar: à decisão singular, intelectual e largamente aleatória de chamar "arte' a este ou aquele objeto ou atividade. Duchamp deu a entender que a arte podia existir fora dos vículos convencionais e "manuais" da pintura e escultura, e para além das considerações de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> gosto; seu ponto de vista era que a arte relacionava-se mais com as intenções do artista do que com qualquer coisa que ele fizesse com as próprias mãos ou sentissse a respeito da beleza. (STANGOS, 1997, P.182)

Este campo de produção artística, deixado como legado por Duchamp e pelo conceitualismo, amplia radicalmente os meios artísticos agregando, inclusive, os objetos ordinários do cotidiano e os objetos e processos industriais que vinham entrando em conflito com a produção estrita de arte desde o século XIX. Faziam isto de uma forma bem diferente do que havia sido feito na década anterior, nos anos de 1960, porquê tanto Marcel Duchamp quanto os artistas que passaram a propor obras de base conceitualista deixavam de lado o caráter retiniano da obra, focavam na produção de conceito, liberados de pensar a obra de forma estética. Este fortalecimento da teoria implica em, também, ampliar o repertório de autores, de áreas de conhecimento e de perspectivas sobre o que faziam. Gradativamente a ampliação de possibilidades da produção vão se aproximando e exigindo novas teorias, se aproximando de outros campos teóricos que passaram a compor o pensamento dos artistas e, consequentemente, a produção artística. A teoria da arte passa a conviver como obras e proposições artísticas que não cabiam mais nas formas tradicionais de crítica, teoria e historicização na medida que não se amparavam mais nas noções morfológicas de objeto de arte como uma pintura, uma escultura e um desenho:

> E sua "arte como idéia" foi decomposta e desdobrada em arte como filosofia, como informação, como linguística, como matemática, como autobiografia, como crítica social, como risco de vida, como piada e como forma de contar histórias (STANGOS, 1997, P.183)

De forma bastante emblemática o texto de Joseph Kosuth, "Arte depois da filosofia" de 1969 aponta, ainda, para uma relação de antagonismo entre a arte e kitsch:

> Proponho então que aqui repousa a viabilidade da arte. Numa época em que a filosofia tradicional é irreal por causa de suas suposições, a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> habilidade da arte em existir vai depender não só de não executar um serviço- como entretenimento, experiência visual (ou de outro tipo) ou decoração - , o que é algo substituído facilmente pela cultura e tecnologia kitsch, mas também vai permanecer viável por não assumir uma postura filosófica; pois no caráter único da arte está a capacidade de permanecer alheia aos julgamentos filosóficos. É nesse contexto que a arte compartilha similaridades com a lógica, a matemá- tica e também com a ciência. Mas enquanto os outros esforços são úteis, a arte não é. Na verdade, a arte existe apenas para seu próprio bem. (KOSUTH apud FERREIRA, 2006, p.225)

No trecho acima podemos observar que, ao mesmo que tempo que Kosuth ainda propõe um espaço deslocado para o kitsch em relação à arte, também, desloca a arte em relação a sua morfologia tradicional, ou seja, desvincula a noção estética tradicional de que um objeto de arte deva ser uma pintura ou uma escultura:

> Suponho que meu primeiro trabalho "conceitual" foi o Leaning glass, de 1965. Ele consiste em uma chapa de vidro qualquer, de l ,S m, para serrecostada em qualquer parede. Logo depois disso, interessei-me pela água, por causa de sua qualidade incolor e informe. Usei água de rodas as maneiras que pude imaginar- blocos de gelo, vapor de aquecedor, mapas com áreas de água usadas em um sistema, coleções de focos de carrões-postais de quedas-d'água, e assim por diame, acé 1966, quando mandei fazer uma cópia focoscácica da definição da palavra "água" no dicionário, o que era para mim, naquela época, uma maneira de simplesmente apresentar a idéia de água. Eu já havia usado a definição do dicionário uma vez, antes, no final de 1965, em uma peça que consiscia em uma cadeira, uma ampliação fotográfica da cadeira levemente menor- que eu coloquei na parede perto da cadeira- e uma definição da palavra "cadeira", que eu pendurei na parede perto da cadeira. Aproximadamente na mesma época fiz uma série de trabalhos que diziam respeito à relação encre palavras e objetos (conceicos e aquilo a que eles se referiam). Assim como uma série de trabalhos que só existiam como "modelos ": formas simples - tais como um quadrado de um 1,5m com a lnformação de que deveria ser pensado como um quadrado de 30cm; e outras

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> tentativas simples de "desobjetivar" o objeto.(KOSUTH apud FERREIRA, 2006, p.225)

Assim, ao mesmo tempo que Kosuth criou distinções radicais em relação à tradição morfológica da arte, diferenciando a produção da arte conceitual em relação à toda produção moderna e tradicional que entendia como arte a pintura e a escultura, ele abriu, simultaneamente, caminho para que o fortalecimento do pensamento conceitual sobre o objeto de arte tomasse para proposições artísticas, objetos e processos ligados ao mundo ordinário. Este mundo ordinário, sabemos, povoado por objetos, incluindo, os que convencionamos chamar de kitsch.

Este texto célebre e que participou da formação de todas as gerações posteriores de artistas contemporâneos traz, ainda, uma noção que será intensamente desenvolvida nas décadas seguintes. Junto com a liberação da arte em relação aos parâmetros tradicionais morfológicos, pudemos observar o descolamento das teorias estéticas para leitura das obras. A aproximação dos artistas com o entendimento que o melhor que arte poderia fazer seria agregar novas possibilidades ao próprio conceito de arte abre espaço para uma nova forma de teoria. Depois da arte conceitual nenhuma teoria estética poderia dar conta de estabelcer conexões entre esta produção não-morfológica, articulando -a com os meios tradicionais, com as teorias tradicionais e, sobretudo, com o olhar formalista que imperava na crítica pós segunda guerra mundial, cujo expoente mais célebre tenha sido Clement Greenberg, sistematicamente desconstruído por Kosuth.

Este conjunto de fatores libertários em relação a teoria, aos meios e aos métodos das artes visuais impactaram profundamente nas gerações posteriores. Entre outros reflexos, na década de 1980, dois autores começam a trabalhar em uma idéia muito próxima: o fim da história da arte. Tanto Hans Belting quanto Arthur Danto identificam que junto com o fim do modernismo havia, também, chegado ao fim a noção narrativa da arte que vinha acompanhando a tradição ocidental, junto com o fim da narrativa, o fim de algumas exclusões étnicas, técnicas e, a polarização tão característica do moderninsmo que diferenciava radicalmente arte e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

kitsch. Belting aponta para uma arte ocidental narrativa entre 1400 d.C e a década de 80, deixada de lado junto com outras exclusões, dentre elas o kitsch:

> O kitsch pressuões a arte, assim como esta se distancia do kitsch. Mas como, se a própria arte se alocou no kitsch, introduzindo-o desse modo na história da arte pela porta dos fundos? Já começam a desaparecer antigas distinções com as quais se podiam definir valores. Nisso havia uma das melhores descrições do kitsch, de que imitava a arte sem ser arte. Hoje, porém, parece predominar o contrário: a arte (aparentemente) imita o kitsch para convencer a sim mesma (e aos outros) de que, não obstante e por isso mesmo, é arte e permanece arte, ou seja, uma manobra arriscada que exige muita perspicácia do cronista que a acompanha. (BELTING, 2012, p.140)

Esta recuperação do kitsch pela arte contemporânea se dará de uma maneira tão vigorosa que há autores que identificam no cerne dos procedimentos metodológicos de artistas, um movimento de aproximação. Hal Foster, em seu Recodificação, publicado originalmente em 1985 e, no Brasil, em 1996, observa semelhanças com o kitsch em um dos dois tipos de pós-modernismo. Para Hal Foster, há um pós-modernismo de vínculo pós-estruturalista que "assume a morte do homem" e um outro neoconservador, associado por ele com o kitsch:

> Na arquitetura, essa prática tende ao uso da ordem pop-clássica à maneira camp para decorar a habitação usual (por exemplo, Charles Moore, Robert Stern) e, na arte, tende ao uso de referências hstoricistas kitschizadas para mercantilizar a pintura usual; na verdade, o clássico retorna em geral como pop, a arte histórica como kitsch. (FOSTER, 1996, p.168)

Dentre as recuperações mais contundentes do kitsch na arte contemporânea podemos apontar para um catálogo, produzido na curadoria que Rosalind Krauss e Yve Alain Bois para uma exposição realizada em 1996 no Centro de Artes Georges Pompidou em Paris. A exposição e o catálogo originais nomeados de L 'Informe: mode d'emploi [Sem forma: modo de usar], os curadores criam um

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

novo olhar para a primeira metade do século XX. Organizam o catálogo em um olhar retrospecto, segundo algumas categorias: materialismo de base, horizontalidade, pulsação, entropia. Na categoria de horizontalidade, o kitsch aparece com uma dignidade original. De forma distinta ao que estamos habituados, ali, o kitsch parece parte integrande de um grande sistema de homogeneização cultural, longe dos limites definidos entre alta cultura e cultura de massas. Neste catálogo, o kitsch é parte de um repertório possível, e plausível, para os artistas que de uma forma "depois da história da arte" e "depois da filosofia" pode revelar mais sobre a humanidade por trás da arte e das cordinhas dos museus que separam obras de público, do que suporíamos quando Clement Greenberg detectou e nomeou este fenômeno. Rosalind Krauss e Yve Alain Bois apontam pra o caso de Bataille que se remete a alguns trabalhos de André Masson, Jacques Lipchitz, Juan Gris de forma a sublimar suas proximidades com o kitsch, sem ter para isso, criado ou se remetido nenhuma categoria ligada ao mal gosto. Da mesma forma, assinalam, em artistas reconhecidamente importantes para as vanguardas modernas, uma relação muito próxima com o que seria chamado por Greenberg ou Adorno de kitsch:

> Lucio Fontana estava imerso na cultura kitsch desde a infância (seu pai era escultor especializado em monumentos funerários, suas obras de juventude eram esculturas art déco) e nunca cortou essas ligações (até o fim, ele cumpriu todos os compromissos de interiores de cinema, portas de catedral e jóias). Suas primeiras obras originais, por volta de 1930, eram esculturas policromadas, violando assim um tabu que tinha estado em vigor pelo menos desde Johann Wickelmann (existiam várias exceções na arte moderna antes, da cerâmica de Gauguin, a série de vidros de absinto de Picasso, as construções de Katarzyna Kobro, Os mobiles de Calder -, mas cada vez era uma questão de testar os respectivos limites da escultura e da pintura em relação um ao outro, o que era a menor das preocupações de Fontana[6] (T. do A.) (KRAUSS & BOIS, 1997, p.120, tradução nossa)

[6] Lucio Fontana was immersed in kitsch culture since childhood (his father was "commercial"scuptor who specialized in funerary monuments his own, youthful works were art deco sculptures) and he never severed these links (up to the end, he fulfilled every official or commercial commission, from movie theater interiors to cathedral doors to jewelry). His first original works, around 1930, were polychrome sculptures, thus violating a taboo that had been in place at least since Johann wickelmann (there were several exceptions in modern art before Fontana - Gauguin's ceramics, Picasso's series of absinthe

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Assim, as gerações de artistas que vem sendo formados no que Thierry De Duve chamou de paradigma da desconstrução, ou seja, em processos que intensionam desconstruir os paradigmas moderno e da tradição acadêmica, portanto, direcionados para produção e a teria da arte contemporânea, terão a partir da leitura de Krauss e Bois, de Hal Foster e de Belting, um olhar sobre o kitsch que o integra um conjunto de exclusões que foram realizadas ao longo da primeira metade do século XX. Da mesma forma que arte étnica, arte ameríndia foram deixadas de lado na história da arte moderna, o kitsch, também, fora excluído como manifestação cultural.

As potencialidades da sua absorção, bem como da releitura que fazemos hoje do nosso passado poderão nos levar a novas conexões, a novas formas de compreender tal fenômeno.

Vale ainda observar o kitsch como permeado por dois aspectos principais: um primeiro ligado a um problemas bem mais amplo relacionado com questões da arte-indústria, ou seja, ligado ao quanto cada movimento, período ou artista absorveu mais ou menos, recalcou ou problematizou produtivamente as potecialidades que a industrialização ofereceu como potencialidade expressiva e conceitual. E um segundo aspecto ligado a algo que poderíamos chamar de ética, ou seja, o quanto os trabalhos de arte podem servir para formação de um olhar, para codificação da visualidade cotidiana. Este segundo aspecto seria a pior invenção do kitsch, ligado a própria etmologia da palavra em alemão-verkitschen[7]- uma forma de "trapaça" de transformar móveis velhos em novos por meio de uma camada superficial de tinta. Uma ação de falsificação sobre a que Laborde já alertava seus alunos no século XIX, um problema bem anterior à criação do binômio forma-função pela Bauhaus. Este aspecto falsificador do kitsch caminha junto com o aspecto "alegre" ou de "arte da felicidade" como Abraham Moles subtitula seu livro sobre kitsch. Assim, ele corrompe algo que a arte moderna deixou de muito valioso para arte contemporânea: a relação arte-vida. Se o fato de arte moderna ter levado as

glasses, Katarzyna Kobro's constructions, Calder's mobiles - but each time it was a question of testing the respective limits of sculpture and painting in relation to each other, which was the least of fontana's concerns).

[7] Verkitschen, quer dizer trapacear, receptar, vender alguma coisa em lugar do que havia sido combinado. Neste sentido, existe um pensamento ético pejorativo, uma negação do autêntico. (MOLES, p. 10, 1975)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

esculturas a descerem dos pedestais; as pinturas a saírem das molduras foi sob o pretexto de se aproximar da vida, sair do campo isolado idealizado que lhes cabia na arte da tradição greco-romana e que acompanhou até meados do século XX. Quando o kitsch é recuperado como linguagem industrial, como linguagem "leve" e por vezes divertida, carrega junto este aspecto de simulacro sobre materiais, sobre processos e sobre efeitos da matéria. Desta forma, a recuperação do kitsch no pós-modernismo pode, junto com ela, corromper um dos aspectos mais valiosos da arte contemporânea: sua veracidade e a formação do olhar de um público que tenha na arte, ou que pudesse ter na arte, seu único contato com a verdade da vida dos materiais, com o peso do metal, a leveza do papel, a rigidez do aço.

REFERÊNCIAS:

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. Tradução Denise Bottmann & Frederico Carotti. Companhia das Letras, 1992.

_____ & FAGIOLO, Maurizio. Guia de história da arte. Tradução M. F. Gonçalves de Azevedo. Portugal: Editorial Estampa, 1994.

BATTCOCK, Gregory. A nova arte. Tradução Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BELTING, Hans. O fim da história da arte. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

BOIS, Yve-Alain & KRAUSS, Rosalind E. Formless: A user's guide. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.

BORER, Alain. Joseph Beuys. Tradução Betina Bischot e Nicolas Campanário. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BEUYS, Joseph. Where would I have got if i had been intelligent!. Dia Center for the arts, New York. Germany: Cantz, 1994.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

BRAMANN, Jorn K. Wittgenstein's tractatus and the modern arts. New york: Adler publishing, 1985.

BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

CALABRESE, Omar. A linguagem da arte. Tradução Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CLAUS, Jürgen. Expansión Del Arte. México: Extemporâneos, 1970.

COHEN, Renato. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva & Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

DE DUVE, Thierry. Quando a forma se transformou em atitude e além. Tradução Clarissa Campello. In.: Arte & Ensaios n.10. Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, 2003.

DUARTE, Paulo Sérgio. Anos 60. Rio de Janeiro: Campos Geraes, 1998.

FAVARETTO, Celso. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: EDUSP, 1992.

FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006

FOSTER, Hal. Recodificação. Tradução Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996

_____. The anti-aesthetic: essays on postmodern culture. Washington, Bay press, 1995.

GLUSBERG, Jorge. The art of performance. New York: New York university, 1979.

GOMBRICH, Ernest Hans. Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a Teoria da Arte. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 1999.

GREENBERG, Clement et al. Clement Greenberg e o debate crítico. Organização, apresentação e notas de Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello. Tradução Maria Luiza X. de A Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar & Funarte, 1997.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

HARISON, Charles. O ensino da Arte conceitual. Tradução Prof. Dr. Milton Machado. In.: Arte & ensaios n.10. Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, 2003.

HARVEY, David. A condição pós moderna. São Paulo: Loyola, 1992.

KAPROW, Allan. A Educação do A-Artista. S/T. Rio de Janeiro: Malasartes, 1976.

KOSUTH, Joseph. Joseph Kosuth. Germany: Cantz, 1991.

KRAUSS, Rosalind. Caminhos da escultura moderna. Tradução Julio Fischer.. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEBEL, Jean Jacques. Happening. Tradução Beatriz Danton Coelho e Antônio Teles Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1969.

LUCIE-SMITH, Edward. Art Now. New York: Willian Morrow and company, 1977.

MALDONADO, Tomás. O problema da educação artística depois da Bauhaus. In.: Projeto construtivo na arte (supervisão, coordenação geral e pesquisa: Aracy A Amaral) Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

MOLES, Abraham. O kitsch: A arte da felicidade. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MORIN, Edgar. A cabeça bem feita: repensar a reforma reformar o pensamento. Tradução Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

NAVES, Rodrigo. A forma difícil. São Paulo: Ática, 1997.

OITICICA, Hélio et al. Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996.

OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro de. História da Arte no Brasil. Rio de Janeiro. Programa de pós graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes/UFRJ, s/d.

ZÍLIO, Carlos. A querela do Brasil. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

PAPE, Lygia. Lygia Pape: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

PEVSNER, Nikolaus, Academias de Arte: passado e presente. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

RESENDE, José. A formação do artista no Brasil. Arte & Ensios n. 7. Programa de pós graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, 2000.

SCHAPIRO. Mayer. Arte Moderna: século XIX e XX. Tradução Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

STANGOS, Nikos (org). Conceitos da arte moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Marcel Duchamp: A beleza da indiferença. São Paulo: Brasiliense, 1988.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Investigações filosóficas. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. Tractatus logico-philosophicus. São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. Aulas e conversas. Lisboa: Cotovia, 1991.

WOOD, Paul. Arte conceitual. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZÍLIO, Carlos. Quem deu asas a imaginação ou a propósito de Santos Dumont. Revista Gávea nº2. Rio de Janeiro: PUC, 1985.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O projeto, o acaso e o pensamento gráfico no trabalho com a xilogravura na escola

Carla Juliana Galvão ALVES[1]
Eduardo Luis SANTILLI Jr [2]
Fernanda Lopes PEDRO[3]
(UEL)

O objetivo deste trabalho é apresentar algumas das reflexões produzidas em uma pesquisa-ação realizada com crianças e adolescentes de uma escola pública em Santa Margarida, PR. Guiamo-nos pelas seguintes problematizações: quais as contribuições e os desafios do trabalho com a xilogravura em sala de aula e de que modo ele pode contribuir com o pensamento gráfico infantil? Em que medida esses desafios tornam os alunos mais capazes de construir e expressar-se em artes plásticas e visuais? As ações envolveram procedimentos, ferramentas e conceitos específicos da xilogravura, nem sempre familiares no contexto escolar. As transformações pelas quais passa o desenho, desde projeto inicial à impressão, mobilizaram importantes questionamentos em sala de aula, impulsionando a elaboração de conhecimentos e percepções a respeito dos processos de criação em arte.

Palavras-chaves: Ensino de arte, xilogravura, desenho infantil, processos de criação.

[1] Docente no Departamento de Arte Visual da Universidade Estadual de Londrina, coordenadora da pesquisa à qual se vincula este trabalho, realizada com incentivo financeiro do Instituto Arte na Escola.
[2] Estudante do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina, e colaborador bolsista no Projeto de Extensão Arte na Escola: Renovando Caminhos para a Formação Contínua de Professores de Arte, cadastrado na Pró-reitoria de Extensão desta universidade, em convênio com o Instituto Arte na Escola.
[3] Estudante do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina, e colaboradora bolsista no Projeto de Extensão Arte na Escola: Renovando Caminhos para a Formação Contínua de Professores de Arte, cadastrado na Pró-reitoria de Extensão desta universidade, em convênio com o Instituto Arte na Escola.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Uma breve apresentação de nosso percurso

Este trabalho resulta de uma pesquisa-ação realizada no âmbito de um projeto de extensão que tem por objetivo promover a formação continuada de professores de Arte. Parte, portanto, do pressuposto de que os professores são também pesquisadores e construtores do conhecimento a partir da reflexão crítica sobre a própria atividade docente na escola. Arroyo (2011), Schön (1995), Gómez (1995), Tardif (2007), Marquesin (2003) e Nóvoa (1995) são alguns dos autores que abordam a problemática da aprendizagem que se dá na prática e pela prática, dado que o saber docente não se resume aos processos mentais e informações adquiridas na formação acadêmica. O saber docente, conforme Tardif (2007) é também de natureza experiencial, curricular e profissional e está intimamente relacionado à pessoa do professor e à sua identidade, e elaborado na interação com os mais diversos grupos de convívio, em instâncias que vão muito além dos espaços formais da educação.

A realidade educativa e, mais especificamente, a situação de sala de aula é bem mais complexa do que as teorias podem prever ou explicar. Aqui os saberes adquiridos na formação acadêmica são mobilizados: testados, revisados, modificados, abandonados ou valorizados, ao serem confrontados na prática e postos em uma relação dialética com os valores, crenças e representações. Assim, da observação e reflexão sobre tais situações cotidianas produz-se um tipo de saber e saber-fazer diverso do conhecimento produzido academicamente, o que aponta para a importância de oportunizar situações em que o professor possa refletir *sobre* a reflexão-na-ação. Como propõe Schönn (1995, p. 83): "[...] após a aula o professor pode pensar no que aconteceu, no que observou, no significado que lhe deu e na eventual adopção de outros sentidos".

No trabalho em questão, o conjunto de pesquisadores foi composto por dois professores universitários, um técnico em gravura e quatro estagiários do curso de graduação em Artes Visuais[4], e nove professores de Artes da Educação Básica,

[4] Esta equipe faz parte do referido projeto de extensão.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

organizados em dois grupos que atuaram de forma paralela. O primeiro grupo atuou diretamente na escola, e foi composto pela equipe universitária e um professor de Artes da Secretaria Estadual de Educação, que foi o ministrante das atividades junto aos estudantes.

Nosso objetivo era buscar respostas às seguintes questões: Como o trabalho com gravura pode contribuir com a produção artística de alunos de uma escola pública pertencente a um pequeno distrito com pouco acesso a ações e produções artístico-culturais? Que estratégias poderiam contribuir com ampliação do repertório cultural destes alunos, inter-relacionando a cultura local e a arte brasileira? Quais são os desafios colocados pela produção de uma xilogravura? Em que medida esses desafios tornam os alunos mais capazes de "construir, expressar e comunicar-se em artes plásticas e visuais"? No trabalho aqui apresentado ajustaremos nosso foco de análise para as contribuições do trabalho com a xilogravura para o desenho e a produção gráfica em sala de aula.

O trabalho foi realizado em uma escola pública[5] e envolveu 25 estudantes do nono ano do Ensino Fundamental, que participaram de oficinas de xilogravura realizadas quinzenalmente no período da tarde. São adolescentes que pertencem a uma comunidade com graves problemas de desigualdades e exclusão social. O insucesso e evasão escolar atingem uma grande parcela de alunos e são múltiplas as suas formas sucessivas de repetência e abandono escolar. Vivem em um ambiente social e cultural que não oferece opções de acesso a bens culturais. O contato com a arte fica restrito à sala de aula, com pouco espaço para a experimentação e produção artística/estética. A escola conta com poucos recursos materiais e didáticos para trabalhar com conteúdo de Arte, embora esteja sempre aberta e receptiva a projetos, oficinas e/ou aulas que chamem a atenção dos alunos e despertem um certo prazer em estar na escola.

Essa realidade justifica a nossa escolha por essa escola e a opção de trabalhar com xilogravura, pois apesar de sua abrangência e relevância no campo da produção cultural da humanidade, a gravura nem sempre é abordada na sala de

[5] Trata-se do Colégio Estadual Presidente Vargas, do Distrito de Santa Margarida, município de Bela Vista do Paraíso-PR.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

aula. Enquanto linguagem gráfica, requer, por um lado, uma organização de elementos visuais, ferramentas, materiais e procedimentos de caráter bastante técnico, nem sempre acessíveis na escola. Por outro, enquanto manifestação artística, envolve a expressão de singularidades, e reúne diversos elementos da cultura que revelam uma força integradora entre as demais atividades escolares, a saber, antropologia, literatura, história etc. Portanto, partimos da gravura como meio de potencializar a expressão de subjetividades singulares; valorizar a concentração do trabalho com as mãos e o corpo para pensarmos nos processos de criação artística, de inserção da arte contemporânea nas escolas, e de valorização da cultura onde se situam.

A intervenção realizada na forma de oficinas foi organizada em três grandes eixos, trabalhados de forma articulada: os trabalhos práticos envolvendo os procedimentos técnicos da gravura; o desenho de observação; e o contato, a leitura e a análise da produção de artistas gravadores.

No que diz respeito às atividades do primeiro eixo, envolveu não apenas os procedimentos tradicionais da xilogravura, como a gravação e a impressão, mas também a criação e o planejamento gráfico.

Outra importante dimensão do trabalho foram os desenhos de observação, realizados principalmente em uma praça[6] que fica ao lado da escola e em uma visita feita ao campus e à sala de Gravura da Universidade Estadual de Londrina.

Por fim, procuramos criar situações que privilegiassem a investigação de técnicas, processos e linguagens desenvolvidos por artistas gravadores por meio de observações e análises de imagens e documentários, a fim de contribuir com a compreensão da dinâmica e da natureza dos processos criativos em arte, nos quais o acaso e a materialidade desempenham papel importante. O contato com essa produção foi também uma forma de ampliar o repertório cultural destes estudantes que têm pouco acesso aos bens culturais.

[6] A Praça Carmela Dutra, se localiza em frente ao colégio, e tem um significado especial para a comunidade escolar, pois, desde sua construção em 1959, é um referencial para a cidade. A princípio, foi palco de grandes e diferentes tipos de encontro, desde apresentações musicais e encontros de namorados a comícios. Era comum as pessoas virem dos sítios e fazendas vizinhos onde trabalhavam para o passeio na praça. Ali eles sentavam ou ficavam caminhando, dando voltas, até o momento de retornarem. Era e ainda é um local de diversão e motivo de lendas urbanas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Neste trabalho optamos por enfocar o desenho e os processos de criação em gravura, enfatizando principalmente os aspectos relativos aos dois primeiros eixos.

Lidando com a materialidade na xilogravura: limites e possibilidades.

A xilogravura tem procedimentos, ferramentas e conceitos muito específicos e nem sempre familiares no contexto escolar. Embora não tenha sido nosso objetivo valorizar a técnica por si mesma, boa parte do tempo foi dedicada a questões a ela relacionadas. Ao longo do percurso, pudemos observar que esse contato permite aprendizagens e compreensões muito significativas em relação aos processos de criação em arte. Como observa Bachelard (1986, p. 53):

> A gravura, mais do que qualquer outro poema, remete-nos ao processo de criação. O mistério da luta entre mão e matéria acompanha essa vontade do gravador em ir ao minúsculo das coisas, provocando a competição da matéria negra e da matéria branca, entre o sim e o não, entre a luz e a cor.

As transformações pelas quais passa o desenho no processo de transposição do papel para a matriz e novamente para o papel no momento da impressão, o embate com a dureza da madeira, o domínio da goiva, o risco não planejado, o "erro", a mancha, são questões que perpassam todo o percurso, geradoras de conhecimentos e percepções a respeito dos processos de criação em arte.

Assim, iniciamos o projeto com uma pequena exposição com gravuras, desenhos, fotografias e pinturas na parede da sala logo no primeiro encontro com os estudantes. Selecionamos dez obras do acervo particular do professor de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

gravura[7], pensando que seria interessante oportunizar a esses alunos o contato com obras originais (não apenas reproduções), já que isso raramente é possível. Talvez a moldura e a organização em forma de exposição pudessem gerar novos modos de olhar e perceber.

No centro havia várias matrizes de xilogravura já gravadas, que o professor ministrante apelidou de "objetos estranhos", e pediu para que cada aluno escolhesse uma e olhasse para aquele objeto como se fosse um pesquisador ou investigador. Que objeto é esse? Alguém já conhecia? Para que serve? Como foi feito?

Imagens 1,2 e 3 – Exposição de gravuras, pinturas e desenhos realizada no primeiro encontro.

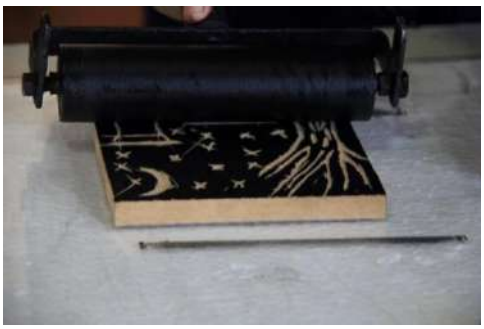
[7] Faziam parte desta pequena exposição: um desenho e duas gravuras em metal de Marcello Grassmann, duas serigrafias de Lygia Eluf, uma xilogravura de Juliano Siqueira, uma xilogravura de Carol Sobreira, uma aquarela sobre papel de Emanuel Monteiro, uma composição em técnica mista (impressão de gravura em metal e pintura) de Elias Andrade, e uma fotografia em preto e branco produzida por um aluno do curso de graduação.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Distribuímos 'post its' para os alunos, e o professor pediu que identificassem as xilogravuras dentre os "quadros" da exposição, ou seja, aqueles que tivessem sido produzidos por um objeto como aquele que eles tinham nas mãos (a matriz de madeira). Isso os levaria a olhar atentamente para cada uma delas, procurando encontrar "pistas" que os ajudassem a identificar a técnica em questão e/ou diferenciá-las das outras, tais como a presença ou ausência de marcas, texturas ou cores.

Ainda neste dia, fizeram uma primeira impressão dessas matrizes já gravadas, com o mesmo objetivo da atividade inicial, ou seja, familiarizar-se com os procedimentos técnicos específicos por meio da experimentação, antes de qualquer abordagem teórica. Aqui foi possível perceber, ainda que de forma intuitiva, alguns princípios básicos da gravura, como o espelhamento da imagem, as marcas deixadas pela textura da madeira, os registros da pressão feita pela colher de madeira (que usamos em substituição à prensa) na matriz ou desta no papel, as manchas e sua relação com o processo de entintagem ou de impressão.

Esse primeiras percepções foram balizadoras no momento da gravação de suas próprias matrizes, contribuindo com o planejamento gráfico e o pensamento sobre o desenho.



Imagens 4 e 5 – Entintamento e impressão da matriz.

Nos encontros seguintes trabalhamos usando novas matrizes feitas por eles, a partir de desenhos de observação. Iniciamos o processo de gravação na

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

matriz com as orientações sobre segurança[8]. Durante os trabalhos, percebemos que eles trabalhavam concentrados, manipulando as ferramentas com bastante cuidado e alguma habilidade, apesar das naturais dificuldades iniciais. Em meio ao silêncio, iam surgindo alguns questionamentos: Qual goiva utilizar para não "estragar" o desenho? Como fazer para a linha não sair torta? Para que servem as goivas redondas? E algumas perguntas muito interessantes como, por exemplo: E se eu riscar errado o meu desenho? O professor devolvia com outras perguntas: O que é um erro no desenho? Será que ao riscar errado você não poderia criar uma nova forma ou novo sentido para o seu desenho? O aluno pensou um pouco e disse: Posso inventar outro desenho com o risco?

Imagens 6 e7 – Gravação do desenho na madeira.

Nos momentos destinados à impressão, cada aluno entintou e imprimiu seu próprio trabalho, pendurando-o no varal que improvisamos em uma pequena sala. Todo esse processo que inclui a limpeza da tinta e dos materiais, o cuidado com o manuseio das ferramentas, e termina no momento de pendurar os trabalhos num varal faz parte do aprendizado da gravura.

[8] Utilizamos um suporte de madeira confeccionado especialmente para apoiar a matriz e evitar acidente com as goivas. Quando o aluno apresentava dificuldade em riscar o desenho, era orientado a se levantar e movimentar o corpo para melhor posicionamento das mãos e facilidade em utilizar as goivas. Todos os passos das atividades foram orientados e acompanhados pela equipe do projeto, tanto para que não acontecesse nenhum acidente, como para ir respondendo os questionamentos e hesitações que iam surgindo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imagem 8 – Crianças entintando a matriz durante o processo de impressão.

Os alunos ficaram muito felizes ao ver o resultado impresso no papel! Esse momento é sempre muito esperado, quase mágico. Como também observou Luise Weiss:

> O momento da impressão, quando levanta-se a folha de papel, possui um aspecto "mágico", ou seja, por mais que planeje, a visualização contém uma surpresa, um suspense: o que será que ficou impresso no papel? Ou então, como ficou a impressão? As crianças denominam muitas vezes a monotipia como "desenho surpresa", o que vale tanto para o público infanto-juvenil como o adulto. Evidentemente, existe um planejamento prévio. Não estamos nos referindo a um acaso qualquer, a uma situação caótica, mas antes, estamos num território no qual alguns improvisos convivem e são integrados ao projeto artístico (WEISS, 2003, p. 22).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imagens 9 e10 – Impressões em papel das xilogravuras.

O trabalho de produção em xilogravura com os alunos teve ainda alguns desdobramentos como a frotagem, a impressão em cores e a interferência com tinta sobre gravuras impressas. Aprenderam também a fazer a enumeração dos "estados" de gravação, o que são tiragens, provas de estado, prova final, etc.

Em alguns momentos retomávamos um impresso sobre gravura elaborado por nós, contendo um pequeno glossário, e solicitávamos aos alunos que apontassem os novos termos aprendidos. Isso permite ampliar e enriquecer o repertório cultural de cada um, construindo um vocabulário específico que lhe permita expressar-se.

Imagem 11 – Escrita do glossário em caderno feito com impressões das xilogravuras.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Pensando sobre o desenho, o "erro" e os processos de criação

Os desenhos que geraram as gravuras partiram principalmente da observação, embora alguns tenham surgido da imaginação a partir das lendas e casos da praça. E as transformações pelos quais passaram foram motivo de boas conversas a respeito da arte de modo geral.

Antes da gravação da primeira matriz, o professor ministrante iniciou uma conversa sobre figuras padrões ou estereótipos gravados em nossa memória e a importância da observação atenta. A conversa continuou na praça onde os alunos foram levados para desenhar. A ideia inicial era que eles o fizessem diretamente gravando na matriz de madeira, uma vez que, no processo de gravura, desenhar direto na matriz (seja com um lápis, caneta ou goiva) e desenhar no papel possui grande diferença. Ao partir direto para a matriz o desenho não sofre maiores transformações além do espelhamento na hora da impressão, e os temidos "erros" não podem ser apagados se já estão gravados.

Quando se é criança não se tem medo de errar, de começar de novo, de utilizar o erro como um precursor do desenho, mas com o tempo os desenhos tendem a seguir uma simplificação, comum entre os adolescentes, expressa por desenhos estereotipados e com um discurso de "não sei desenhar" ou então "sempre desenhei dessa maneira". É como se fosse um bloqueio da percepção, não se enxerga uma árvore com todos seus galhos contorcidos e folhas de diversos tamanhos; a imagem da arvore se torna reduzida a apenas um tipo de árvore, e é aquela que o indivíduo aprendeu na pré-escola.

Para que o indivíduo saia de sua zona de conforto, e fuja dos desenhos estereotipados é necessário arriscar. Segundo, Martins, Picosque e Guerra (2010, p. 87):

> A produção do desenho depende de habilidades individuais desenvolvidas e atitudes incluindo o desejo de desenhar, memória visual, competência

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> motora e de observação. Imaginação inventividade e preferências estéticas.

Mas como eles se sentiram inseguros entregamos uma folha de papel sulfite explicando que ao fazer um desenho inicial em papel seria necessário transferi-lo para a matriz e depois gravar sobre ele; porém o deslizar um lápis em uma folha é diferente de calcar com uma goiva na madeira o que geralmente transforma o desenho, fazendo com que detalhes sutis ganhem expressividade e alterando a atmosfera do desenho realizado no papel. Nas imagens a seguir, vemos essas transformações nas três etapas: desenho, matriz e impressão.

Imagem 12 - Transformações do desenho ao longo do processo.

Fomos surpreendidos pelos seus desenhos e nossa preocupação com os estereótipos felizmente não se efetivou. Ao contrário, os desenhos revelaram uma observação atenta, que foi capaz de registrar detalhes das configurações das árvores, postes, casas, folhas, antenas e um cachorro. Na avaliação do professor:

> Fazer o aluno pensar sobre a imagem e o desenho, foi a melhor forma de construir um imaginário sem estereótipos. Não foi objetivo nosso

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> trabalhar com o desenho clássico, retrato, mas sim com desenho expressivo, sem o conceito de erros. Então o primeiro passo foi instigar os alunos a refletir sobre como se apropriar das imagens em seu entorno e transformá-la em desenho com formas, pontos, linhas, contrastes, sem a preocupação com simetrias (Carlos).

Em um dos encontros colocamos sobre a mesa os desenhos de observação, as matrizes e as gravuras impressas em preto, e observamos junto as crianças as transformações pelas quais o desenho passou. *O que aconteceu com aquele desenho inicial, feito na praça, durante o processo de transposição para matriz, gravação e impressão? O que houve com as linhas? A gravura impressa correspondia ao projeto inicial? Correspondia às expectativas?*

Timidamente os alunos foram tentando responder a essas questões, com destaque para as mudanças que o trabalho de gravar imprimia aos desenhos originais. A dureza da madeira, a falta de prática com as goivas foi apontada por eles como responsáveis pelos resultados inesperados. Dois alunos (Suellen e Guilherme) explicam que por essa razão, o desenho saiu "errado" e o professor retomou a discussão sobre o "erro" levantando alguns questionamentos: *O fato de não sair conforme o planejado seria mesmo um erro? Não poderíamos pensar nisso como parte do processo de criação, uma vez que cada traço implica também em uma solução?*

Neste momento vemos que um agente ativo no processo de gravura dessas crianças foi o acaso, que surge com o gravar, modificando as linhas, luzes e formas do desenho inicial. É claro que um gravador experiente consegue reproduzir fielmente esses desenhos na matriz, seguindo suas linhas com uma precisão que mantém sua configuração original, mas ainda assim pode ser surpreendido com as alterações produzidas pela espessura da tinta, a gramatura e cor do papel e o tipo de impressão da matriz. A inabilidade inicial das crianças ao manejar uma goiva possibilitou a experiência de observar as transformações do desenho no processo de gravação e instigou a prosseguir em outras direções.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ao longo da conversa outros alunos se disseram contentes com esse desenho "errado", que apesar de não ter saído conforme previam, ficou muito interessante. Em suas próprias palavras:

> Eu tentei fazer do jeito que está aqui, mas algumas coisas saíram errado e ficou melhor... Na matriz você fica mais concentrado, né? Por medo de errar, porque não tem como apagar (Pedro).

> Mas daí, esse erro, você pode consertar e fazer uma coisa melhor, no desenho (Guilherme).

Esse conversa a respeito do "erro" e do acaso, foi retomada pelo professor em outros momentos e ampliada para os processos de criação em arte de modo geral, no mesmo sentido em que caminham as reflexões de Fayga Ostrower (1987, p. 32)

> Cada materialidade abrange certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo ampliá-lo em direções novas.

Ao gravar a segunda ou terceira matriz, já era possível perceber maior satisfação com os resultados obtidos, tanto pela familiaridade adquirida com o manejo das goivas, quanto pela compreensão de que as mudanças no desenho podem ser muito interessantes.

Além da praça, à qual voltaram uma outra vez, os alunos também realizaram desenhos de observação no campus da universidade. Esta atividade não estava prevista no projeto inicial, mas durante o percurso achamos que seria interessante levá-los para conhecer e trabalhar na Sala de Gravura da UEL. Combinamos que eles viriam cedo e passariam o dia conosco para conhecer o campus no período da manhã e trabalhar na gravura à tarde.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Uma réplica da primeira catedral de Londrina (funcionando como Capela Ecumênica) e a Casa do Pioneiro foram escolhidas por alguns para o desenho, enquanto outros optaram pelas árvores do campus, que são antigas e frondosas. Os desenhos da capela são ricos em detalhes e em alguns vemos o uso de perspectiva. O Museu de Anatomia[9] os deixou bastante impressionados, pois nos desenhos feitos posteriormente aparecerem esqueletos, um vidro com cobras e duas cabeças de boi.

Após o almoço trabalhamos na Sala de Gravura. A intenção inicial era que eles pudessem imprimir as matrizes já feitas na prensa, já que a escola não dispõe de uma e em seu lugar foram usados instrumentos de madeira. Mas eles ficaram tão empolgados com os desenhos feitos nesse dia que pediram para gravar uma nova matriz. Assim, imprimimos primeiro as matrizes já gravadas em um papel de maior gramatura que foram usadas como convite da exposição[10] e depois eles gravaram novas matrizes com os desenhos feitos na UEL.

Um terceiro grupo de desenhos foi feito de imaginação a partir do trabalho realizado em parceria com o professor de História, em torno do conteúdo "regionalismos". Os alunos haviam pesquisado sobre as lendas urbanas e casos relativos à praça, que resultou na produção individual de um texto e posteriomente em uma nova leva de xilogravuras. Túmulos, uma noiva cadáver, uma coruja e algumas imagens noturnas surgem nesse novo conjunto. Foi muito interessante a relação que se estabeleceu por meio do tema dos "regionalismos', entre a temática dos cordelistas e a da produção dos alunos. Permitiu pensar sobre os motivos de interesse dos artistas de modo geral, ainda que eles sejam muitas vezes apenas um pretexto para a produção. *De onde vêem os temas das pinturas, esculturas, fotografias e gravuras dos artistas que conhecemos? Essas imagens correspondem à realidade? Que imagens fazem parte de nossso cotidiano e de que modo podem ser representadas por nós?*

[9] Quando as escolas levam os alunos em visita à UEL, normalmente o Museu de Anatomia é o local mais procurado pois além de animais empalhados tem também embriões e fetos humanos e de animais.
[10] A finalização deste projeto se deu com a exposição na escola e o lançamento de um catálogo organizado por nós, com as xilogravuras produzidas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Durante todo o projeto procuramos levar algumas referências de artistas e seus processos de criação, para que fosse possível uma maior aproximação com diferentes processos e estilos visuais. A fala de um dos alunos revela uma interessante compreensão desta questão:

> E você desenha ela, você monta ela... Você faz como se fosse ela mesma dentro da sua cabeça. Você acaba montando o mesmo objeto que estava lá, dentro da sua cabeça. Não é o mesmo objeto, é um novo objeto que você acaba de criar. Que você mesmo criou. Que é baseado naquilo que você estava olhando (Pedro).

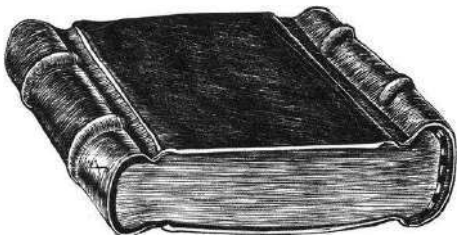
Utilizamos alguns documentários de gravadores como Maria Bonomi[11] e Rubem Grilo[12], nos quais os artistas falam sobre seus processos de criação e de suas poéticas, de como identificavam uma visualidade em seus trabalhos, uma espécie de identidade visual. Com o passar do tempo percebemos que de forma semelhante algumas crianças também criaram identidades visuais, como o Geovane que em todas as matrizes gravou construções, como a capela ecumênica da universidade e casas de sua cidade. Não sabemos ao certo se foi uma escolha consciente o ou inconsciente dele, mas ao escolher esta temática e realizá-la em toas as suas gravuras ele elabora seu processo de criação, aproximando-o dos gravadores apresentados em sala. Seus desenhos denotam uma pesquisa que envolve representações com perspectiva e não somente escolhas aleatórias.

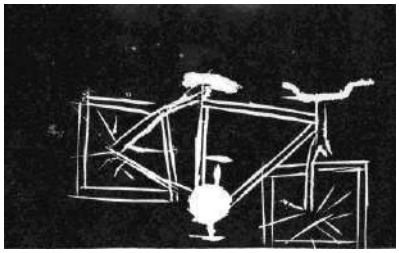
[11] O documentário compõe a DVDteca Arte na Escola. Gravuras de Maria Bonomi / Instituto Arte na Escola; autoria de Sebastião Gomes Pedrosa e Rosa Maria Bezerra de Vasconcellos; coordenação de Mirian Celeste Martins e Gisa Picosque. – São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2005. (DVDteca Arte na Escola – Material educativo para professor-propositor ; 7)
[12] O documentário compõe a DVDteca Arte na Escola. A XILOGRAVURA de Rubem Grilo. Autoria de Tarcísio Tatit Sapienza. Coordenação de Mirian Celeste Martins; Gisa Picosque. São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2005. 1 DVD (23 min.), DVD, son., color. Série DVDteca Arte na Escola/ Material educativo para professor-propositor; 44.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imagens 13,14 e 15 – Gravuras realizadas pelo Geovane ao longo do projeto.

Outro caso interessante foi uma gravura do estudante Guilherme com uma bicicleta de rodas quadradas, que a transformam em um veículo impossível de ser utilizado, inspirada no "Livro para colecionadores" da série Objetos imaturos de Rubem Grilo, que não poder ser aberto. A prática e a aproximação com os procedimentos dos artistas possibilitaram a elaboração de um olhar curador nessas crianças, que foram lidando com as dificuldades iniciais com as ferramentas, a resistência da madeira, a pressão ideal no momento de entintar a matriz, e as discussões a respeito do "erro".





Imagens 16 e 17 – à dir. "Livro para colecionador" de Rubem Grilo, à esq. "Bicicleta com roda quadrada" de Guilherme.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Essas situações não apenas discutidas mas vivenciadas pelos alunos nos momentos de produção nos possibilitaram pensar sobre os processos de criação em arte de modo geral; sobre as questões com quais os aristas lidam cotidianamente; sobre como as diferentes materialidades oferecem limites mas também possibilidades. Essas questões não foram apenas discutidas com os alunos, mas vivenciadas por eles nos momentos e produção.

A respeito do que aprendemos com nosso exercício de pesquisa

Diferentemente do desenho e da pintura, a gravura tem certas peculiaridades que permitem aprendizagens e compreensões muito significativas em relação aos processos de criação em arte, como mencionamos no início deste trabalho. O desenho é atividade rotineira nas salas de aula, mas quando associado ao trabalho de gravura transforma-se, adquirindo qualidades e contornos inesperados, sugerindo e provocando novas soluções, novos percursos. Instiga o pensamento a percorrer outros caminhos, desestabilizando soluções prontas e seguras. Desafiado pelo inesperado, pelo acaso, pela resistência dos materiais, e motivado pelo caráter lúdico da gravura, o pensamento gráfico se enriquece e alça vôo.

Essas foram algumas de nossas percepções a respeito do trabalho realizado com gravura em sala de aula, apresentadas nesse recorte que enfatiza o desenho e os processos de criação em arte. Outros aspectos observados no percurso dizem respeito às possibilidades de ampliação do repertório cultural destes alunos, já que a gravura, em suas diversas modalidades – xilogravura, gravura em metal, calcogravura, litogravura, etc. – produziu vasto conjunto de obras quem nem sempre habitam o cotidiano escolar. Tais aspectos não são analisados neste trabalho, mas merecem ser levados em conta no intuito de se incentivar o trabalho com a gravura nas aulas de arte, inclusive em diálogo com a História e a Literatura.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Alguns dos princípios da gravura, tais como a reprodução, a inversão da imagem, a impressão, podem ser abordados na sala de aula com materiais e procedimentos alternativos à madeira, às goivas e a tinta de impressão. Lurdi Blaught, por exemplo, sugere o trabalho com a monotipia, um processo gráfico mais simples, que também envolve a transferência de um suporte ao outro pelo contato, e permite criar texturas, gestos, marcas.

> Ao utilizarmos os procedimentos das monotipias logo descobrimos que se abrem múltiplas possibilidades de exploração e criação, as quais não são possíveis com outros meios. Suas características específicas de geração de uma imagem sobre um suporte e sua transferência para outro, especialmente pelo contato, provocam surpresas, geralmente satisfatórias, pois, nessa transposição invertida, são revelados gestos, marcas, cores, densidades e transparências que, de outra maneira, não seriam percebidos (BLAUGHT, 2014, p. 157).

Outros tantos caminhos certamente têm sido trilhados por professores atuantes na escola, envolvendo os saberes e procedimentos da gravura, de forma que não há aqui uma expectativa de originalidade. Nosso principal objetivo não foi apresentar nenhum tipo de abordagem ou modelo de metodologia a ser seguido, mas, primeiramente realizar um exercício de pesquisa-ação de forma colaborativa entre professores e estudantes, entre escola e universidade.

O trabalho com a xilogravura foi o mote para reflexões a respeito dos diferentes modos de ensinar arte, de ampliar o repertório cultural, artístico e pessoal dos alunos, e principalmente sobre os processos de criação em artes visuais.

Referências:

ARROYO, Miguel Gonzalez. *Ofício de mestres:* imagens e auto-imagens. Petrópolis: Vozes, 2011.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1986, p. 53.

BLAUTH, Lurdi. Gravura: monotipias e as possibilidades gráficas entre o fazer e o pensar contemporâneo. *Anais...* VII Seminário Leitura de Imagens para a Educação: Múltiplas Mídias. Florianópolis, 2014. p. 151-159.

COSTELLA, Antonio F. *Introdução à gravura e à sua história.* Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 2006.

DERDYK, Edith. *Formas de Pensar o desenho:* desenvolvimento do grafismo infantil. São Paulo: Editora Scipione, 1994.

DOMINICÉ, Pierre. O processo de formação e alguns dos seus componentes relacionais. In: NÓVOA, António; FINGER, Matthias (Org.). *O método (auto)biográfico e a formação.* São Paulo: Paulus, 2010. p. 81-95.

GÓMEZ, Angel Pérez. O pensamento prático do professor: a formação do professor como profissional reflexivo. In: NÓVOA, Antonio (Org.).*Os professores e sua formação*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995. p. 92-114.

GUERRA, Terezinha; MARTINS,Mirian; PICOSQUE, Gisa. *Teoria e prática do ensino de arte*. São Paulo: FTD, 2010.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação. Petrópolis:* Vozes, 1987*.*

SHÖN, Donald. Formar professores como profissionais reflexivos. In: NÒVOA, Antonio (Org.). *Os professores e sua formação*. Lisboa: Dom Quixote, 1995. p.77-91.

TARDIF, Maurice. *Saberes docentes e formação profissional.* Petrópolis: Vozes, 2007.

WEISS, Luise. Monotipias: algumas considerações. *Cadernos de [gravura*], n 2, novembro de 2003, 19-23.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Clima e vegetação no Nordeste brasileiro em uma questão do vestibular da Unicamp: imagens clichês?

Livia Dias de AZEVEDO[1]
(UEFS/UNICAMP)

Edson Roberto de SOUZA[2]
(UNICAMP)

Resumo: Este artigo apresenta a análise discursiva de uma questão da prova de Geografia do vestibular da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, que tem o clima da Região Nordeste do Brasil como tema central. Problematizamos as imagens do clima e da vegetação do Nordeste, a partir da imagem de um climograma que compõe a própria questão. Para tanto, utilizou-se os aportes fornecidos pelo referencial teórico da Análise do Discurso a partir de trabalhos de Pêcheux (2008), Orlandi (2009), Possenti (2015), entre outros. Contribuíram para análise os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN`S), as imagens de um livro didático de Geografia e as imagens de um texto didático disponibilizado em um site da internet. A análise revelou que os sentidos produzidos pelas imagens do clima e da vegetação do Nordeste não estabelecem tensões significativas com as textualizações investigadas, apesar de que a imagem estabilizada sobre o tema não ser condizente com a diversidade climática e imagética observada na Região Nordeste. Desse modo, o artigo revela que existem imagens clichês sobre o clima e a vegetação nordestina.

Palavras-chaves: Vestibular, Imagem, Nordeste.

Introdução

[1] Docente na Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS. Doutoranda na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Bolsista CAPES.
[2] Docente na Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A Análise do Discurso (AD) se constitui como uma importante possibilidade de leitura do mundo. Segundo Orlandi (2015) a AD está no entre-meio da Linguagem, História e Ideologia. A história desnaturaliza os acontecimentos e fenômenos sociais, pelo contrário, os coloca dentro de contextos nos quais são necessários considerar suas dimensões políticas, culturais, simbólicas, espaciais, dentre muitas outras.

Apresentamos neste texto uma análise discursiva da questão de número 16 da prova de Geografia do ano de 2003 da segunda fase do vestibular da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, a qual trata do clima da Região Nordeste do Brasil. Vale ressaltar que este trabalho faz parte de uma ampla pesquisa de doutorado, cujo objetivo principal é analisar o papel discursivo das imagens nas questões de Geografia do vestibular da UNICAMP.

Para análise da referida questão utilizou-se os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN`S), um livro didático de Geografia e uma matéria da página "Brasil escola" do *website* do Universo *Online* – UOL e o Manual do Estudante para o vestibular. A ideia central de clima como fenômeno natural circula por todos esses documentos citados, ou seja, há discursos consoantes sobre o clima.

Este trabalho utilizou como referencial teórico e metodológico estudos como os de Pêcheux (1999), Possenti (2009), Orlandi (2015) dentre outros. Em Geografia e suas relações com a Natureza, Santos (1972) e para problematizar o clichê Deleuze (2007).

O Discurso

O termo discurso é de uso corrente no cotidiano das pessoas, utilizado, basicamente, para designar uma fala, uma intenção. Evidentemente, para os autores e pesquisadores da Análise do Discurso (AD), ciência já estabelecida na contemporaneidade, o discurso é definido de forma mais complexa, mas não se nega o uso comum do termo, talvez ao contrário, se utiliza de fragmentos desse uso

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

comum, afinal é na língua que o discurso ganha materialidade (POSSENTI, 2009; ORLANDI, 2015).

A língua é a principal materialidade do discurso, mas não é a única, se pensarmos na linguagem como um sistema mais amplo, complexo e incompleto, podemos alargar o seu conceito e pensar que a materialidade se constitui de várias formas de linguagem, como, por exemplo, fotografias, gráficos, pinturas, músicas, danças, ou seja, uma série de linguagens não-verbais, mas que não por isso deixam de ser carregadas de discursividades em suas manifestações materiais. O que estamos propondo aqui é que a linguagem seja considerada em sua dimensão verbal (falada e escrita) e não-verbal (gráficos, pinturas, figuras, fotografias, mapas, desenhos, arquitetura).

Para Possenti (2009, p. 16), o discurso é um tipo de sentido, "um efeito de sentido, uma posição, uma ideologia – que se materializa na língua, embora não mantenha uma relação biunívoca com recursos de expressão da língua". Ou seja, é através do texto falado, escrito e imagético que a discursividade toma forma, conteúdo e posição. Os textos (falado, escrito e imagético) materializam discursos que são formados dentro de formações discursivas distintas, embora os discursos passeiem pelas formações discursivas. Os efeitos de sentidos produzidos pelos discursos estão colados à posição do sujeito (locutor e ouvinte) e às condições de produção do próprio discurso.

O sujeito que reproduz um discurso o faz a partir de certa posição (social, política, econômica, religiosa, dentre outras), ou ainda, da formação discursiva e ideológica da qual faz parte. Esta é uma relação de mão-dupla: posição do sujeito e formação discursiva, uma é constitutiva da outra. Nas provas de seleção de ingresso à universidade, nos sistemas de vestibular, essa relação ideológica-discursiva se reproduz, via, justamente, pela memória discursiva, o professor, elaborador da prova, mobiliza sua memória discursiva no momento em que elabora as questões do vestibular, aí estão presentes a formação discursiva e ideológica do elaborador, esse mesmo processo acontece com o vestibulando, leitor da prova. De acordo com Pêcheux (1999, p. 50) "a memória deve ser entendida aqui não no sentido

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

diretamente psicologista da "memória individual", mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída pelo historiador"

Nesse sentido, Orlandi (2015, p. 13-14) esclarece que a AD não trabalha a linguagem como sistema abstrato, mas com a língua enquanto materialidade simbólica, "com maneiras de significar, com homens falando, considerando a produção de sentidos enquanto parte de suas vidas, seja enquanto sujeitos, seja enquanto membros de uma determinada forma de sociedade." Considerar a materialidade simbólica do discurso, implica considerar a memória discursiva que é construída pelas diversas formas de discurso. Noção importante, sobretudo, quando se trata das questões concernentes ao clima e a vegetação da Região Nordeste do Brasil. Existe uma representação simbólica hegemônica que caracteriza esta região.

Clima, Geografia e vestibular

Considerando que o Clima é um dos temais centrais da Geografia (física, sobretudo) e que este tema circula tanto pela escola, quanto pela universidade, e que os fenômenos climáticos repercutem de forma direta na vida e no cotidiano das pessoas, tem-se ai uma importante temática de estudo.

Em uma consulta aos (PCN'S) observamos que o Clima faz parte dos conteúdos centrais de desenvolvimento dos conceitos, procedimentos e atitudes orientados para as Ciências da Natureza, Geografia e Meio Ambiente. Segundo o documento em questão, "sempre que tratar dos mecanismos do clima, vegetação, dos solos e do relevo, deverá estar comprometido com uma visão metodológica do significado de todos esses processos naturais, com suas leis específicas, com suas diferentes formas de apropriação pela sociedade" (PCN, 1998, p.57). Considerando este fragmento de texto é possível observar que o PCN traz uma visão mais extensa das relações do clima com a sociedade, não apenas na medida em que ele associa

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

as duas dimensões da vida, mas, sobretudo, porque chama atenção para o significado que esses conceitos têm ou deveriam ter.

Para pensar o Clima como conteúdo de ensino é preciso também considerar as escalas de ocorrência dos fenômenos climáticos, estes podem ter uma escala de pequena, média ou grande abrangência ou dito de outra forma, em escalas mundiais, regionais ou locais e podem ainda ter curta, média ou longa duração.

Por ser tema central no currículo escolar da disciplina de Geografia, é coerente que o clima, seus fenômenos, tipos e manifestações, também façam parte do conjunto de conteúdos exigidos nas provas de ingresso às universidades brasileiras. Desse modo, as provas de ingresso a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), não fogem a essa regra. Na lista de conteúdos, publicados no Manual do Estudante para o vestibular 2017, no qual é possível ver que os fenômenos climáticos aparecem em, pelo menos, em três conjuntos de conteúdos.

A UNICAMP tem um sistema próprio de seleção dos estudantes para ingresso na instituição e possui um órgão responsável por elaborar as provas, bem como organizar e avaliar o vestibular anual. A Comissão permanente de vestibulares da UNICAMP (COMVEST) é um setor agregado a Pró-reitoria de Graduação e é responsável pela elaboração, correção e realização dos vestibulares da UNICAMP. A COMVEST não cuida, apenas, da logística de organização dos vestibulares, mas conta também com uma equipe de professores da própria instituição que se encarregam da elaboração e correção dos exames.

As provas abrangem diversas áreas do conhecimento escolar, como Geografia, História, Física, Química, Língua inglesa, Matemática, Língua e Literatura Portuguesas, Redação e Biologia, essas provas são elaboradas por equipes de professores dos institutos em que cada área está alocada. Por exemplo, as provas de Geografia são elaboradas por professores deste curso. Portanto, são docentes universitários que pensam e elaboram os exames a serem realizados pelos estudantes das escolas básicas de diversos estados brasileiros. Em levantamento estatístico das provas de Geografia de segunda fase da UNICAMP, entre os anos de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

1987 a 2016, o Clima foi identificado como sendo o tema de maior prevalência nas questões que continham imagens.

Discurso sobre clima no Nordeste

Devido à relevância do tema e das diferentes possibilidades de aprendizagem que seu estudo possibilita para estudantes do Ensino Fundamental e Médio, propomos a análise de uma das questões da segunda fase do referido vestibular. Para tanto, utilizaremos os aportes fornecidos pelo referencial teórico da Análise do Discurso.

Na figura 1 apresentamos uma das questões do vestibular da UNICAMP que tem o Clima como tema principal. A referida questão fez parte do caderno de provas de Geografia de segunda fase do vestibular[3] do ano de 2003. Observa-se uma questão clássica dos livros didáticos de Geografia. A questão apresenta a imagem de um climograma. É importante explicar que climograma é um gráfico que apresenta os níveis de temperatura e pluviosidade de uma determinada área e/ou de uma cidade, por exemplo. É a partir do cruzamento dos dados de temperatura e pluviosidade e as suas distribuições ao longo de um ano, de janeiro a dezembro, que é possível identificar os tipos de clima ou a sua predominância.

A imagem da figura 1 apresenta a distribuição de temperatura e chuva ao longo de um ano na cidade de Barra, no Estado da Bahia. Esta cidade não é a mais conhecida da Bahia em nível nacional, mas se o vestibulando considerar o Estado da Bahia, e se lembrar da sua localização em relação os paralelos (Linha do Equador, por exemplo), terá noção, mesmo de modo superficial da temperatura local. Embora, ao contrário do que é apresentado no climograma da cidade de Barra, existem cidades no Estado da Bahia com médias de temperatura em torno de 20°C,

[3] Todas as questões da segunda fase do vestibular da UNICAMP de 2013 estão disponíveis em: http://www.comvest.unicamp.br/

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

como em Vitória da Conquista no sudoeste e 19.1°C, em Piatã na chapada Diamantina[4].

Mas, a ideia que prevalece no imaginário coletivo é a imagem clichê de que na Bahia as temperaturas são sempre elevadas. Se a questão fosse uma "pegadinha" essa informação não seria importante para responder ao enunciado. O climograma da cidade de Barra fornecido na questão, ao contrário, corrobora com a ideia clichê, uma vez que pode-se observar no rodapé do gráfico a informação de que a média de temperatura anual é 26,2º (ver figura 1). Para Deleuze existe uma possibilidade de desviar da imagem clichê, fazendo

> rapidamente 'marcas livres' no interior da imagem pintada para destruir a figuração nascente e dar uma chance à Figura, que é o próprio improvável. Essas marcas são acidentais, 'ao acaso'; mas vê-se que a mesma palavra acaso de modo algum designa probabilidades, designa agora um tipo de escolha ou de ação sem probabilidade. Pode se dizer que essas marcas não são representativas, justamente porque dependem do ato ao acaso e nada exprimem que se refira à imagem visual: elas só dizem respeito à mão do pintor. Mas, por isso só servem para serem utilizadas, reutilizadas pela mão do pintor, que vai se servir delas para extrair a imagem visual do clichê nascente, para se desvencilhar da ilustração e da narração nascente. (DELEUZE, 2007, p. 97-98).

Para Deleuze é preciso fazer furos na imagem clichê para que outras imagens-possibilidades apareçam. O problema não estaria então no clichê, mas em outras possibilidades de apresentação que ele sombreia, apaga e silencia, estabilizando uma ordem já previamente estabelecida como única verdade. Pesando assim, quais outras possíveis imagens poderiam compor o cenário climático da Região Nordeste do Brasil?

A imagem clichê é uma pista interessante para pensar o climograma. Segundo o climograma da questão 16 a temperatura não varia muito, já a

[4] Dados do Instituto do Meio Ambiente e Recursos Hídricos – INEMA. Disponível em http://www.inema.ba.gov.br/. Acesso em 05 de dezembro de 2016.

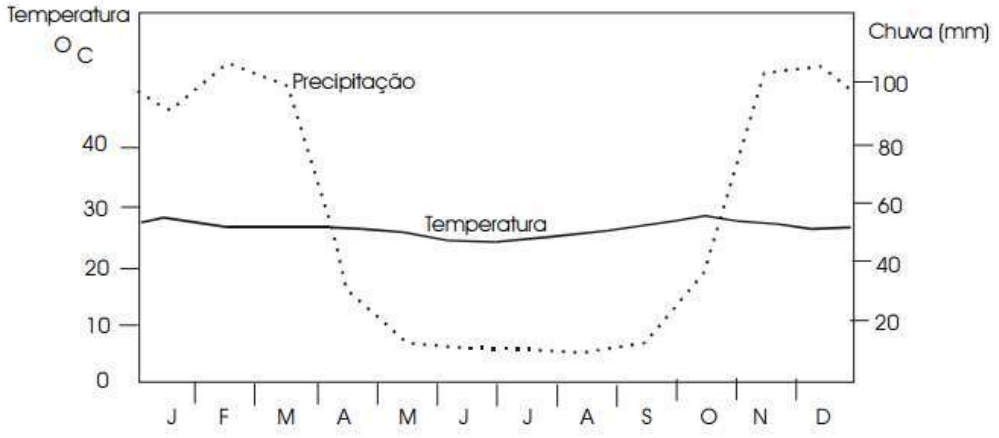
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

pluviosidade sim, apresentando uma irregular distribuição de chuvas ao longo do ano. Com picos de pluviosidade no verão e escassez no inverno. A fonte do gráfico apresentado na questão fornece uma outra pista para sua leitura. Essa fonte indica: "Climatologia da Região Nordeste do Brasil", ou seja, há um recorte espacial e climatológico, pois se trata do clima da Região Nordeste do Brasil, na qual a Bahia está inserida. Os elaboradores utilizaram uma conceituada revista como fonte do gráfico: a Revista Brasileira de Geografia. Porém, um detalhe chama a atenção, essa publicação é de 1972. Aqui cabe a seguinte pergunta: por que uma prova de 2003, usaria um climograma de 1972?

O climograma da questão 16 reforça o estereótipo da Região Nordeste, que é caracterizado (por mídias diversas: revistas, jornais, tv e pela arte, música, literatura e pelos livros didáticos de Geografia) por um clima semiárido e com vegetação de caatinga. Essa é a imagem colada ao Nordeste. Mas quantos Nordestes cabem num mesmo Nordeste? E quantas imagens podem ser decorrentes desses Nordestes? Quantos tipos climáticos são possíveis identificar nesta região que é tão extensa do ponto de vista espacial?

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

16. O gráfico abaixo retrata a distribuição das temperaturas e precipitações médias mensais de Barra (BA).



Barra (BA) - precipitação anual - 692,0 mm
temperatura média anual - 26,2° C
altitude - 408 metros

Fonte: E. Nimer. "Climatologia da Região Nordeste do Brasil: introdução à climatologia dinâmica". *Revista Brasileira de Geografia.* Rio de Janeiro, IBGE, 34(2), 1972, p.46.

a) Qual é o tipo climático representado e sua principal área de ocorrência?

b) Descreva os principais aspectos térmicos e pluviométricos do tipo climático representado.

c) Qual é a formação vegetal que aparece associada a este tipo climático?

Figura 1 – Questão 16 da prova de Geografia da 2ª fase do ano de 2003 da UNICAMP.
Fonte: http://www.comvest.unicamp.br/vest_anteriores/2003/download/fisgeo.pdf

Como é possível ver na imagem da figura 1 o climograma apresenta variações de temperatura e precipitação. No rodapé do gráfico há a indicação da cidade, sua precipitação, temperatura e altitude. Mesmo que o vestibulando não soubesse qual a localização da cidade de Barra, a fonte já sinaliza de que recorte espacial a questão trata. Embora, o gráfico ajude a pensar sobre que tipo climático o item "a" solicita, em função da grande diferença de precipitação e baixa variação de temperatura, a informação que define a questão está na fonte do climograma, visto que já existe uma ideia pré-estabelecida de qual tipo climático caracteriza a Região Nordeste. Dessa forma, qualquer cidade do Nordeste teria a mesma resposta: clima semiárido!

A respeito dos tipos climáticos do nordeste o *website* de buscas *Google* indica 319.000 mil resultados. No primeiro resultado (ver figura 3) aparecem os três

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

tipos climáticos do Nordeste: tropical, semiárido e equatorial úmido, à direita uma imagem que provavelmente deve caracterizar a vegetação da região nordeste: terra seca e cinzenta, quase branca, árvores espaçadas, de caules finos e secos e alguns mandacarus.

Figura 2 – Tipos climáticos do Nordeste.
Fonte: www.google.com.br

Em consulta a primeira página que aparece no buscador do *google* sobre tipos climáticos do Nordeste (figura 2), observamos que é uma matéria do *website* do UOL assinada pelo geógrafo Eduardo de Freitas. A matéria está na seção "Brasil escola" e tem como título "Clima e vegetação do Nordeste". Ela traz informações que nos fazem refletir sobre possíveis sentidos que são produzidos em função da memória discursiva construída sobre a Região Nordeste do Brasil.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3 – Matéria sobre Clima e Vegetação do Nordeste.
Fonte: http://brasilescola.uol.com.br/brasil/o-clima-vegetacao-nordeste.htm

O autor informa já no início da matéria que a Região Nordeste é caracterizada pela seca. Essa é a primeira marca importante de uma memória discursiva que está colada a Região Nordeste. No desenvolvimento do texto o autor se utiliza de argumentos relacionados à eventos físicos que seriam responsáveis pela seca nessa região brasileira, tais como: a localização geográfica, a quantidade de luz, a temperatura e a má distribuição das chuvas, todos esses condicionantes também se constituem em marcas de uma memória discursiva que eclipsa eventos sociais e políticos que podem ser apontados como fatores que também contribuem para o surgimento da seca. As questões sociais, políticas e econômicas são silenciadas. Não há sequer um indício no texto que possibilite relacionar características climáticas às ações sociais ou o efeito do clima na sociedade ou vice-versa.

Freitas dá continuidade ao texto classificando a Região Nordeste em três tipos climáticos: tropical, semiárido e equatorial úmido. No texto não há qualquer referência a autores da Geografia e/ou da Climatologia. O que denota que existe uma estabilidade do sentido oferecido ao clima.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Freitas confirma uma regularidade também identificada nas provas elaboradas pela COMVEST, a associação dos tipos climáticos ou do clima à vegetação. Embora, Freitas associe a seca a Região Nordeste para classificar a vegetação, ele explica que a cobertura vegetal da região apresenta várias configurações e classifica a vegetação de acordo a localização geográfica. Por exemplo,

> Ao longo das áreas litorâneas, são encontrados mangues, vegetação de dunas etc. Em locais que ocorre o clima tropical, como no centro-oeste da região, é encontrado o Cerrado. Nas regiões onde prevalece o clima semiárido encontra-se a Caatinga. No extremo oeste da região Nordeste, onde o clima é o equatorial, a vegetação encontrada é a floresta Amazônica, além da ocorrência de Mata dos Cocais. (FREITAS, 2016)

Dessa forma, existe uma variedade de vegetação na Região Nordeste (figura 4), com paisagens que variam desde a caatinga até a floresta amazônica. Embora não esteja explícito, não esteja dito de forma direta, se existe diversos tipos de vegetação com características tão diferentes entre elas é porque existe também uma variação climática que propicie essas mudanças de tipos de vegetação.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Clima semiárido: abrange especialmente a região central do Nordeste, onde as temperaturas são elevadas durante o ano todo, as chuvas são irregulares e há ocorrência de prolongada estiagem.

Clima equatorial úmido: é identificado em uma restrita área da região localizada a oeste do Maranhão, que sofre influência do clima equatorial, com temperaturas elevadas e chuvas abundantes.

Quanto à cobertura vegetal, a região apresenta várias configurações. Ao longo das áreas litorâneas, são encontrados mangues, vegetação de dunas etc. Em locais que ocorre o clima tropical, como no centro-oeste da região, é encontrado o Cerrado. Nas regiões onde prevalece o clima semiárido encontra-se a Caatinga. No extremo oeste da região Nordeste, onde o clima é o equatorial, a vegetação encontrada é a floresta Amazônica, além da ocorrência de Mata dos Cocais.

Por Eduardo de Freitas
Graduado em Geografia

Figura 4 – Matéria sobre Clima e Vegetação do Nordeste.
Fonte: http://brasilescola.uol.com.br/brasil/o-clima-vegetacao-nordeste.htm

Já o livro didático de Ensino Médio "Geografia Geral e do Brasil: espaço geográfico e globalização", escrito por Eustáquio de Sene e João Carlos Moreira, no capítulo intitulado "Cobertura Vegetal", traz o climograma da cidade de Barra na Bahia. Vale dizer que essa é a mesma cidade do climograma da questão em análise e a imagem utilizada no livro coincide com a apresentada pela matéria do site do UOL, como mostra a figura 6, abaixo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

COBERTURA VEGETAL

No mundo há climas secos, úmidos e alternadamente úmidos e secos ao longo do ano, que interagem com climas quentes, frios e alternadamente quentes e frios. Esses diferentes climas interferem na cobertura vegetal, definindo a altura das plantas, a forma das folhas, a espessura dos caules, a fisionomia geral da vegetação, etc. Eles servem de base para a seguinte classificação de plantas:

- **perenes** (do latim *perenne*, 'perpétuo, imperecível'): plantas que apresentam folhas durante o ano todo;

Interior da Mata Atlântica em Ribeirão Grande (SP), em 2010.

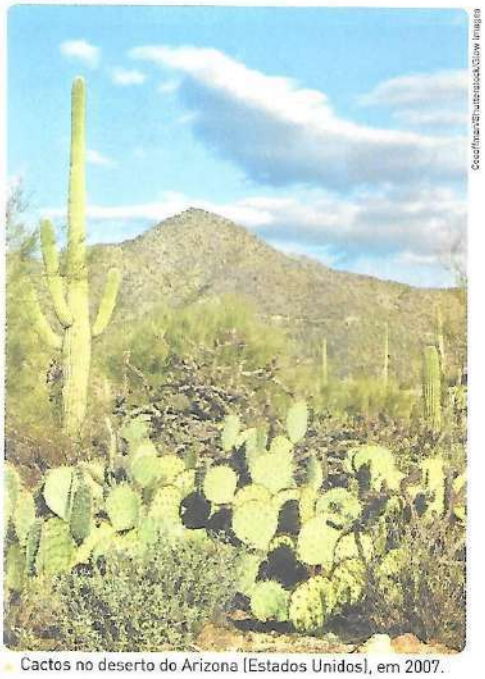
- **caducifólias, decíduas** (do latim *deciduus*, 'que cai, caduco') ou **estacionais**: plantas que perdem as folhas em épocas muito frias ou secas do ano;

Cerrado na estação seca, no município de Barra (BA), em 2011.

- **esclerófilas** (do grego *sklerós*, 'duro, seco, difícil'): plantas com folhas duras, que têm consistência de couro (coriáceas);

Hala, planta de clima tropical. Austrália, 2009.

- **xerófilas** (do grego *xêrós*, 'seco, descarnado, magro'): plantas adaptadas à aridez;



Cactos no deserto do Arizona (Estados Unidos), em 2007.

BIOMAS E FORMAÇÕES VEGETAIS: CLASSIFICAÇÃO E SITUAÇÃO ATUAL 193

Figura 6 – Vegetação da cidade de Barra, Bahia.

Fonte: Geografia Geral e do Brasil de Eustáquio de Sene e João Carlos Moreira.

Na figura 6 a vegetação de Barra aparece como cerrado, na legenda os autores indicam que aquela é a vegetação durante o período da estação seca. Na imagem a terra é seca, cinza e empoeirada, sentido produzido pela presença do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

carro na estrada de terra. A terra é tão cinza que quase embranquece. As árvores estão muito secas, os galhos se sobressaem formando um túnel de galhos secos. Teoricamente, a imagem presente no livro didático da cidade de Barra responde a ao terceiro item da questão da prova da Unicamp. No item "c)" a seguinte pergunta: " Qual é a formação vegetal que aparece associada a este tipo climático?" No livro didático Barra é caracterizada como Cerrado, no caderno de respostas do vestibular da Unicamp é caracterizada como caatinga. Podemos inferir a partir disso que existe uma memória discursiva hegemônica e, por isso mesmo predominante a respeito do clima e da vegetação da Região Nordeste do Brasil.

A imagem de Barra, presente no livro didático, em relação às outras coberturas vegetais da mesma página chama atenção pela cor cinza, pela aridez do solo, pelas árvores secas, o sentido de lugar inóspito, desconfortável e com certa feiura predomina.

Considerações finais

As informações, conteúdos e temas sobre clima circulam por diversos meios digitais, impressos, televisivos, enfim, circulam por diversas mídias, assim também acontece com as áreas do conhecimento, Clima é um tema que transita por várias áreas desde a Climatologia, às Ciências da Saúde. Em Geografia (escolar e científica), o Clima aparece como temática central, tanto no ensino fundamental e médio, quanto no ensino universitário, isso se reflete nas provas de seleção para o ingresso à universidade.

Na UNICAMP, o clima faz parte do programa de conteúdos que os vestibulandos precisam estudar para fazer as provas de ingresso à universidade. Nos interessou aqui o discurso produzido sobre o clima do Nordeste em uma das questões do vestibular da referida instituição.

É possível inferir através da análise realizada a partir da questão de segunda fase do vestibular da UNICAMP do ano de 2003 e da sua articulação com os

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

PCN's, com o livro didático de Geografia e a matéria da internet que as informações sobre o clima do Nordeste do Brasil, têm certa estabilidade de sentidos coletivos. E ao se comparar o clima e a vegetação da Região Nordeste essa estabilidade é novamente confirmada. Faz parte da memória discursiva que o clima do Nordeste é apenas e tão somente semiárido e que a sua vegetação se caracteriza pela caatinga. Mas, o que se questiona é: quais são as implicações e armadilhas de caracterizar uma Região tão grande e tão diversa do ponto de vista climático e das formações vegetais apenas por um tipo de clima e de vegetação?

Entendemos que o Clima semiárido cubra parte importante da Região Nordeste do Brasil, mas argumentamos que existem outros tipos climáticos que também constituem este espaço, mas que são sombreados pela força dos discursos construídos sobre a aridez nordestina. Nesse sentido, as contribuições de Pêcheux nos indicam que a memória discursiva é também uma construção social que estabelece e se reestabelece pela força do tempo, da história e das linguagens.

Referências

BRASIL, Ministério da Educação e do Desporto, Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros Curriculares Nacionais. Brasília: MEC/SEF, 1998.

DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: lógica da sensação. Trad. Roberto Machado et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

FREITAS, Eduardo de. "Clima e vegetação do Nordeste"; *Brasil Escola*. Disponível em <http://brasilescola.uol.com.br/brasil/o-clima-vegetacao-nordeste.htm>. Acesso em 05 de dezembro de 2016.

ORLANDI, Eni P. Análise de discurso: princípios e procedimentos. 12. ed. Pontes Editores, Campinas, São Paulo, 2015.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre. (org.). Papel da memória. Trad. José Horta Nunes. Campinas, São Paulo: Pontes, 1999.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

POSSENTI, Sírio. Os limites do discurso: ensaios sobre discurso e sujeito. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

SANTOS, Milton. Sociedade e Espaço: A Formação Social como Teoria e como Método. Boletim Paulista de Geografia. Associação dos geógrafos brasileiros, AGB-São Paulo. Número 54. 1977. Disponível em < http://miltonsantos.com.br/site/wp-content/uploads/2011/08/sociedade-e-espaco-a-formacao-social-como-teoria-e-com-metodo_MiltonSantos_1977.pdf>. Acesso em 06.01.2017.

SENE, Eustáquio de.; MOREIRA, João Carlos. Geografia Geral e do Brasil: espaço geográfico e globalização. 2. ed. São Paulo: Scipione, 2013.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A apropriação dos Espaços Urbanos através do Grafite: uma perspectiva heterotópica.

Karina BIANCO[1]

O objetivo deste artigo é contribuir para a reflexão sob o tema do grafite como forma de apropriação dos espaços públicos nas cidades a partir da heterotopia de Michel Foucault. Valorizando as múltiplas representações conflitantes em uma mesma área, este conteúdo desenvolve-se em dois pontos: no primeiro aborda-se o contexto histórico e cultural do grafite como forma de ocupação do espaço urbano degradado - no segundo, propõem-se uma análise das heterotopias e sua problemática social, que está atrelada ao desvio da função dos espaços e a eminência de novas representações sociais não hegemônicas, definindo padrões que possam chegar à matriz destas ocupações. Por fim é apontado o quanto as heterotopias estão vinculadas ao diálogo de interesse urbano e mediante a isto, pretende-se despertar a consciência crítica/reflexiva em que o grafite está diretamente ligado à consolidação do espaço heterotópico.

Palavras-chaves: Grafite, Espaço Público, Heterotopia.

The appropriation of urban spaces through graffiti: a heterotopical perspective

The objective of this paper is to contribute to the reflection of the subject graffiti as an appropriation of urban spaces in cities onwards Michel Foucault's Heterotopia. Valuing the multiple conflicting representations in a common area, this work develops in two different point: the first deals with the historical and cultural

[1] Graduanda em Arquitetura e Urbanismo – UNIP – Bauru (bianco.kah@gmail.com). Orientador Me. Fabrício Mesquita de Aro.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

context of graffiti as a form of occupation of the degraded urban space- the second point, proposes analysis of the Heterotopias and it's social problems, which is related to the function diversion of the places and the distinction of new non-hegemonic social representations. Lastly it is pointed how Heterotopias are related to a dialogue that is in the urban interest; according to that this paper aim to awake the critical and reflexive conscience where graffiti is directly related to the consolidation of heterotopic spaces.

Keywords: Graffiti, Urban Space, Heterotopia.

O grafite está presente no marco inicial das relações humanas, de comunicação e expressão, como grafos marcados em rochas, paredes e cavernas. Desde o surgimento da necessidade de comunicar-se pelo homem primitivo, o desenvolvimento de signos foi fundamental para a implantação desta linguagem.

> O costume de escrever nomes ou fazer desenhos em lugares e propriedades públicas é muito antigo e acompanha a história da humanidade. Na Arqueologia (...) nas análises de Funari (1999) sobre as inscrições pompeianas, utiliza-se o termo graffiti para referir-se aos riscos, desenhos e sulcos nas paredes de pedra. (FURTADO E ZANELLA, 2009).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

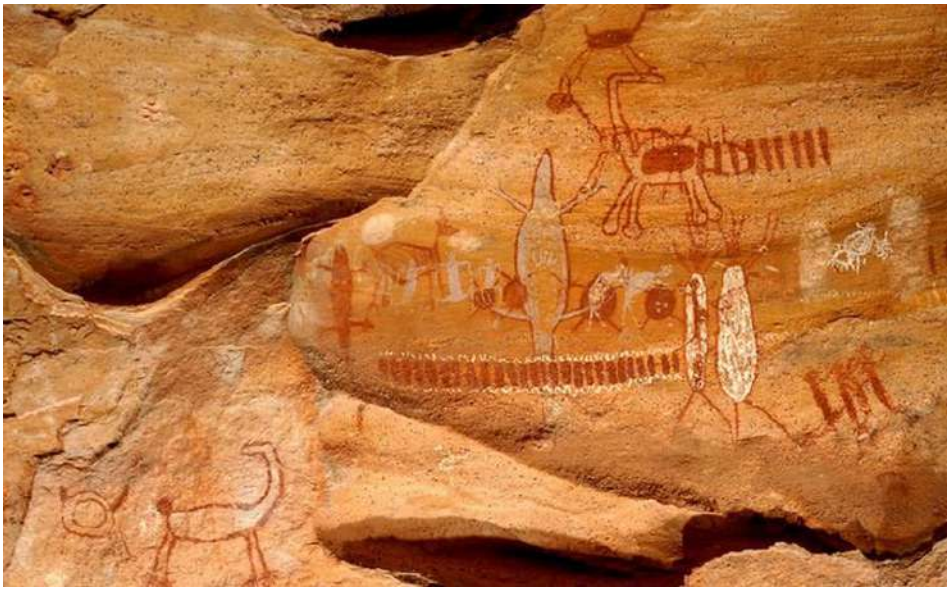
Pinturas rupestres no Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí, Brasil. Fonte: Turismo IG[2].

As pinturas rupestres cumpriam com a função da comunicação não verbal. Através de suas formas descreviam as características de uma civilização.

> Portanto, dentro dessa vivência de representação cultural, o grafite se inicia como arte a delinear as características de cada civilização. Desse modo, a humanidade buscava através de desenhos e inscrições representadas nas paredes de pedras descreverem e atribuir seus valores, culturais e organização social, tendo em vista o papel que cada indivíduo desempenhava em sua comunidade. (SOUZA E MOURA, 2014, pg. 6)

[2] Disponível em <http://turismo.ig.com.br/destinos-nacionais/serra-da-capivara-uma-viagem-no-tempo-pelo-sertao-do-piaui/n1597215349963.html> Acesso em Mar.2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017



Pinturas rupestres no Parque Nacional Serra da Capivara. Foto: Pablo de Souza. Fonte: Teresina Diário[3].

Este método permaneceu durante muito tempo como forma de comunicação e expressão de uma civilização. A partir desta correlação entre as faces que contemplam as características dos primeiros grafites, evidencia-se uma relação intima da arte com a cultura de cada sociedade (SOUZA E MOURA, 2014, pg7).

Posteriormente surgiram outras formas de representação elementares oriundas do desenvolvimento das civilizações.

As pinturas nos túmulos dos faraós egípcios – os hieróglifos - representaram outra parte da evolução da comunicação. Ela é uma fase de transição entre a linguagem não verbal e a verbal. Não existiam mais as garatujas, o gestual, as paredes eram preenchidas com painéis elaborados e ornamentados. Essa expressão artística se difundiu pelo Extremo Oriente, Índia, China e todos os povos do Oriente. (GITAHY, 1999, p14)

Através destas apropriações dos lugares durante a história da humanidade pode-se afirmar que esta linguagem dialoga diretamente com a heterotopia "O

[3] Disponível em < http://teresinadiario.com/noticias/mais-noticias/veja-homenagem-que-o-teresina-diario-faz-ao-dia-do-piaui/> Acesso em Mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

espaço de Foucault foi relacionado ao dinamismo social, às mudanças, aos confrontos de ideias." (SOUZA E MOURA, 2014, pg. 8).

Foucault defende que as heterotopias geram inquietações. Elas minam secretamente uma linguagem que independe da nomeação disto ou aquilo, elas quebram nomes comuns ou se misturam desordenadamente, porque elas arruínam antes de tudo a sintaxe, e como consequência surgem novas regras e novos lugares, o lugar do outro. (FOUCAULT, 1996)

Para contextualiza-se espaço público e heterotopia é necessário delimitar-se o que é espaço público. O conceito é recente. A expressão espaço público, surge na França, pela primeira vez em meados dos anos 70 e conhecerá um êxito crescente, fruto, em parte, de uma nova abordagem da cidade em que se passa a valorizar a requalificação em vez da reabilitação (ASCHER, 1998, p. 172).

Espaços públicos são uma característica fundamental da cidade. Eles compreendem lugares que dão suporte a vida comum. Apesar de o termo ser relativamente novo, ele designa espaços e intervenções que não são inteiramente novos, já que têm certa história ao nível do planejamento urbanístico (MATOS, 2010, pg. 19).

Esses espaços se caracterizam por serem abertos e de fácil acesso. O local pertence a todos e ninguém, não excluindo os direitos de ninguém. Outra característica seria a visibilidade, que aumenta o caráter público do espaço, o que lhes confere a imagem de espaço do espetáculo. (ASCHER, 1998, pg. 174)

Quanto maior a visibilidade do espaço maior será seu caráter público, as transformações sociais serão providas por estes espaços. São neles onde ocorrem as trocas de ideias, os confrontos, e a eminência de novas representações. (FOUCAULT, 1996)

Diante de uma nova morfologia, a cidade delimitou espaços e atribuiu a cada um uma função. Há regiões de passagem: ruas, trens, ônibus, (...) e as regiões fechadas de repouso e do lar, espaços *semi-públicos*. Porém o foco deste artigo são

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

outros espaços, espaços inomináveis, que possuem um relacionamento íntimo com o indivíduo: Espaços Heterotópicos.

Nós não vivemos em um espaço neutro. Nós não vivemos e nos relacionamos em um espaço em branco. Nós vivemos em um espaço enquadrado, recortado, alguns penetráveis outros inacessíveis com tonalidades, pessoas e interações diferentes. Foucault apresenta as heterotopias como uma abordagem espacial que conferia a uma interpretação plural da sociedade, enfatizando o espaço do outro, levando em conta atores e fenômenos que anteriormente seriam descartados devido ao seu caráter marginal, inconstante e apolítico. (VALVERDE, 2009, pg. 8)

Se Foucault definia "Utopia" como irreal, as heterotopias seriam o ambiente concretizado onde todas as representações estariam presentes, sendo uma zona de conflito e transformações.

> Se Foucault definia a utopia como um espaço irreal (imaterial) que perpassa todos os outros, provendo um arranjo harmônico, a heterotopia, por sua vez, seria um espaço concreto, no qual todas as representações se encontrariam presentes, causando contestações, fragmentações e inversões de regras devido aos seus conflitos (VALVERDE, 2009, pg.11)

Um espaço público pode ser avaliado através da ideia de heterotopia na medida em que certas cidades apresentam localidades que não se caracterizam pela coordenação entre estado e sociedade em prol do ordenamento político, ou por um conjunto de ações políticas sistemáticas de autores sociais em busca de uma maior visibilidade de seus interesses. Isso significa que a ausência da finalidade política na noção de espaço público afeta diretamente a natureza das formas (VALVERDE, 2009, pg.19).

No final dos anos 60 a movimentação de jovens da periferia nos faz novamente olhar para as ruas. Ressurgem nos guetos de Nova York um movimento artístico há muito tempo abandonado. As paredes começam a ser marcadas com

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

tinta spray, a princípio com signos territorialistas pelas gangues das periferias e aos poucos foram ganhando formas mais elaboradas e complexas. No inicio dos anos 70 estas intervenções se popularizam como grafite, derivadas da cultura hip-hop, correspondendo à expressão visual de um movimento composto também por música e dança.

> De acordo com vasta literatura, o *graffiti* surge no início da década de 1970 em Nova York (Cooper e Chalfant, 1984; Castleman, 1982); o *graffiti* norte-americano, atualmente hegemônico, segundo Gari (1995), deriva da cultura *hip-hop* emergente no período, a qual correspondia à expressão visual de um movimento composto, igualmente, pela vertente musical (djing e mcing) e de dança (*breakdance*).(CAMPOS, 2013, pg. 207)

O grafitar assenta-se na apropriação ilícita de espaços públicos com a finalidade de comunicar-se. A rebelião surge do uso ilegal do espaço, da fabricação de uma linguagem codificada ilegível as maiorias, despontando deste ato algo vital para a existência do grafite no mundo: o gozo da transgressão. (CAMPOS, 2013). Esta transgressão esta atrelada ao saciamento de interesse relacionado ao lugar.

O espaço contemporâneo não está ainda inteiramente "dessacralizado", a vida ainda é coordenada por um certo número de oposições que não podemos tocar, um código implícito ao qual devemos nos submeter. (FOUCAULT, 2001). Quando há a transgressão nestes espaços sacralizados surge o espaço heterotópico, que não pode ser coordenado, que invertem as relações que se acham designadas ao local. A heterotopia distorce, justapõem e divide todas as relações em um mesmo espaço.

Um dos maiores expoentes do grafite que apropriou-se amplamente dos prédios abandonados no centro de Manhattan foi Basquiat. Quebrando regras, ele transcendeu o uso das ruas. Paredes eram telas, murais de protestos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Irony Of The Negro Policeman – Jean-Michel Basquiat, 1981. Basquiat achou completamente irônico que um afro-americano fosse um policial designando uma função que servia para reprimir outros afros-americanos.
Fonte: Wikiart.Org[4]

Afro-descendente, Jean-Michel Basquiat abandonou sua vida de classe média para viver nas ruas de Nova York, com o propósito de desafiar o racismo que se difundia pelo país. Suas pinturas logo chamaram a atenção pela rudeza e nervosismo dos traços e com a *tag*[5] SAMO ou SAMO shit[6] (sameoldshit) levava uma mensagem de rebeldia e descontentamento através de sua arte. Efêmera, subversiva e acessível a arte de Basquiat tomou posse do espaço público com a finalidade de discutir e recriar a realidade urbana, mostrou o grafite como arte democrática, aproximou pessoas indiferente de suas etnias ou credos. As ruas das cidades converteram-se em galerias a céu aberto.

[4] Disponível em <https://www.wikiart.org/en/jean-michel-basquiat/ironew-york-of-the-negro-policeman> Acesso em Maç.2017.
[5] Assinatura da obra ou apelido do grafiteiro.
[6] Tradução: sempre a mesma merda.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Aos poucos estas intervenções foram ganhando mais espaço. Metrôs e ônibus eram inteiramente grafitados em sua parte externa com palavras e desenhos em forma de protestos, com o intuito de se ter uma maior visibilidade da intervenção, fazendo a cidade olhar e refletir sobre as mazelas da periferia.

> Para Baudrillard (1979), esses grafites iniciaram a ocupação na paisagem urbana numa data precisa: na primavera de 1972, começando pelas paredes, muros e cercas dos guetos e terminando por apodera-se do metro, dos ônibus, dos trens e mesmo dos monumentos. (FRANCO, 2009, pg. 29)

Vagão de trem grafitado. Nova York, 1973. Foto: Jon Naar. Fonte: BBC Brasil.[7]

No inicio dos anos 70, o Brasil vive o auge da ditadura militar. O fechamento do congresso e o decreto do AI5 reprimiram ainda mais uma população que padecia sob a ditadura que se instaurou em 1964.

Neste cenário controverso, em meio à censura e um clima autoritário quase não se vê nada escrito nas paredes de São Paulo. (GATAHY, 1999, pg. 21). As pixações[8] são incorporadas a paisagem urbana de maneira transgressora, com

[7] Disponível em <http://www.bbc.com/portuguese/videos_e_fotos/2014/04/140421_galeria_grafite_ac_lgb>. Acesso em Mar. 2017.
[8] A grafia de "pichação" com "x" é aqui utilizada para corresponder a uma característica da expressão a ela atribuída por seus praticantes.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

objetivo político, antecipando a chegada do grafite ao país. Esses atos são repudiados e passam a ser proibidos pela união, reforçando a característica de marginalidade das intervenções. (MORA E SOUZA, 2014, pg. 8). Umas das características marcantes do inicio do movimento é a escrita em tinta preta, com formas retas e pouco elaboradas, que aos poucos foram ganhando um aspecto mais plástico.

Pixação criticando a ditadura – inicio doas anos 70. Fonte: Diálogos Históricos[9].

Diferentemente das pixações, o grafite chega a metrópole e se desenvolve paralelamente aos movimentos de Nova York. Ele se diferencia pela sua nova roupagem e a incorporação de diferentes elementos, como por exemplo, o uso de materiais mais baratos e acessíveis e também pelo pouco contato com os veteranos europeus e americanos. (MOURA E SOUZA, 2014, pg.7).

Há uma dificuldade em se estabelecer um recorte entre ambas as expressões. Tanto o grafite quanto a pixação usam o mesmo suporte - o espaço público - e o mesmo material - as tintas. O que os diferencia é que um é advindo das artes plásticas e o outro da escrita. Um privilegia a imagem e o outro a escrita.

[9] Disponível em <https://dialogoshistoricos.wordpress.com/historia/brasil-anos-60-e-70/> Acesso em Mar 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

(GITAHY, 1999, pg.19). Ambos os atos são obras de um mesmo sujeito, que transitam pelas duas expressões, uma influenciando a outra, desvinculá-las fragmentaria esta análise.

Através destas novas tendências Alex Vallauri lança seus traçados como uma nova forma de contemplar o espaço urbano, com características iconográficas que revolucionaram o grafite. (MOURA E SOUZA, 2014, pg. 9). Com as enigmáticas botas de cano longo, que rapidamente ganharam uma perna, um corpo e um cenário, Vallauri acreditou no poder da arte como modificador da paisagem urbana, e achou em formas consideradas bregas e espalhafatosas, o Kistch[10] a sua identidade, que o consagrou e o levou a bienal mostrando ao mundo o grafite paulista.

A Rainha do Frango assado em Pic-nic, de Alex Vallauri. Foto: Kenji Ota.Fonte: Bienal.Org[11]

Em ambos os estudos de caso: Basquiat em Nova York e Vallauri em São Paulo, os atores aparecem como agentes transformadores do urbano, que dão uma

[10] Termo alemão utilizado para designar valores estéticos distorcidos. Amplamente utilizado na arte imagética.
[11] Disponível em <http://www.bienal.org.br/post.php?i=335>. Acesso em Mar 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ressiguinificação os espaços de passagem. Esta distorção do espaço é efêmera, incomoda e ilícita.

Para Foucault estas inquietudes geradas nos grandes centros, à margem da sociedade, tinham como o principal objetivo "dessacralizar" o espaço de tal modo que sua função fosse distorcida, atendendo as necessidades mais intima do indivíduo. (FOUCAULT, 2001).

> As heterotopias geram inquietação (...) porque elas minam secretamente a linguagem, porque elas impedem a nomeação disto ou daquilo, porque elas quebram os nomes comuns ou se misturam desordenadamente. (FOUCAULT, 1966)

Ainda que não aconteça de forma ordenada as heterotopias, os espaços heterotopicos têm um papel crucial na transformação social. Eles justapõem diversos lugares, compatíveis ou não, os convergem , relacionam, dividem e transformam, estimulando a regulação do espaço por seus próprios autores e como consequência uma autoconsciência. Estes espaços se desenvolvem à margem da política, se renovando a partir das ideias de novos indivíduos e mesmo sendo reprimidos estes espaços continuam a crescer, segundo Valverde "(...) nosso resumo de espaço como heterotópico se desenvolveria na medida em que o estado e sociedade se encontram em oposição no que tange a definição de parâmetros que regulamentam o seu uso." (VALVERDE, 2009, pg. 24).

Esses sentimentos oriundos das heterotópias são combatidos pelo estado à medida que suas proporções se ampliam, pois causam certa anarquia. São heterotopias de desvio, que colocam indivíduos cujo comportamento é transgressivo em um mesmo espaço. Esse lugar não pode ser dissociado dos significados e representações sociais que ali se desenvolvem.

Os espaços públicos foram durante muito tempo dissociado das representações sociais e com isso se distanciou destas manifestações. O grafite vem como elemento reintegrador de posse social. Ele devolve ao usuário a cidade.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Hoje vemos em São Paulo uma onda "anti-grafite". As paredes que denunciam a história da metrópole estão sendo pintadas com tinta "cinza apática" com a premissa de embelezamento da cidade. Está política é nomeada de "cidade linda", sancionada pelo atual prefeito João Dória[12]. Leis municipais foram criadas para inibir as manifestações, assim como há a proposta de se criar um espaço próprio para essas expressões.

Estas medidas não são recentes, em 1988, as vésperas do aniversario de São Paulo, Rui Amaral, Mauricio Villaça e mais alguns artistas que preparavam uma homenagem a cidade, foram presos, fichados e liberados apenas sob fiança indiciados por danos ao patrimônio público tendo como vítima a sociedade. (GITAHY, 1999)

O mesmo ocorreu em Nova York, durante a gestão de Rudolph Giuliani – inicio dos anos 90 – que adotou uma política de tolerância zero contra atos de depredação ao espaço público, acreditando que este tipo de atitude inibisse a expansão da violência e da criminalidade alarmante.

[12] Prefeito eleito em São Paulo no ano de 2017, que adotou as mesmas políticas higienistas de embelezamento da cidade que o ex-prefeito de Nova York, Rudolph Giuliani que era um adepto a "teoria da janela quebrada" que consistia na punição dos pequenos delitos para que estes não se ampliassem.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Grafite no Largo da Batata, 2017. Protesto contra as medidas da nova prefeitura. Fonte: Portal aprendiz[13].

"Desde a pré-história o homem
Come, fala, dança e graffita."
Maurício Villaça

Sendo o estado o elemento que tange para a regulamentação dos espaços, ele caminha em direção oposta as heterotopias de Foucault. A heterotopia bloqueia mecanismos formais de renovação política, aquilo que está sendo avaliado não é uma ação de natureza política em prol de um objetivo único. Também não se defende o Estado como regulador da sociedade. A heterotopia exige a presença de múltiplos atores, que podem assumir o papel de mediadores temporários informalmente. (VALVERDE, 2009, pg. 25)

Esta incorporação do grafite ao urbano nos mostra a importância da contextualização não verbal na modificação do urbano. São notórias as possibilidades que o grafite possibilita sobre a concepção de espaço. A rua é um espaço comum, todos têm acesso a ela. O grafite transforma a cidade em uma

[13] Disponível em < http://portal.aprendiz.uol.com.br/2017/01/20/das-janelas-quebradas-cidade-linda-o-que-escondem-politicas-de-embelezamento-urbano/> Acesso em Mar 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

galeria a céu aberto, ele não segrega o cidadão, é a arte ao alcance de todos, que pode ser feita por todos. O que está dentro das galerias lá fica, o que está fora se expande e extrapola a realidade. É a necessidade de comunicar-se de forma interativa voltada para as grandes massas que fortalece essa arte, modifica a condição do urbano através da apropriação do espaço, cumpre seu papel artístico/social, cai em desuso e se renova.

A tendência é o grafite fortalecer-se quanto à arte urbana. Paredes limpas são vistas como telas em branco da perspectiva do artista, prontas para sofrerem a intervenção de um movimento que por si só é movido pelo prazer da transgressão e do protesto, cumprindo com o seu papel social, o de comunicar-se. Foucault defendia que a transformação da sociedade moderna só se consagrará através da visibilidade dos espaços que provem as necessidades e sentimentos que são combatidos pelo Estado. As ruas são detentoras desses espaços, são nelas que as heterotopias acontecem.

Referências bibliográficas:

FOUCAULT. M. "*Des espacesautres*". In: Dist e Écts, tome 2: 1976-1988. Paris: Galimard, 2001. Pp. 1571-1581.

VALEVERDE, Rodrigo R. H. F. *Sobre espaço público e heterotopia.* Geosul, Florianopolis, v.24, n.48, p7-26, jul./dez.2009.

MOURA, Misamara M.; Souza, José R. G. de. O *grafite enquanto arte na modificação urbana.* VII Congresso Brasileiro de Geógrafos, Vitória, p1-12, ago.2014.

GITAHY, Celso. O *que é graffiti.* São Paulo: Brasiliense, 1999. Coleção primeiros passos.

MATOS, Fátima L. *Espaços públicos e a qualidade de vida nas cidades:* o caso da cidade porto. Observatorium, v.2, n.4, p17-33, jul.2010.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ASCHER, François. *Metapolis acerca do futuro da cidade.* Oiras: Celta Editora. 1998.

CAMPOS, Ricardo. *Liberta o herói que há em ti.* Tempo Social, revista de sociologia da USP, São Paulo, v.25, n.2, p205-225, nov.2013.

FRANCO, Sério M. *Iconografias da metrópole:* grafiteiros e pixadores. 2009. 175p. Dissertação (Mestrado – Área de Concentração: Espaço e Cultura) – FAUUSP, São Paulo. 2009.

Outras referências:

MEKARI, Danilo. Das Janelas Quebradas à Cidade Linda: o que escondem as políticas de embelezamento urbano. Disponível em <http://portal.aprendiz.uol.com.br/2017/01/20/das-janelas-quebradas-cidade-linda-o-que-escondem-politicas-de-embelezamento-urbano/>. Acesso em 28 de fev de 2017.

BBC Brasil. Cidade como tela: a explosão do grafite em NY. Disponível em <http://www.bbc.com/portuguese/videos_e_fotos/2014/04/140421_galeria_grafite_ac_lgb>. Acesso em 10 de mai de 2017.

Bienal.org. Alex Vallauri ao alcance de todos. Disponível em <http://www.bienal.org.br/post.php?i=335>. Acesso em 07 mai de 2017.

MARTI, Silas. Pioneiro do grafite e da art pop no país, Alex Vallauri ganha mostra no MAM. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/ 04/1263143-pioneiro-do-grafite-e-da-arte-pop-no-pais-alex-vallauri-ganha-mostra-no-mam.shtml>. Acesso em 07 mai de 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A leitura de imagem como prática pedagógica contextual na construção de narrativas autobiográficas de alunos

André Camargo LOPES [1]
Thaís DORO
Daniel Henrique Alves de CASTRO
Luciana Laureano Pereira
Stephanie Ortiz CONSELVAN
PIBID/UEL

Pretende-se neste texto apresentar os resultados de uma experiência educacional desenvolvida ao longo do ano de 2016 com três turmas de primeiro ano do Ensino Médio em um colégio estadual na cidade de Londrina (PR). A ação pedagógica se pautou na reflexão da identidade local e sua composição heterogênea a partir da leitura de imagem. Esta experiência foi dividida em três etapas de estudos: 1 – reflexão sobre o tema retirantes; 2 - o estudo do tema na arte brasileira a partir da série Os Retirantes de Cândido Portinari; 3 – reflexão sobre o trajeto biográfico familiar do aluno. O método foi pautado na práxis reflexiva o que possibilitou transitar entre os estudo da obra em seu período e o tema que lhe envolve. Enfatizando o fato social presente nas imagens do conjunto de atividades desenvolvidas com os alunos, possibilitando-os se verem como elemento do tema a partir de entrevistas com membros de suas famílias. Como resultado, afloraram na instalação artística, narrativas sobre identidades sem fronteiras dos "retirantes" do norte do Paraná, seus trajetos e objetivos. Um universo identitário amplo e complexo, presente em traços e hábitos.

Palavras-chave: identidade, memória, ensino-aprendizagem.

[1] Esse trabalho é realizado através da Universidade Estadual de Londrina e conta com o apoio e financiamento da CAPES através do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação a Docência (PIBID)
André Camargo Lopes – Doutor em História e Sociedade pela Unesp – Assis (Universidade Julio Mesquita Filho), professor da rede básica de ensino do Estado do Paraná e supervisor do PIBID-ARTE 2009/UEL no colégio Estadual Professora Roseli Piotto Roehrig.
Thaís Doro, Daniel Henrique Alves de Castro, Luciana Laureano Pereira e Stephanie Ortiz Conselvan - Graduandos em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), bolsistas do PIBID-ARTE/UEL no colégio Estadual Professora Roseli Piotto Roehrig.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Introdução

Imagem 1: Instalação RETIRÂNCIAS

A leitura de imagens como prática pedagógica envolve um processo de escolhas, seletividade que ultrapassa a própria condição de visualidade daquilo que se propõe analisar. É uma relação de construção de sentido com aquilo que está dado na visualidade compositiva da imagem e com o conjunto de referenciais presentes em seu leitor. Essa proposta de ensino tem ne segundo elemento o seu enfoque central, visto que ao propor uma imagem para análise o professor delimita um tema, e ao delimitá-lo imerge o aluno em um universo de significantes possíveis que podem ou não dialogar com o seu contexto e a sua condição identitária, mas sempre, neste contato de análise, partindo deste como referencial nas construções dos significados.

Podemos afirmar então, que a leitura de uma imagem corresponde a uma ação de mão dupla, na qual o leitor também se lança como referencial para a compreensão daquilo que a imagem informa. De acordo com Pillar (2008, p12)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> (...) a leitura de uma imagem seria a leitura de um texto, de uma trama, de algo tecido com formas, cores, texturas, volumes. Ao ler estamos entrelaçando informações do objeto, suas características formais, cromáticas, topológicas; e informações do leitor, seu conhecimento sobre o objeto, suas interferências, sua imaginação. Na visão piagetiana, a leitura é uma atividade complementar à produção, isto é, para apropriar-se de um determinado objeto de conhecimento o sujeito constrói representações e interpreta-as. (...) Como se pode constatar, o que o sujeito apreende em relação ao objeto depende dos instrumentos de registro, das estruturas mentais, das estruturas orgânicas específicas para o ato de conhecer, disponível naquele momento.

Neste sentido, a leitura do conteúdo da imagem, projeta-nos para um conjunto de intepretações pautadas em experiências anteriores, associações. A leitura de imagem proposta como experiência pedagógica estaria voltada para compreender: a) o sujeito produtor em seu contexto; b) o contexto produtor da obra; c) a sua natureza temática; d) a natureza subjetiva da própria leitura da imagem. Como experiência, esses níveis de aprofundamento possibilitam compreender que o que é representado não é o objeto em si, mas a intepretação de um determinado tema materializado em um corpo referente por um artista, ou seja, por um indivíduo preso a um contexto histórico, dotado de uma visão de mundo. Em contrapartida, o aluno-leitor ao ser estimulado nesta ação compreensiva, transcende a natureza passiva diante da imagem. Ou, a mera condição de consumidor imagético, assumindo-se como uma subjetividade diante da obra, na qual suas experiências, sua história de vida organizarão a sua apreensão do conjunto de elementos dados na imagem.

De acordo com Joly (2008, p 43) os indivíduos desde muito pequenos estão expostos a uma condição de aprendizagem gerada a partir deste contato com a imagem. Esse aspecto cultural que atribui a imagem figurativa uma condição de extrema importância em nossas relações cotidianas, tendo nestas, em muitas situações o próprio suporte para o desenvolvimento da linguagem. Se há, na perspectiva de Joly (2008), uma familiarização cultural com o universo imagético, o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

problema específico sobre a sistematização e sua leitura em profundidade, encontra-se na condição de intencionalidade da própria ação do leitor, pois o autor é o outro, a rede social que estrutura a imagem produz suas próprias inquietações acerca de sua representação. Para a autora,

> (...) interpretar uma mensagem, analisá-la, não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significações aqui e agora, ao mesmo tempo em que se tenta separar o que é pessoal do que é coletivo. (JOLY, 2008: p. 44)

Neste caso a imagem deve ser lida a partir de elementos que a complementam, de leituras que permitam a comparação de elementos existentes na composição analisada, contribui para isso, no campo da história oral, o cruzamento entre as fontes orais e visuais, não como elementos distintos em sua natureza, mas como elementos complementares. E no caso desta experiência pedagógica, o elemento catalizador entre o ver-interpretar-narrar.

Ensino contextual e a construção da identidade

O conhecimento produzido nas artes visuais origina de um processo de produção e reflexão estética sobre as imagens visuais, o que implica um envolvimento cognitivo da ação perceptível e sensível entre o indivíduo e as formas dessas imagens. A produção de imagens, principalmente, imagens que reflitam algum tipo de relação estética com o mundo revela a necessidade de construção e vivencias de referenciais imagéticos no processo de formação educacional deste olhar estético. Essa processualidade construtiva é necessária à medida que o próprio princípio do ensino de Arte na escola volta-se para a natureza cognitiva do olhar, ouvir e sentir.

De acordo com Ferraz e Fusari (2010), o ensino de Arte no ambiente escolar corresponde a educar o modo de ver e observar o mundo, um importante momento

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

na construção da identidade e consciência do aluno como ser participativo e produtivo em seu universo social e cultural.

> Ver significa essencialmente conhecer, perceber pela visão, alcançar com a vista os seres, as coisas e as formas do mundo ao redor. A visualização ocorre em dois níveis principais. Um deles se refere ao ser que está vendo, com suas vivências, suas experiências. O outro é o que a ambiência lhe proporciona. Mas ver não é só isso. Ver é também um exercício de construção perceptiva onde os elementos selecionados e o percurso visual podem ser educados.(...) Observar é olhar, pesquisar, detalhar, estar atento de diferentes maneiras as particularidade visuais, relacionando-as entre si. (FERRAZ e FUSARI, 2010, p. 76)

Nesta construção perceptiva são inevitáveis as nuances na relação processual da construção do olhar enquanto experiência e conhecimento visual. A respeito desta característica da educação visual, Bruno Munari (s/d) afirma que cada um vê aquilo que sabe. Ou seja, os códigos visuais estão diretamente relacionados ao conhecimento que o indivíduo tem das realidades que os rodeiam. A construção do olhar possibilita uma expansão do horizonte perceptivo, a captação das coisas em suas estruturas, enxergar além das superfícies cotidianas, "(...) Cada coisa que o olho vê tem uma estrutura de superfície própria e cada tipo de sinal, de granulosidade, de filamento, tem um significado bem claro" (MUNARI, *apud* FERRAZ e FUSARI, 2010, p. 78).

Nas Diretrizes Curriculares da Educação Básica – Arte (SEED/SEB, 2008, p. 28-29) propõe-se o estudo de forma contextualizada, ou seja, de maneira que o aluno consiga problematizar e apreender aquilo que lhe é proposto com o apoio de uma rede de significados originadas em suas relações vivenciadas, promovendo no próprio processo pedagógico a práxis reflexiva entre o ensinar-aprender.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Neste sentido, ao se propor a imagem tema, uma das telas da série Retirantes[2], do pintor paulista Cândido Portinari (1903-1962), propôs ao conjunto de alunos uma análise do sentido do termo retirantes. O que a palavra quer dizer? O que pode ser classificado por essa condição de ser? Se retirar-se é deslocar-se, seríamos todos retirantes, ou teríamos todos, origem nos fluxos migratórios?

A reflexão não se limitou a imagem, transcendeu-a. A medida que tentava entender o contexto gerador do tema em Candido Portinari, aproximavam mais de si. De suas origens regionais. Analisar a imagem, transformou-se em um ato de compreender a partir desta, um fenômeno social do qual todos fazem parte.

Palavras não são somente palavras

Aquele que deixa um lugar, desloca-se para o desconhecido a procura de algo melhor. Essa é a definição para retirantes no Dicionário de língua Portuguesa. É uma descrição distante e fria quando pensada em uma experiência de ensino-aprendizado.

[2] De acordo com Fabris (1996), a figura do retirante representa para Portinari uma reminiscência de infância. Famílias inteiras se deslocando para as lavouras do Estado de São Paulo, tipos físicos que traziam em seus traços toda a tragédia da seca e da miséria. Esses retirantes remetem a seu tempo em Brodósqui.
Esses personagens são constantes na trajetória do artista e, são retratados de forma bastante dramática nas telas de 1944. Quando Portinari começou a abordar a temática, não havia ainda preocupações sociais marcantes em sua obra. São famílias acampadas nos arredores de seu povoado. Os primeiros quadros com essa temática datam de 1935/1936 e nos mostram uma visão otimista do pintor. Na tela Família de Retirantes – 1944 – veem-se urubus e morcegos voando na perseguição do grupo de flagelados. Nesta composição está uma das obras de maior dramaticidade da arte brasileira, pelo grupo de pessoas miseráveis retratado..

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imagem 2: PORTINARI, Candido, Retirantes, 1944, óleo s/ tela 190x180 cm.
Col. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand São Paulo.
Fonte http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2733/detalhes

O retirante de Portinari, encontra-se em um estado de "retirância", não é uma palavra distante, mas sim, uma condição humana. Nesta perspectiva que a leitura de imagem viabiliza uma ampla compreensão do tema. Entretanto, como prática pedagógica, o processo de ler a imagem e compreendê-la deve-se atentar para dois estágios na análise. Retomando a Joly (2008, p. 72), toma-se como primeiro estágio de análise, a ação descritiva. Para a autora essa prática é essencial, pois constitui na transcodificação das percepções visuais para a linguagem verbal. É um exercício que pode ser feito em grupo, podendo surpreender pela diversidade de formulações resultantes, como pode-se observar na tabela abaixo:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Tabela1

ALUNO	COMO OS RETIRANTES SÃO DESCRITOS POR PORITNARI	COMO A NATUREZA É APRESENTADA POR PORITNARI
L.B.B **(15 anos)**	Ele os descreve como pessoas sendo expulsas de seus lares pela própria natureza, as pessoas na imagem estão a pele e osso aparentando fome doença e necessidade	Ele descreve a natureza como a ruina das pessoas na imagem pois ele fala do sol escaldante os urubus esperando para se alimentar de carne morta, e a paisagem que impõe uma marcha inútil. Na minha descrição eu vejo apenas um pingo de pessoas caminhando para a morte.
N. C. M dos S. **(15 anos)**	Uma família do norte do Brasil bem pobre miseráveis. Tentando fugir da seca que assolava o seu estado. Pessoas que saíram de seu lugar de moradia para outro lugar melhor para morar.	Uma paisagem desértica cheia de restos de ossos.
P. B. **(14 anos)**	Na imagem os retirantes possuem doenças como barriga d'água, vermes, extrema magreza entre outros. Além disso, o artista retrata bem a paisagem árida e desértica para deixar bem claro que eles estão saindo do nordeste em busca de uma vida melhor, o que na maioria das vezes não acontece.	O céu está limpo com um sol escaldante que contrasta o fundo com os urubus sobrevoando.

Nos três exemplos de análises apresentadas, percebe-se nas descrições dos alunos o centro narrativo próximo ao contexto gerador do tema – deslocamento, miséria, morte –, entretanto, pouco se atentam aos elementos plásticos que conduzem a força expressiva do quadro. Existe nas leituras padrões coletivos de análise. Entretanto, essa condição epidérmica da análise é em que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

consiste o maior desafio desta proposta metodológica. Essa verbalização da imagem (ou da mensagem visual, como afirma Joly, 2008) se dá por aspectos culturais, pro recorte de suas unidades através de analogias:

Urubu = morte

Figuras esqueléticas = fome, doença

Deserto = calor, sol escaldante, morte

O segundo estágio desta análise deve-se ser justamente o inverso, a conversão do verbal em visual. De se construir um equivalente ao elemento verbalizado. Logo, a proposta pedagógica teve que ser expandida dentro do tema. A pintura Retirantes (1944) tornou-se um elemento balizar para outras imagens que agregaram-se ao tema: a música Cidadão[3] de Zé Geraldo (1979) que em seus versos verbaliza o sofrimento deste retirante agregado à cidade. A letra trata da condição cidadã, e os diversos preconceitos que impedem o personagem de consolidar essa aspiração. Essa imagem ao ser verbalizada pelos alunos em um segundo momento de análise inicia o fechamento do ciclo entorno do termo retirantes:

> Os aspectos (pintura Retirantes) se assemelham com a música Cidadão é o fato de ambos ter saído do nordeste em busca de uma condição de vida melhor, porém, o que aconteceu é o contrário eles trabalham e não podem sequer desfrutar dos bens que ajudaram a erguer. Também o fato de estarem em condições precárias como fome, miséria, falta de

[3] Autor: Zé Geraldo; Álbum: Terceiro Mundo, 1979. Letra: Tá vendo aquele edifício, moço?/Ajudei a levantar/ Foi um tempo de aflição/ Eram quatro condução/ Duas pra ir, duas pra voltar/ Hoje depois dele pronto/ Olho pra cima e fico tonto / Mas me vem um cidadão/ E me diz desconfiado/ "Tu tá aí admirado?
Ou tá querendo roubar?"/ Meu domingo tá perdido / Vou pra casa entristecido/ Dá vontade de beber/ E pra aumentar meu tédio/ Eu nem posso olhar pro prédio/ Que eu ajudei a fazer/ Tá vendo aquele colégio, moço? / Eu também trabalhei lá / Lá eu quase me arrebento/ Fiz a massa, pus cimento/ Ajudei a rebocar/ Minha filha inocente/ Vem pra mim toda contente/ "Pai, vou me matricular"/ Mas me diz um cidadão/ "Criança de pé no chão / Aqui não pode estudar"/ Essa dor doeu mais forte/ Por que é que eu deixei o norte?/ Eu me pus a me dizer/ Lá a seca castigava/ Mas o pouco que eu plantava/ Tinha direito a comer/ Tá vendo aquela igreja, moço?/ Onde o padre diz amém/ Pus o sino e o badalo/ Enchi minha mão de calo/ Lá eu trabalhei também/ Lá foi que valeu a pena/ Tem quermesse, tem novena/ E o padre me deixa entrar/ Foi lá que Cristo me disse/ "Rapaz deixe de tolice/ Não se deixe amedrontar/ Fui eu/ quem criou a terra/ Enchi o rio, fiz a serra/ Não deixei nada faltar/ Hoje o homem criou asa/ E na maioria das casas/ Eu também não posso entrar/ Fui eu quem criou a terra/ Enchi o rio, fiz a serra/ Não deixei nada faltar/ Hoje o homem/ criou asas/ E na maioria das casas/ Eu também não posso entrar"

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> vestimentas e doenças são outros aspectos que se assemelham com a maioria dos retirantes nordestinos. B.M S. S. (15 anos)
>
> .....
>
> Ambos os dois fala de miséria, pessoas pobres descriminadas, tristes, sem poder usufruir de bens materiais, se poder ter aquilo que eles construiu, que ajudou a ser construído, pessoas pobres que são descriminadas pela sociedade burguesa sem ter direito a nada. (J. V. S. P 15 anos)
>
> .....
>
> Aparece uma realidade social, que a maioria não quer ver, com uma intenção clara de denúncia social, problemas de miséria, ignorância, opressão de trabalho. (A. B. P. de S. 16 anos)

Nestas análises o personagem distante da pintura Retirantes recebe uma identidade, um contexto dentro do espaço urbano, assume uma condição histórica, que na primeira análise havia sido suprimida por uma descrição distante e de pouca profundidade. Somadas pintura e música, a leitura do tema ganha em complexidade, elementos como trabalho, pobreza, direitos e desigualdade social, passam a povoar as falas e reflexões escritas. Entretanto o caminho para a conversão do verbal em visual necessitava um exercício de aproximação maior dos personagens narrados aos personagens que na proposta de aula pretende tê-los como sujeitos da narrativa.

Esta conexão entre as duas imagens verbal/imagética se deslocou para práticas que coloca o tema cada vez mais próximo da história de vida do aluno, da consolidação de uma pesquisa autobiográfica (ou genealógica). Falta, neste momento, construir nas análises os sujeitos presentes no tema, pois a análise da imagem já transcende a seca e o êxodo na pintura de Portinari, caminha para os "desconhecidos urbanos" – donas de casa, operários, desempregados, pais, mães, filhos – personagens problematizados por Rosângela Rennó na série Imemorial (1994)4. Os personagens de Rennó estão silenciados pelo anonimato e o

[4] Instalação para a exposição Revendo Brasília. Nesta instalação de R. Rennó recuperou pequenas fotografias dos arquivos municipais utilizadas para carteira dos trabalhadores na construção de Brasília. São 40 retratos em pelí-cula ortocromática

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

esquecimento da história oficial, tem uma face. Essa face está registrada em um pedaço de papel fotográfico 3x4 centímetros, ampliado exposto aos olhos e aos pés do espectador. Uma relação violenta entre o esquecimento e a memória. Imagens que requerem deste contato, uma ação de reconstrução, uma busca por elementos que viabilizem a existência destes personagens.

Construir o termo retirantes como algo mais abrangente que a simples verbalização inicial, amplia as possibilidades de análise de imagem tematizada, atravessando contextos, períodos e personagens que se aproximam dos alunos a medida que os questionamentos sobre as imagens são modificados: quem são esses indivíduos? Ainda vivem? Onde reside o esquecimento?

De modo geral a experiência à medida que se debruça sobre o tema, abre um caminho de investigação sobre identidade local, sobre a imagem e sua receptividade, sobre os aspectos físicos que a compõe.

pintada e 10 retratos em fotografia em cor em papel resinado sobre bandejas de ferro e parafusos. A artista afixou um número a cada imagem para reforçar o caráter institucional, converter cada indivíduo em um elemento quantificável, desconhecido. Imagens fotográficas ampliadas dispostas não chão e na parede, provocando um lembrar sobre desconhecidos, ou ao menos uma reflexão sobre o esquecimento.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imagem 3: Fonte: http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/19/1

Da verbalização à instalação

Até esse momento a análise da imagem se desdobrou em uma ação verbalizada, estabelecendo a investigação do tema em uma perspectiva interdisciplinar, dialogando com períodos e contextos. Neste segundo estágio da análise da imagem-tema, colocou-se para os alunos o problema estético da linguagem fotográfica. Retomou-se o que é um retrato, o papel que esse cumpre na presentificação do indivíduo. Procurou na proposta a presentificação dos "anônimos íntimos", propôs-se a seleção de um personagem de suas famílias e que a partir deste personagem se puxasse o seu fio da história na região. Um verbalizar-visualizar. Como experiência educacional essa proposta gerou contatos, questionamentos e descobertas. O tema neste momento estava mais concreto aos anseios e apreensões dos alunos. Era um olhar para o próprio trajeto familiar: de onde veio? Porque saiu de sua terra de origem? O que o trouxe a Londrina?

Criou-se nesta proposta um mapa de faces e narrativas. Fotografias de documentos que trazem consigo histórias de vidas de composições identitárias, tais como se pode ler nas narrativas abaixo:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Tabela2

ALUNO	NARRATIVA SOBRE PERSONAGEM DA FAMÍLIA
M. A. **(16 anos)**	Severino Firmino de Lima, ele foi meu avô por parte de pai que eu não cheguei a conhecer; ele faleceu dia 11 de setembro de 1989. Ele foi o segundo marido de minha avó, e ambos tiveram dois filhos juntos, meu pai (Elias) e minha tia que faleceu quando bebê (Elisabeth). Meu avô veio de Santa Cruz do Capibaribe, em Pernambuco. Ele migrou de Pernambuco para São Paulo, depois Sertanópolis e por fim Londrina.
V.C **(16 anos)**	Minha avó. Ela veio de São Paulo. Até onde eu soube, começou da minha bisavó, ela era de Minas e foi embora para mais pertos dos familiares. Minha avó, em busca de melhorias financeiras, foi para São Paulo, pois era uma cidade que estava melhorando, e tem muito comércio para as famílias se aproximarem.
K. M **(16 anos)**	O personagem da foto é o meu avô aos 18 anos, ainda não era casado e nem tinha filhos. Antigamente morava em Jequié, Bahia, veio para Londrina já casado e com filhos atrás de emprego e moradia. Seus pais vieram de uma cidade pequena e pouco conhecida chamada Lagedo. Migraram por Jequié atrás de uma vida melhor e melhor condição para os filhos. Buscavam casa própria e bom emprego, mas como antigamente as coisas eram difíceis eles conseguiram um emprego que dava ao menos para sustentar a família. Assim que meu avô veio para Londrina, conseguiu uma condição de vida melhor. Hoje ele possui sua casa e carro próprio, já tem todos os filhos casados e mora apenas com dois netos e a esposa.
B. M. S. S. **(15 anos)**	Eu vou contar a história de minha mãe C. M. de S. que nasceu na cidade de Paranavaí no dia 14 de agosto de 1965. Sua mãe se chama M. Z. da S. de 70 anos e nasceu na cidade de Terra de Donana no estado do Ceará, e seu pai C. G. da s. que tinha 77 anos e que nasceu no estado do Pernambuco faleceu há poucos dias e com o seu falecimento muitas histórias vieram a tona como é o caso de seu pai que foi morto por jagunços que o decapitaram com uma foice, e a história de sua avó que foi pega a laço e tornada escrava. Já a mãe de minha mãe (M. Z.) fugiu do nordeste junto com o meu avô (C. G.) para tentar uma vida melhor no sul do Brasil e também para fugir dos pais de meu avô que eram contra o seu casamento. Chegando no Paraná se estabeleceram na cidade de Paranavaí e lá tiveram 9 de seus 11 filhos. Depois de algum tempo foram

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> para o bairro de Santo Amaro na cidade de Cambé, e lá tiveram mais 2 filhos. Depois de 7 anos morando em Cambé eles mudaram para o bairro Maria Cecília e foi la que meu avô abandonou sua mulher e seus 11 filhos e a partir daí a minha mãe e suas irmãs mais velhas começaram a sua jornada de trabalho para ajudar a sua mãe a sustentar seus outros irmãos.

Em meio a esse mosaico de narrativas que remetem a história regional a partir de elementos biográficos, surgiu a instalação RETIRÂNCIAS[5]. Esse projeto plástico fechou o ciclo de análise de imagem iniciado com os Retirantes de Portinari. A medida que se aprofundou o tema e se buscou para isso imagens que viabilizassem o diálogo, mas aproximou a análise de uma compreensão contextual do termo.

Imagem 4: Instalação RETIRÂNCIAS

[5] Instalação montada na Dap – Artes Visuais/UEL. Galeria localizada na Av. Juscelino Kubistchek, na região central de Londrina, de 16 a 23 de dezembro de 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imagem 5: Instalação RETIRÂNCIAS

A conversão da verbalização em imagem (imagética/sonora), resultou em 46 quadros porta-retratos de tamanhos diversificados dispostos em três paredes da galeria. Sobre esses quadros a projeção de fotografias dos próprios alunos, como uma sobreposição de narrativas. Somados a essas imagens, o som das músicas escolhidas pelos próprios personagens nos quadros. São histórias recontadas a partir da descoberta de uma identidade retirante. Neste sentido, alunos, pais e avós. Todos que participaram diretamente deste trabalho de pesquisa e análise de imagem puderam ao se situar como indivíduos, ou sujeitos das narrativas, descobrir-se como sujeitos históricos, não mais citarem o conceito, mas vivenciá-lo como parte incorporada nos trajetos autobiográficos.

Referencial Bibliográfico

FABRIS, Annateresa. Cândido Portinari. Série Artistas Brasileiros. São Paulo, Edusp, 1996.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

FERRAZ, Maria Heloisa C. de T. e FUSARI, Maria F. de Rezende. Arte na Educação Escolar. São Paulo, Cortez Editora, 2010.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa. 46ª edição – Rio de Janeiro. Paz e Terra, 2013.

HARRISON, Marguerite Itamar. Lamentando o esquecimento da memória: As instalações fotográficas de Rosangela Rennó. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê Letras e Direitos Humanos, n 33, p. 37-58, 2007.

JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. Campinas, Papirus Editora, 2008.

PARANÁ. Secretaria de Estado da Educação do. Diretrizes Curriculares de Arte para a Educação Básica. Departamento de Educação Básica. Curitiba, 2008.

PILLAR, Analice Dutra. Leitura & Releitura. Arte, Leitura e seu Ensino: Possibilidades Diversificadas Pedagógicas em Sala de Aula. Londrina, UEL, 2008.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fronteiras-Barreiras-Pontes: uma reflexão sobre arte contemporânea, migrações e educação

Francione Oliveira Carvalho[1]

Resumo: Esta comunicação pretende refletir sobre como artistas contemporâneos criam imagens e articulam discursos a respeito da migração e de como elas podem ser disparadores de processos educativos no Ensino Médio. Num mundo aberto à circulação do capital e das imagens, mas não das pessoas, as que migram em busca de melhores condições econômicas e sociais precisam vencer tanto os percalços inerentes ao processo migratório como situações de discriminação, violência e intolerância que diminuem e não reconhecem a humanidade do Outro. Além de serem marcos físicos ou naturais, as fronteiras tal como a arte são referências mentais e simbólicas que guiam a percepção sobre a realidade e as subjetividades. Possuem a capacidade de representar o mundo por um mundo paralelo de sinais por meio do qual os homens percebem e qualificam a si próprios, o corpo social, o espaço e o próprio tempo. Desta forma acreditamos que ao investigarmos a produção visual contemporânea e de como estas imagens afetam quem as recebe é possível problematizarmos a estética, a ética e os direitos humanos.

Palavras-chave: Migrações, arte contemporânea, ensino médio.

A educação assim como a arte é uma área de conhecimento que por natureza lida com a diversidade e a provocação, questionando e ampliando nossas percepções sobre o humano. Por refletir o nosso tempo, a arte contemporânea pode ser um território fértil e mobilizador para a discussão de temas cruciais no Ensino Médio, tais como a migração, o acirramento das fronteiras, a violência e a

[1] Professor da Faculdade de Educação da UFJF/ Professor colaborador do Programa de Humanidades, Direitos e Outras legitimidades USP

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

intolerância. Afinal, fronteiras, antes de serem marcos físicos ou naturais, são sobretudo simbólicas, referências mentais que guiam a percepção da realidade. Nesse sentido, como afirma Leenhardt (2002) as fronteiras são produtos desta capacidade mágica de representar o mundo por um mundo paralelo de sinais por meio do qual os homens percebem e qualificam a si próprios, ao corpo social, ao espaço e ao próprio tempo.

> Os dicionários são muito claros sobre a definição de fronteira. É a extremidade de um reino, de uma província que os inimigos se deparam quando querem entrar". O aspecto estático de front não impede, bem entendido, que por um movimento que venha do interior do território a fronteira se transforme em um front móvel. O objeto da geopolítica consiste precisamente nesse aspecto que, face às definições estáticas dadas pela geografia, ela tenha por objeto o movimento permanente que agita estas linhas reputadas imóveis, sabendo que toda fronteira não é senão o resultado precário e passageiro das lutas engendradas pelas pulsões expansionistas (LEENHARDT, 2002, p 27).

Leenhardt aponta a tendência de se pensar nas fronteiras a partir de uma concepção que se ancora na territorialidade e se desdobra no político. "Nesse sentido, a fronteira é, sobretudo, encerramento de um espaço, delimitação de um território, fixação de uma superfície" (2002, p. 29). Em suma, a fronteira é um marco que limita e separa e que aponta sentidos socializados de reconhecimento. Podemos perceber que mesmo na dimensão de abordagem fixada pela territorialidade e pela geopolítica, o conceito de fronteira já avança para os domínios daquela construção simbólica de pertencimento a que chamamos identidade e que corresponde a um marco de referência imaginaria que se define pela diferença. Foucher (2009) afirma que "não há identidade sem *fronteira"* (p. 22) já que ancorados na memória, na história e no pertencimento é que conseguimos identificar quem somos e nos perceber em relação aos outros.

Para Taylor (1997) a própria capacidade de um indivíduo de se pensar como tal e definir as qualificações desta individualidade é amplamente determinada por suas interações e experiências sociais. A identidade do indivíduo vai se constituindo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

pelo contato com o outro e por meio de uma troca contínua que permite ao seu eu – o self – estruturar-se e definir-se pela comparação e pela diferença, num processo de reconhecimento. Portanto, a identidade de um indivíduo é definida pelos compromissos e identificações que determinam as suas escolhas e que fazem parte das suas configurações morais, ou seja, o fundamento explícito ou implícito das nossas ações.

Pesavento (2002) corrobora esse argumento ao entender o imaginário como um sistema de representações coletivas que atribui significado ao real e que pauta os valores e a conduta. "As fronteiras são construções de sentido, fazendo parte do jogo social das representações que estabelece classificações, hierarquias e limites, guiando o olhar e a apreciação sobre o mundo" (PESAVENTO, 2002, p. 36). Pelo contato e pela permeabilidade, a fronteira é, sobretudo, híbrida e mestiça possibilitando encontrarmos nela novas configurações de sujeitos e novas configurações morais:

> Se a fronteira cultural é trânsito e passagem, que ultrapassa os próprios limites que fixa, ela proporciona o surgimento de algo novo e diferente, possibilitando pela situação exemplar do contato, da mistura, da troca, do hibridismo, da mestiçagem cultural e étnica.
>
> [...] A condição de fronteira é ser ex-cêntrico, ou seja, é dada pela situação de ser borda, margem ou franja. Não estar no centro é postular uma atitude de estranhamento, que possibilita aquilo que se convencionou chamar como sendo a melhor atitude antropológica:" ver mais longe", colocar-se à distância e em recuo frente à situação observada para melhor enxergá-la e compreendê-la (PESAVENTO, 2008, p. 37).

A ideia de hibridez, territorialidade instável, mutante e política surge na poética de muitos artistas contemporâneos, tais como Anna Bella Geiger (1933) e Fábio Morais (1975). Obras interdisciplinares que dialogam com a geografia, a cartografia, a literatura e a própria história da arte. Provocadores de imagens e construções poéticas que se apropriam do suporte dos livros, mapas e atlas para dar corpo as suas obras. Cartografias são reinventadas aproximando territórios e mares, em encontros que somente a arte pode proporcionar.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

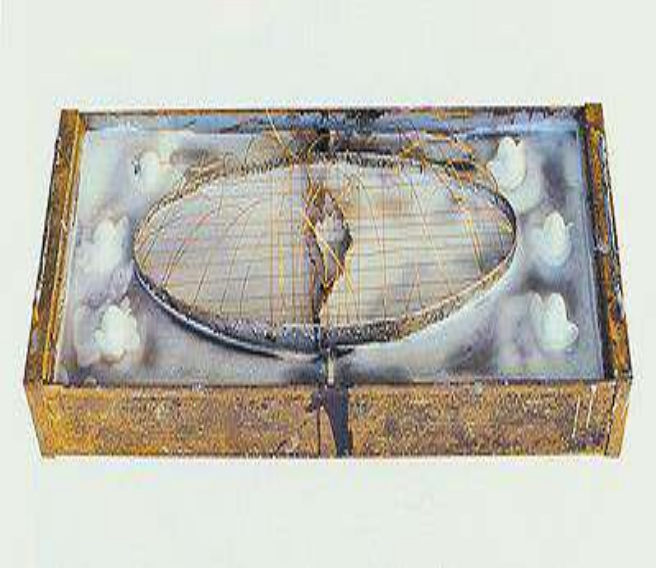


Imagem 1. Anna Bella Geiger, *Mapa Mundi com Ventos I* , 1995 .. Gaveta de ferro, encáustica, folha de fladres, folha e fio de cobre, 20 x 59 x 10 cm.

Imagem 2. Fábio Morais, *Encontro de mares*, 2006. Atlas e dicionários, dimensão variável.

Já o artista japonês Yanagi Yukinori criou uma série de obras que discutem o tema das fronteiras e das migrações, das quais uma das mais conhecidas é *Mercosul* (2011). A discussão sobre materialidade, impermanência, fruição e política são temas da arte contemporânea presentes na obra Mercosul. O artista defende a ideia de que atualmente, devido à globalização, os limites geográficos devem ser questionados. Para ele, há uma contradição na nossa sociedade. Ao mesmo tempo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que existe um incentivo à livre circulação de produtos e serviços entre os países, há um enrijecimento das regras que permitem que as pessoas circulem entre eles.

A obra é composta por caixas de acrílico, nas quais areias coloridas formam as bandeiras dos países que participam do bloco econômico que dá título ao trabalho acrescidas as bandeiras das Guianas, territórios também localizados na América do Sul. Elas são conectadas por tubos de plástico, onde formigas cruzam os limites e misturam os grãos e as cores das bandeiras, criando pontes entre as nações e as culturas, fazendo uma relação direta com os movimentos migratórios na contemporaneidade e a ideia do Mercosul como território de livre circulação e integração cultural.

As formigas procuram trabalhar a ideia de erosão das fronteiras e questionar a integração cultural destes territórios. As Guianas são formadas por territórios que mesmo estando localizadas na América do Sul são países que não são integrados aos acordos econômicos e culturais da região, o que acaba por isolá-los. O processo de colonização diferenciado em relação aos outros países também interfere na relação.

Imagem 3 e 4. *Yanagi Yukinori, Mercosul* (2011). Formigas, areia colorida, caixas, tubos e canos de plástico. 25 cm x 36,5 cm x 91 cm (cada peça). Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2011.

A obra também nos ajuda a pensar no trabalho pedagógico, afinal professores são como formigas que realizam pequenas ações cotidianas que vistas isoladamente parecem imperceptíveis, mas que ao longo do tempo acumulam resultados importantes e transformadores. A ação única de um professor pode

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

provocar alterações no cotidiano escolar, entretanto, é o trabalho parceiro e comunitário que constrói elos permanentes e solidários na escola.

O estrangeiro, como conceito sóciopolítico, afirma Koltai (2009) é uma invenção do mundo moderno, concomitante ao surgimento dos Estados nacionais, período em que a nação passou a se definir por suas fronteiras. A autora discute que a principal característica dos novos grupos migratórios é que "o estrangeiro deixou de ser o Outro absoluto, aquele que vivia do outro lado do oceano ou atrás de fronteiras instransponíveis e passou a ser alguém que mora ao lado, na casa vizinha" (p. 143). Para Koltai esse é o grande problema da recepção do estrangeiro em nossos dias já que aquilo que ainda parecia tolerável quando o estrangeiro estava longe vem se tornando insuportável a partir do momento em que ele se aproximou demais, "impondo as suas assim chamadas *excentricidades*" (grifo da autora, 2009, p. 144). Esse cenário vai provocar debates acirrados não só na Europa e EUA, onde vemos sinais inequívocos de intolerância e medo frente a cultura de origem islâmica, mas provocará reflexos em todo mundo. Reforçando a aversão, o preconceito e a xenofobia não só ao estrangeiro, mas a todos que fogem às classificações.

Desde os anos 1950, muitos artistas utilizaram o ato de andar e o deslocamento como elemento central de suas obras, promovendo uma aproximação entre a arte e a experiência do cotidiano. Nesse contexto, é emblemático o movimento denominado Internacional Situacionista, criado em 1957, na Itália, que teve o escritor Guy Debord (1931-1994) como principal teórico e incentivador. Podemos ver a obra de Paulo Nazareth (1977) como um desdobramento dessas experiências, em que o deslocamento é um dispositivo para questionar o mundo em que vivemos e a compreensão da própria arte. O deslocamento entre territórios e o questionamento dos estereótipos são questões que mobilizam a criação artística do artista. Nascido em Governador Valadares, no estado de Minas Gerais o artista faz das suas andanças ao redor do mundo elemento central de sua poética artística. Estranhamento, ironia, provocação e reflexão são alguns dos sentimentos e ações que suas criações provocam no público.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Em 2011 Paulo Nazareth saiu do conjunto habitacional onde mora na periferia de Belo Horizonte rumo aos Estados Unidos. A viagem foi feita a pé e de carona e durou quase sete meses, período em que deixou de lavar os pés como estratégia de transportar a poeira da América Latina para os Estados Unidos. Ao chegar em Nova York seus pés foram lavados no Rio Hudson. Ao percorrer os diversos países da América Latina enfrentou muitas dificuldades, mas também encontrou paisagens e pessoas inspiradoras. Tudo o que viveu foi registrado e transformado em arte.

A experiência inspirou a série *Notícias de América* (2011/2012) formada por registros da viagem, imagens fotográficas onde o artista surge com placas provocadoras ao lado de pessoas que como ele seriam descendentes da mistura de indígenas, negros e europeus e a instalação *Mercado de Bananas.* Na frente de uma Kombi verde lotada de bananas, Paulo Nazareth vendia a fruta ao público por um preço acima do que seria encontrado em qualquer mercado.

A instalação foi apresentada na Art Basel 2011, feira de arte contemporânea que acontece em Miami, nos Estados Unidos.

Imagem 5. Paulo Nazareth. Sem título, da série Notícias de América, 2011/2012. Impressão fotográfica sobre papel algodão, 30x40 cm.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imagem 6. Paulo Nazareth. Notícias da América (2011), instalação artística. Art Basel 2011, Miami, Estados Unidos.

O engajamento social e político da série *Notícias de América* (2011/2012) não pode ser desprezado na leitura sobre a obra. O questionamento das fronteiras e dos estereótipos presentes no imaginário estadunidense sobre a cultura e a população da América Latina surge tanto nas placas carregadas pelo artista quanto no uso das bananas. Elas remetem à expressão "República de Bananas", que era o modo como os Estados Unidos se referiam a países da América Latina no início do século XX, destacando com ironia a instabilidade política vivenciada na região.

Ao vender as bananas que fazem parte da instalação, o artista faz uma provocação ao mercado de arte e ao próprio evento de que participa, levando-nos a indagar se a arte pode ser vendida tal como frutas em uma feira ao mesmo tempo que questiona a materialidade da obra. No momento em que vende as bananas, ele a desmaterializa, dialogando com a linguagem da *performance* que, graças a seu caráter efêmero, permanece viva apenas na memória e nos registros sobre a ação.

Já a pungente instalação de Nuno Ramos exposta no Museu da Imigração de São Paulo retoma questão proposta por Primo Levi em 1958. Se naquela época o escritor italiano tentou na obra homônima superar os traumas de ter estado no campo de concertação de Auschwitz, durante a Segunda Guerra Mundial e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

compreender o incompreensível, hoje, o artista paulistano provoca reflexão sobre a violência e o desamparo a que tantos migrantes estão expostos.

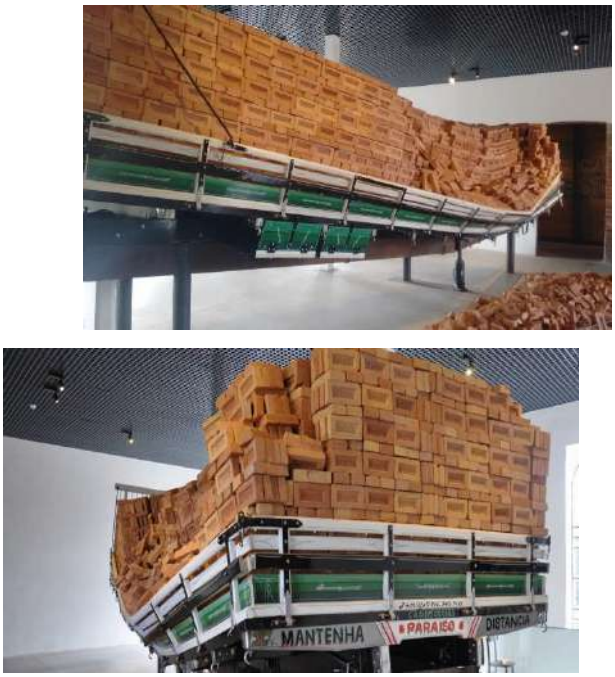


Imagem 5 e 6. *Nuno ramos, É isto um homem?* (2014). Vista da exposição no Museu da Imigração, São Paulo.

Num mundo tão pouco solidário, hostil e indiferente ao outro é fundamental que a escola não se omita de seu papel de socializar e humanizar as pessoas. Vidas perdidas pela violência e pelo ódio ou pelo fracasso na tentativa de ultrapassar barreiras e mares em busca de melhores condições de sobrevivência não podem se tornar apenas estatísticas ou imagens momentâneas nas redes sociais que causam furor e comoção seletiva e depois são substituídas e esquecidas. Como afirma Judith Butler (2015), sem a condição de ser enlutada, não há vida, pois, apenas em condições nas quais a perda tem importância o valor da vida se efetiva. A condição de precariedade da vida deveria estar implicada nas relações sociais e na política porque todos estamos expostos e dependentes tanto àqueles que conhecemos quanto dos que não conhecemos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Afirmar que a vida é precária é afirmar que a possibilidade de sua manutenção depende, fundamentalmente, das condições sociais e políticas, e não somente de um impulso interno para viver. [...] No entanto, o que talvez seja mais importante é que teríamos de repensar "o direito à vida" onde não há nenhuma proteção definitiva contra a destruição e onde os laços sociais afirmativos e necessários nos impelem a assegurar as condições para vidas vivíveis, e a fazê-lo em bases igualitárias. Isso implicaria compromissos positivos no sentindo de oferecer os suportes básicos que buscam minimizar a precariedade de maneira igualitária: alimentação, abrigo, trabalho, cuidados médicos, educação, direito de ir e vir e direito de expressão, proteção contra os maus-tratos e a opressão (BUTLER, 2015, p. 40 e 41).

É urgente que consigamos construir laços de solidariedade em defesa da vida digna, contra o desamparo e a violência. Ampliarmos a percepção das sociedades como circuitos de afeto tal como propõe Safatle (2015) e recuperarmos a qualidade de sermos afetados pelas necessidades dos outros, percebendo-nos como mais uma vida que por ser precária precisa de amparo e proteção. Por que nos afetamos tão pouco pelas misérias e violências a que tantos são submetidos diariamente? Por que incorporamos o medo do outro nas nossas ações? Por que naturalizamos a exclusão? Hierarquizamos a vida? Os conhecimentos? Recuperar a dimensão do coletivo humano e das diversidades que a compõem em detrimento das individualidades e idiossincrasias parece difícil numa época onde nacionalismos extremos levam ao acirramento das fronteiras e ao desrespeito aos direitos humanos, entretanto, é imprescindível se quisermos defender vida justa e digna a todas as pessoas. Nenhuma categoria pode aprisionar a diversidade humana ou ser apropriada para minimizar ou impedir a circulação das pessoas. E toda escola que se propõe ser democrática e em defesa da vida deve não apenas defender esses valores, mas fomentá-los em suas ações, estimulando uma educação para a solidariedade, a cooperação e a sensibilidade.

Referências bibliográficas

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

BUTLER, Judith. Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

FOUCHER, Michel. Obsessão por fronteiras. São Paulo: Radical Livros, 2009.

KOLTAI, Caterina. Política e psicanálise. O estrangeiro. São Paulo: Escuta, 2000.

LEENHARDT, Jacques. Fronteiras, Fronteiras Culturais e Globalização. In: MARTINS, Maria Helena (org.). Fronteiras Culturais: Brasil, Uruguai e Argentina. Porto Alegre: Prefeitura de Porto Alegre/ Centro de Estudos de Literatura e Psicanálise Cyro Martins/ Ateliê Editorial: 2002.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & História Cultural. 2ª edição. Belo Horizonte, Autêntica, 2005.

_____ Além das fronteiras. In: MARTINS, Maria Helena (org.). Fronteiras Culturais: Brasil, Uruguai e Argentina. Porto Alegre: Prefeitura de Porto Alegre/ Centro de Estudos de Literatura e Psicanálise Cyro Martins/ Ateliê Editorial: 2002.

SAFATLE, Vladimir. O circuito dos afetos: Vladimir Safatel. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TAYLOR, Charles. As Fontes do Self: A construção da identidade moderna. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Passagens e desconstruções no espaço escolar

Bruna COBRES[1]

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Roberta Puccetti[2]

(UEL)

Baseado em Marisa Flórido César (2014) e Márcia Tiburi (2015), surgem as seguintes questões: há um campo de intersecção entre arte e política? A escola é um espaço democrático? Será lugar de fricção entre as fronteiras da sociedade atual? Tal espaço tem colaborado para diálogos abertos em busca da quebra de estereótipos do senso comum? À vista disso, este artigo visa à interlocução entre arte, política e pedagogia, tendo como ponto de partida uma prática artístico-pedagógica, desenvolvida no estágio curricular obrigatório em Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina, em uma escola de periferia localizada no bairro Parque Ouro Verde. Ademais, o trabalho ocorreu no âmbito de uma pesquisa ético-estética e educacional e, por meio das confluências concebidas entre os trabalhos *Assentamento* e *Imemorial,* produzidos, respectivamente, pelas artistas Rosana Paulino e Rosângela Rennó, e aquilo que suscitou em cada um dos estudantes, resultando, portanto, em reflexões e diálogos sobre arte contemporânea e a sua contribuição para uma escola e uma sociedade mais democráticas.

Palavras-chave: Arte contemporânea, arte-educação, política.

Este artigo explora as relações entre arte contemporânea e política inseridas no contexto escolar a partir de uma atividade desenvolvida com alunos do Ensino Médio do Colégio Estadual Padre Wistremundo Roberto Perez Garcia,

[1] Graduanda do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina.
[2] Graduada em Educação Artística - Licenciatura Plena em Artes Plásticas pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1985), Especialista em Arteterapia pela Universidade Castelo Branco (2007), Mestre em Educação pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1995) e Doutora em Educação pela Universidade Metodista de Piracicaba (2002). Participa do Banco de Avaliadores do Ministério da Educação, Professora da Universidade Estadual de Londrina.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

durante o estágio curricular obrigatório do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina, tendo como propósito uma reflexão teórico-prática sobre os possíveis impactos da linguagem artística no âmbito social, sobretudo no que diz respeito, em especial, a reconstruções cotidianas por meio da desconstrução de barreiras que impedem a ação dialógica.

Partindo das porosidades presentes nas superfícies da arte, tornou-se possível abrir um campo de experimentação artística com alunos que possuem pouca ou nenhuma intimidade com a arte contemporânea, suscitando trabalhos plásticos de grande potência, justamente por terem desabrochado de um experimento alicerçado no diálogo, colaborando, portanto, para que o artístico fosse realizável.

O encaminhamento metodológico se deu da seguinte maneira: primeiro, foi necessário o contato entre o trabalho das artistas Rosana Paulino e Rosângela Rennó e os discentes, a fim de destrinchar seus elementos por intermédio do diálogo; ocorre, portanto, que em um momento primário acontece o contato, deste sucede uma possível contaminação e, em seguida a materialização dessas relações, tendo como resultado pictórico o bordado.

Assentamento e Imemorial

Rosana Paulino, na instalação denominada *Assentamento*, trata do apagamento da diferença, tendo como ponto de partida sua própria vivência enquanto mulher, negra e pobre, o que faz surgir discussões valiosas para a arte contemporânea e para a sociedade em geral. Tais fatores encerram sua produção ético-artística que, segundo a própria artista (2011) é um *work in progress*, ou seja, seu objetivo não é alcançar o fim, mas o meio, que se torna o real foco; logo, o caráter processual é (re)alimentado constantemente - é inacabado.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1: Assentamento. 2013. Instalação em técnica mista (impressão digital, desenho, linóleo, costura, bordado, madeira, paper clay e vídeo). Dimensão variável.

Fonte: http://www.rosanapaulino.com.br/blog/wp-content/uploads/2013/11/PDF-Educativo.pdf.

Além de a artesania ser fluida, esta pode se configurar num processo inacabado, também, por se abrir ao diálogo, pois a interpretação sobre o trabalho não é pautada num dogma, mas em interpretações flexíveis e disponíveis – caráter recorrente da arte contemporânea. Ademais, Paulino aponta fraturas – nem sempre expostas – que permeiam a sociedade brasileira desde sua origem, como o racismo e o machismo.

As mulheres, em geral, ainda não ocupam os espaços necessários dentro da sociedade. Pensando na mulher negra, que sempre sustentou o Brasil em seu seio – ao mesmo tempo em que sofria mais represálias por parte do país, este sempre oferecendo suas cabeças numa bandeja aos senhores brancos, numa espécie de prato exótico -, encontram-se ainda mais obstáculos do que para a mulher branca, refletindo na ocupação de espaços sociais. Assim, compreender fraturas desse tipo se faz urgente, pois ideologias preconceituosas estão cada vez mais institucionalizadas na sociedade brasileira.

Assentamento, portanto, refere-se ao parágrafo anterior: da mulher de pele retinta que sustenta o Brasil desde o seu (re)descobrimento, mas que também diz respeito à cultura afro em geral, pois, segundo Paulino (2013, p. 04),

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Assentaram, portanto, elementos que permearam nossa fala, culinária, comportamento e, principalmente, boa parte de nossa religiosidade. O que este projeto pretende mostrar, através da execução da instalação, vai além da viagem de transposição feita por aquelas pessoas. A instalação, dividida em três partes, mostra o caminho percorrido (vídeo-imagens do mar), os braços que vieram para o trabalho e, principalmente, o assentamento das bases de uma cultura nova e vibrante. O simbolismo inicial do corpo de uma das mulheres retratadas é ressignificado para se tornar emblema de uma cultura mestiça, cujas bases, firmemente plantadas em solo africano, são muitas vezes subvalorizadas em nossa sociedade. Enaltecer esse corpo, síntese e retrato da cultura brasileira, é reconhecer a contribuição que, ao contrário da premissa de Agassiz, não trouxe decadência, mas sim riqueza e vitalidade, gerando uma cultura pulsante graças à heterogeneidade daqueles que a compõem.

Em seu trabalho, Paulino cita a teoria do zoólogo Louis Agassiz, que foi elaborada entre os anos de 1865 e 1866, resultando em uma excursão "científica" ao Brasil denominada *Expedição Thayer*. Sua principal intenção "era coletar dados com os quais pudesse comprovar a superioridade da etnia branca sobre as demais" (PAULINO, 2013, p. 04), contratando, inclusive, o fotógrafo suíço Augusto Stahl para capturar imagens de negras e negros, atestando que o viés de sua teoria só podia ter uma direção – a racista. Esse episódio - negligenciado na história brasileira - findou num grande acervo de fotos, deixando gravado em solo brasileiro a imagem desses sujeitos que são, na verdade, peças fundamentais da construção identitária e sociocultural do país.

A instalação[3] é composta por três fotografias da *Expedição Thayer*, impressa, recortada e remontada por uma costura desencontrada que, segundo Paulino (2013), indica o trauma das escravas e dos escravos no Brasil, já que estes tiveram que se adaptar, obrigatoriamente, a um ambiente totalmente desconhecido, passando por um processo de refazimento que

[3] A instalação é uma das linguagens artísticas "que lança a obra no espaço, com o auxílio de materiais muito variados, na tentativa de construir um certo ambiente ou cena, cujo movimento é dado pela relação entre objetos, construções, o ponto de vista e o corpo do observador. Para a apreensão da obra é preciso percorrê-la, passar entre suas dobras e aberturas, ou simplesmente caminhar pelas veredas e trilhas que ela constrói por meio da disposição das peças, cores e objetos" (ITAÚ CULTURAL, 2015).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> nunca é completo! Sobram as marcas deste processo de adaptação, marcas estas que, muitas vezes, foram também transmitidas aos seus descendentes. Daí as costuras desencontradas, mostrando que um refazer-se completo é tarefa quase impossível (PAULINO, 2013, p. 03).

Outro componente do trabalho é uma pilha de braços em cerâmica sobre *pallets* de madeira, pois "os seres humanos que aqui chegaram através do tráfico escravagista eram vistos como 'lenha para se queimar', ou seja, eram peças de uma engrenagem e, quando quebradas, eram prontamente substituídas por outras" (PAULINO, 2013, p. 03). Além disso, a instalação dispõe de *tablets* passando em *loop* um vídeo do mar que, segundo a própria artista (PAULINO, 2013, p. 03), evidencia que "as imagens retratam a longa viagem para uma terra distante e desconhecida".

Figura 2: Trabalhos realizados com alunos do 3ºB.

Fonte: a própria autora.

Essa instalação foi apresentada a duas turmas de 3º ano do Ensino Médio (A e B); curioso foi observar que o mesmo trabalho se desdobra em conversas distintas, apontando as preferências de cada uma das turmas na tratativa de pautas tão cotidianas, mas que são classificadas como polêmicas. O racismo, um dos temas, despontou muito mais no 3ºB: os alunos trouxeram dúvidas importantes, inclusive foi relevante esclarecer sobre as categorizações de cor de pele existentes no IBGE e o quanto são contraditórias com a realidade brasileira; desse modo, alguns educandos que se autodenominavam pardos ou que não carregavam traços

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ditos europeus passaram a refletir a respeito de sua própria identidade, o que apareceu no trabalho poético com clareza. Já no 3ºA o diálogo se desdobrou para o feminismo, em que a participação das mulheres teve um peso maior, ainda que em algumas vezes os homens rebatessem certos fatos abordados como se a opressão de um gênero sobre o outro fosse uma lenda contada por meio de alguma ideia conspiratória.

Algumas alunas negras se manifestaram sobre sua condição, acrescentando com maior fundamento o quanto os debates atuais sobre o antirracismo e o feminismo negro tem colaborado para sua autoestima, além de refletirem sobre suas origens africanas, tão excluídas no contexto da sociedade brasileira. Em outras palavras, pensar sobre identidade e como ela se constrói, destrói e se refaz tem ocorrido com mais frequência, mesmo que vagarosamente, e tais elementos são vitais para a formação dessas discentes.

Figura 3: Imemorial, 1994. Instalação com técnica mista (40 retratos em película ortocromática pintada e 10 retratos em fotografia em cor em papel resinado sobre bandejas de ferro e parafusos). 60 x 40 x 2cm (cada moldura de ferro).

Fonte: www.rosangelarenno.com.br/obras/view/19/1.

Outra série trabalhada foi o 2ºB, em que o tema sobre identidade também entrou em foco. Diferentemente dos terceiros anos, o recurso utilizado para a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

abertura ao diálogo foi o trabalho *Imemorial*, da artista Rosângela Rennó, que mexe com o arquivo morto da sociedade, fazendo uso do termo "amnésia" para tratar do apagamento da memória e dos sujeitos que se encontram à margem; logo, Rennó trabalha com memórias de indivíduos desconhecidos e esquecidos, transformando o ético em estético. Trata-se, portanto, de um trabalho que demonstra um caráter de resistência.

> Na série Imemorial (1994), Rosângela Rennó mostrou uma instalação de cinqüenta fotografias que renderam retratos escuros dos trabalhadores e crianças que construíram Brasília, a capital cujo desenho arquitetônico foi pioneiro por sua visão utópica. Em um armazém do Arquivo Público do Distrito Federal, Rennó achou malas com mais de 15.000 arquivos relativos aos empregados da companhia de construção do governo Novacap. Em Imemorial, ela faz uso de histórias que contam o massacre nas barracas da obra e de dezenas de trabalhadores que morreram no processo de construção de Brasília e foram enterrados nas suas fundações. Nos arquivos, esses trabalhadores foram classificados como "dispensados por motivo de morte" (MEREWETHER4, 2006, p.161-162).

Nesse trabalho a artista usa do recurso da veladura das imagens, indicando, justamente, o apagamento dos sujeitos mortos em Brasília – episódio excluído brutalmente da história. "A exemplo do aviso de Walter Benjamin de que nem os mortos estão a salvo quando somente os vitoriosos contam a historia, o trabalho de Rennó engaja a luta sobre a propriedade da memória" (MEREWETHER[5], 2006, p. 161-162), tão suscetível à amnesia. Para tal, reconstituiu parte da história brasileira ao recolher cada pedacinho dos trabalhadores mortos, realocando-os para um espaço institucional da arte – uma galeria - e ressignificando esses sujeitos, provocando fricções entre as esferas política/social e artística. Rennó, portanto, inverte a pirâmide ao colocar em foco indivíduos sem importância para o Ocidente; em razão disso, trabalha com a história dos vencidos, não dos vitoriosos.

[4] Tradução direta do site da artista. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/sobre/19>. Acesso em: 15 mar. 2017.
[5] Tradução direta do site da artista. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/sobre/19>. Acesso em: 15 mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A partir desse trabalho, os educandos colocaram em evidência o fato de que a maioria das fotos apresentava operários negros. Desse modo, o mesmo assunto abordado no 3ºB foi discorrido no 2º ano, isto é, a produção das artistas é totalmente distinta uma da outra, mas ainda assim a questão da construção de uma identidade brasileira livre de estereótipos foi levantada, ressaltando as origens brasileiras em solo africano.

Outro ponto de discussão foi a desigualdade social, pois Brasília foi fundada por braços que foram apressadamente apagados, uma vez que o mérito é sempre dos vitoriosos da história. Logo, é possível estabelecer uma conexão entre o trabalho de Paulino com este: os trabalhadores também não passaram de lenha para ser queimada, completamente substituíveis e desumanizados dentro do processo capitalista.

O diálogo discorrido decorrente dos trabalhos *Assentamento* e *Imemorial* teve como objetivo principal a desconstrução dos estereótipos vigentes na sociedade brasileira sobre os sujeitos marginalizados; para isso, foi preciso atravessar fronteiras e deixar-se afetar.

Ocorre, no entanto, que a desconstrução dos estereótipos é uma luta diária na escola e, ao contrário do que muitos pensam, não estão presentes somente em pautas socioculturais, mas também na produção imagética dos discentes, que, no ato do desenhar, concebem apenas moldes prontos – herança da pré-escola, na qual a professora "ensina" como desenhar um olho, um coração, uma casa, entre outros.

Com o propósito de retirar os discentes desse campo - do desenho estereotipado -, ao realizarem o autorretrato, era preciso que olhassem atentamente cada linha ou forma a fim de que, em algum grau, se libertassem do sistema de mimese da natureza. Ainda assim, muitos trabalhos se apresentaram engessados, o que é compreensível, já que quem ouviu a vida toda que desenhar é para poucos, não é fácil pensar que qualquer um pode exercer a linguagem artística – da mesma maneira que a verbal e a escrita.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O trabalho das duas artistas, portanto, não serviu apenas para penetrar nas fronteiras arraigadas nos sistemas sociais, mas também como meio para perfurar os estereótipos inseridos na linguagem artística, tanto no fazer quanto no pensar a arte – em especial a contemporânea - e seus desdobramentos.

Figura 4: Trabalhos realizados com alunos do 3°A.

Fonte: a própria autora.

Figura 5: Trabalhos realizados com alunos do 2°B.

Fonte: a própria autora.

Pequenos quadrados de algodão cru foram escolhidos como suporte, a fim de que juntos tomassem uma identidade coletiva - mesmo que esta tenha sido pensada individualmente por cada discente. O bordado foi outro recurso utilizado – somente nos terceiros anos -, dado que, além de fazer parte do fazer da artista Rosana Paulino, também indica duas ações distintas: a primeira, de carga cultural,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

quando o bordado é referenciado como uma atividade "feminina", repassada por gerações, como um ato que indica delicadeza. Em contrapartida, a segunda ação é muito mais incisiva, em razão da agulha ser um elemento que machuca, enquanto que a costura remete a um refazer, justamente por meio da dor.

A linha preta contorna de maneira delicada o autorretrato, ao contrário da vermelha, que se coloca como um bolo de nós em locais específicos escolhidos pelos alunos, locais que indicam violência de alguma maneira, mesmo que sutil.

No 2ºB o bordado cedeu lugar para fotos em tamanho 3x4 dos próprios educandos, que dialogam com a ação compulsória de arquivar e colecionar da artista Rosângela Rennó; ademais, esse formato remete a documentação que, inclusive, se faz necessária ao Estado, como uma espécie de catalogação dos sujeitos que integram o corpo social brasileiro. É a partir da imagem, portanto, que se faz possível testemunhar a existência de todo e qualquer individuo dentro dos sistemas institucionais da sociedade.

Figura 6: Trabalhos realizados com alunos do 2ºB.

Fonte: a própria autora.

Se a imagem é prova de existência, a violação desta seria um ato de resistência contra as instituições? Sim, pois é uma forma de atestar a opressão do Estado sobre seus subordinados. Além disso, seria uma afronta ao sistema

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mercadológico, que precisa compulsivamente documentar a mão de obra, a fim de que saiba como numerá-la para, enfim, usufruir dela.

Lugares nos quais os discentes se sentissem oprimidos precisavam ser marcados com tinta preta, ou seja, partes de seu atestado de existência seriam violadas, a fim de que denunciassem, de certo modo, os estereótipos engendrados pelo sistema de dominação, denunciando como esses conceitos dados pelo senso comum podem oprimir um indivíduo.

Quando várias identidades se acumulam em um mesmo espaço, a pluralidade toma forma de multidão, não sendo apenas mais um sujeito que grita suas angústias, mas uma aglomeração deles. Assim, o recurso de unir os múltiplos quadrados de algodão cru justifica-se nesse ponto: é preciso reconhecer, portanto, as marcas de opressão para que, em seguida, seja possível identificar as diferenças, forçosamente aniquiladas pelos estereótipos semeados diariamente pela sociedade brasileira – que em escola de periferia só tem bandido, onde todo negro favelado é criminoso, em que mulheres são mais emocionais e por isso não servem para muitos ofícios, ou que mulher boa para o matrimônio é aquela bela, recatada e do lar, entre outros.

Arte contemporânea e o diálogo

A arte contemporânea trabalha em campos fluidos, esparramando-se sobre superfícies terrestres e aéreas, como substância liquefeita, que se esvai facilmente por dedos imaginários. Esses dedos são compostos por diferentes matérias – muitas vezes efêmeras -, que podem – ou não - passear pelas imagens da sociedade atual.

A imagem do dedo pode remeter a alguns verbos: apontar, tocar e atravessar. O dedo aponta para direções, isto é, para possibilidades. O toque é intrínseco ao contato. O atravessar permite fissuras, incômodos e, mais uma vez, possibilidades.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A arte contemporânea é similar à imagem do dedo, pois, do mesmo modo, se faz possibilidade. Os dedos imaginários são componentes da arte, aliás, inseparáveis. É por meio destes que se destrincha o mundo ao redor desconstruindo-o. Arte é desconstrução, uma vez que para haver o processo construtivo é preciso descontruir - é um movimento circular.

O contato é essencial no campo artístico; sem ele não seria possível estabelecer conexões entre a esfera individual e pública. Logo, é um dos primeiros passos para o rompimento de direções pré-estabelecidas por padrões socioculturais; à vista disso, faz-se necessário apontar novos rumos a partir da desconstrução dos anteriores. Isso ocorre por meio do diálogo, que permite atravessar passagens rígidas, na intenção de decompor e compor o mundo simultaneamente.

O diálogo, portanto, é ferramenta fundamental da arte - ambos se configuram como linguagem. O diálogo pode irromper da escrita? Sem dúvida. No entanto, o que se pretende discorrer neste artigo é a possiblidade do diálogo a partir da linguagem visual, que é pouco abordada, inclusive no espaço escolar.

Qual seria, no entanto, a relação entre arte e política? O ponto de encontro entre essas duas esferas está justamente nos processos de comunicação. Segundo Tiburi (2015, p. 23) "[...] a política define-se como experiência de linguagem"; logo, o diálogo está para a política, assim como também está para a arte. Ambas as áreas usam do diálogo como instrumento essencial de formação, de construção e desconstrução dos afetos, do mundo e das relações.

Ademais, a arte contemporânea se conflui cada vez mais com as micropolíticas da sociedade, penetrando fronteiras sólidas, a fim de torná-las maleáveis, como uma membrana que se deixa perfurar. As membranas envoltas em cada sujeito podem ser repensadas e até desconstruídas pela arte a partir do momento em que a linguagem artística sintetiza em seu organismo elementos fluidos, ávidos por contaminação.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A escola e o senso comum

A escola faz parte da experiência dos mais variados sujeitos, já que é a partir dela que se tem acesso aos conhecimentos sistematizados distribuídos em disciplinas. Para a instituição, o conhecimento é disciplina, e o comportamento dos alunos deve ser disciplinado, isto é, a ordem se torna tão pesada à escola que acaba por ser sua essência – assim como é a essência do Estado.

Entende-se que a organização é necessária à sociedade; entretanto, quando se fala em ordem, lembremo-nos do verbo "ordenar" e que dele se manifesta o autoritarismo. Segundo Tiburi (2015), o sujeito autoritário é aquele que sabe de tudo, sobre si e sobre o outro, a partir de noções dúbias perpetuadas pelo senso comum.

Aqui, o senso comum não se trata do conhecimento puramente experimental ou de práticas não científicas passadas de geração para geração, mas de um tipo de senso comum desenhado ao longo da história, em conjunto com a construção do poder e da dominação. É desse modo que se instituiu a balança, de peso desigual, da minoria e da maioria.

Ainda que a balança seja desigual em medidas, os grandes meios de comunicação - mídia, meios eletrônicos e o mercado, todos submissos ao poder e à dominação -, impõem a todo e qualquer sujeito uma medida universal. Esta, no que lhe diz respeito, implica na invenção de padrões – de beleza, de comportamento, de consumo – que apenas promovem a disseminação dos mais variados estereótipos.

A crescente utilização dos meios eletrônicos também tem sua importância por fatores diversos; no entanto, o que se pretende abordar a respeito dessa questão neste artigo são seus pontos positivos e negativos, no âmbito da dissipação dos estereótipos e preservados no decorrer da história da humanidade. É sabido, portanto, que a sociedade em geral tem passado por diversas mudanças sociais, econômicas e políticas, que – além da internet e afins – têm colaborado de maneira significativa, tanto para a manutenção das barreiras que impedem o afeto como também para sua dissolução.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Segundo César (2014), o mundo ocidental tem passado por grandes fissuras, que desconfiguram e reconfiguram os territórios físicos, afetivos e geográficos, provocando movimentos distintos. Estes chocam-se constantemente, pois a linha tênue que os divide se apresenta cada vez mais esgarçada. Os dois movimentos são contrários: o primeiro é conservador, enquanto o segundo visa compreender as estruturas da sociedade, refletindo sobre seus prós e contras e, se preciso for, também servirá para remodelar essas estruturas, na intenção de promover oportunidades iguais a todo e qualquer indivíduo.

Essa linha indica que há um limite territorial entre as relações, tanto humanas como espaciais. A partir do momento em que ocorre o esgarçamento dessa linha, as relações se tornam mais possíveis, porém o movimento que pretende conservar tem o objetivo de manter a todo custo essa linha rígida.

É na manutenção dessa linha dura que se encontram os estereótipos, sendo estes ferramentas essenciais do movimento conservador, que visa nada além da universalização, partindo da falácia de que *somos todos iguais* - ao mesmo tempo em que somos únicos.

A escola tem relação direta com a preservação dessa linha enrijecida; basta que observemos os próprios professores – e outros funcionários – desse lugar, que tem por *princípio de vida* conservar seus valores morais (cristãos), sociais e "culturais" acima de qualquer outro – indicando intolerância. Tais *princípios* carregam em si um dogma, ou seja, algo impossível de ser alterado; é inflexível, é sagrado e, portanto, divino. É por isso que se estabelecem medidas universais, pois o objetivo é a aniquilação da diferença – e não da desigualdade.

Muitos docentes deixam de lado o profissional e passam aos alunos seus princípios ditos corretos e únicos. Há depoimentos de educandos do Colégio Wistremundo que confirmam o que foi levantando anteriormente: um dos professores atestou em sala de aula que todos os ateus vão para o inferno, isto é, esse sujeito colocou seu valor como universal, excluindo automaticamente aqueles que se encaixassem como ateus ou que até mesmo seguissem outras religiões.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A escola é um espaço que abriga pessoas diferentes, com pensamentos variados, que deveria se configurar como um espaço democrático e capaz de respeitar o plural, sem jamais impor qualquer medida universal.

Ao olhar através de uma lente panorâmica será possível ver uma grande massa - todos os alunos enfileirados e vestidos iguais. Massa. É assim que são percebidos os deiscentes, sempre muito bem disciplinados, almejando notas excelentes, com ideias similares e seguindo os mesmos padrões, vê-se alguma diferença? Não se vê, pois tudo o que não se encaixa a medida universal desencaixa, usando, como sempre, de sua ferramenta mais valiosa: o estereótipo.

Entre lugar

O lado ocidental da história, desde muito tempo, deu forma a seu projeto civilizatório a partir de conquistas territoriais e ideológicas, um projeto que tem por essência a disseminação da ideia de unidade, isto é, a civilização só seria possível com a padronização dos hábitos, do conhecimento e, por fim, dos sujeitos em si.

Ocorre que a história linear como se é aplicada nas escolas foi se desenrolando, gradativamente, em uma grande trama, ou seja, a história do ocidente vem sofrendo processos de desconstrução graças à teia que se formou com grande ajuda dos meios eletrônicos, democratizando em nível significativo o conhecimento humano e favorecendo a falência do projeto civilizatório do ocidente – que anseia uma medida única.

O mundo, enfim, não é mais configurado por uma história que se desdobra para todos e todas igualmente, pois o tempo é labiríntico: ao mesmo tempo em que se abre uma possibilidade, fecha-se outra - segundo os movimentos contrários já citados nos parágrafos anteriores. Esse tempo coexiste com o agora que é esvaziado – por estes mesmos meios eletrônicos somados à mídia – a cada instante, pela circulação absurda de imagens e informação, que insiste por vender, nada mais, nada menos, do que a ideia de unidade.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O mundo contemporâneo é cada vez mais complexo. As dualidades ocidentais – prontas e dadas – já não são suficientes para sustentá-lo; não existe mais a esperança de realização da grande promessa ocidental: uma sociedade com sujeitos fraternais buscando um projeto universal.

É evidente que habitamos um mundo fluidamente conectado, que escancara, simultaneamente, a pluralidade e o desejo de aniquilação do outro, do diferente. A existência da conectividade indica hostilidade ou hospitalidade; as fronteiras são *entre lugares* porosos, que colocam superfícies em contato e que podem abrigar tanto os conflitos como a multiplicidade dos sujeitos. É justamente nesses pontos de conexão que as duas questões – ser hostil ou hospitaleiro – são colocadas em xeque.

As fronteiras, portanto, não são apenas espaços físicos ou geográficos, mas espaços afetivos, que oportunizam fricções. São superfícies instáveis, que se deslocam segundo seu tempo labiríntico; é na ginga dessa trama que se constroem espaços afetivos, em especial por meio da contaminação (diálogo).

Os estereótipos pretendem se manter intactos aos processos desconstrutivos, pois estes têm por objetivo principal rotular tudo que os rodeia para, posteriormente, peneirar aquilo que é indesejável à sociedade ocidental – isto é, que foge dos padrões impostos – e enclausurar as diferenças em grupos de "anormalidade". Em outras palavras, a desconstrução se faz desnecessária, pois o foco é a construção de modelos.

Ocorre, no entanto, que nos *entre lugares* os estereótipos estão sujeitos a se desmanchar vagarosamente; o senso comum se desfaz no dia a dia, mesmo enrijecido. A questão que se pretende abordar é a seguinte: será que a escola está preparada para abrigar tamanha desconstrução? Sim e não, visto que tal espaço acolhe sujeitos diversos - sujeitos *online* -, facilitando a exposição e o contato entre eles, com o mundo favorecendo, portanto, a contaminação. Em outra parte, entretanto, não se faz possível em razão da instituição escolar ter seu eixo centrado na ordem e na disciplina; diante disso, a abertura a novos métodos ou paradigmas é

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

improvável, já que a imposição de padrões comportamentais se faz mais necessário à instituição e ao Estado.

A arte também é um campo de afetação, em especial a arte contemporânea, que acompanha o ritmo das fronteiras em seu processo de desconstrução. Com mais frequência, os artistas tem abordado em suas poéticas temas do campo da sociologia, ocorrendo, desse modo, uma confluência entre essas duas áreas – arte e ciências sociais -, logo, uma tem contaminado a outra com contribuições significativas para o desmanche do senso comum.

Do museu, as artes migraram para as paredes da cidade, o que faz deta foco experimental de muitos processos artísticos. Além disso, a produção contemporânea não segue um objetivo comum, mas tem direcionamentos distintos; a imagem não precisa mais de uma aura, agora se trata do temporário, do efêmero, partindo, justamente das esferas sociais, a fim de revelar as crises e fragmentações do sujeito atual.

O artista, então,

> [...] seria cada vez mais aquele que transita entre mundos e tempos, relacionando-os e os ressignificando por sua ótica singular. Ele recombinaria signos, mundos e tempos, para rearticulá-los criando tensões de modo que a obra de arte é antes de tudo uma conexão temporária de uma trama de elementos e sentidos (CÉSAR, 2014, p. 213).

Um dos grandes desafios da produção artística contemporânea é a transmutação da ética em estética. Além disso, contribui para a promoção de terrenos afetivos concebidos nas porosidades da sociedade atual.

Arte como linguagem

> Quando falamos em linguagem, logo nos vêm à mente a fala e a escrita. Estamos tão condicionados a pensar que linguagem é tão somente a linguagem verbal, oral ou escrita e, do mesmo modo, que ela é a única

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> forma que usamos para saber, compreender, interpretar e produzir conhecimento no mundo, que fechamos nossos sentidos para outra forma de linguagem que, de modo não verbal, também expressam, comunicam e produzem conhecimento (MARTINS, 2010, p. 32).

A função primordial da linguagem é a comunicação. Os seres humanos são capazes de criar signos de acordo com sua necessidade. No entanto, a linguagem, ao longo da história, manteve a escrita e a fala no topo da pirâmide, negligenciando outras manifestações linguísticas.

Na escola, quando o assunto é língua, o português é a única *disciplina* apontada, o que prova o quanto nos acomodamos com os signos prontos da escrita. Desde a Educação Infantil a professora alfabetiza seus alunos, isto é, ensina a língua oral e escrita. O desenho e a pintura são as únicas expressões artísticas experenciadas – quando isso ocorre -, porém suas potencialidades são deixadas à parte, uma vez que são meras ferramentas para auxiliar no que realmente importa para o Estado e para a sociedade em geral: português, matemática e ciências.

Ocorre, portanto, que desde muito cedo aprendemos a desvalorizar a arte, e acabamos por adquirir um conhecimento superficial, geralmente uma ideia tecnicista ou aristocrática, a segunda proveniente dos séculos XIV-XIX – Renascimento e Neoclassicismo, respectivamente. Nesses dois períodos o aspecto formal da obra era, essencialmente, figurativa e naturalista, ou seja, uma concepção de que um trabalho de cunho artístico deve ser *perfeito*. À vista disso, aprendemos que o bom artista é aquele que desenha, pinta ou esculpe figuras muito similares à realidade. Desse modo, qualquer consciência crítica é anulada, e a leitura aprofundada das imagens é inexistente.

Quando é perguntado a um aluno o que é arte, este dirá que se trata de um meio expressivo pelo qual o indivíduo pode expor suas emoções. Tal pensamento não está errado, no entanto é uma noção superficial da linguagem artística, visto que a arte nem mesmo é entendida como tal, mas se restringe apenas como expressão de sentimentos; contudo, os signos gerados por meio de uma produção

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

imagético-artística podem ou não exprimir emoções do mesmo modo que um texto escrito ou falado.

A arte é complexa ao entendimento da maioria, pois não é explorada no espaço escolar como conhecimento humano, somente é apresentada como um tipo de capacidade divina, ou seja, como um dom. Ora! Imaginem se a escrita fosse tomada como um dom? Provavelmente poucos poderiam desenvolver tal capacidade. É o que ocorre com o desenho, visto que a frase "não sei desenhar" é comum, pois não é compreendido como linguagem, apenas como uma ferramenta mimética.

A linguagem artística não serve para copiar, mas para produzir códigos humanos; nesse ponto, não é nada diferente das outras linguagens. No entanto, a arte trata do campo do sensível: torna visível o invisível. Ademais, os códigos artísticos são mutáveis e abertos a significações; logo, a leitura de uma obra de arte não é pronta e acabada, mas transitória e possível.

A linguagem artística tem endereço, o *outro* é o destinatário. Se antes se falou de fronteira, a própria arte se configura como uma: o contato do remetente com o destinatário pode vir a criar uma trama de conexões - sempre aberta ao diálogo.

Considerações finais

As passagens no espaço escolar são possíveis por diversas maneiras, desde as mais sutis até aquelas escancaradas, como foi o caso da prática artístico-pedagógica abordada no Colégio Wistremundo. Os diálogos produzidos a partir do contato entre arte, antropologia e política são essenciais para a compreensão do *outro*, do estranho e do desconhecido, tão evitado, muitas vezes, até violentamente.

O autoritarismo é um dado preocupante, tanto dentro da escola como na sociedade brasileira, pois ocorre quando o fluxo dialógico é interrompido, preservando, desse modo, o senso comum dúbio e cruel. Quando na escola o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

autoritarismo é combatido no contato vertiginoso e incomum das superfícies móveis dos *entre lugares*, este espaço conquista o direito à democracia, ao respeito e à liberdade.

Ademais, foi possível estabelecer uma relação coerente entre arte contemporânea e política; logo, compreende-se a segunda como aquela que permeia as relações humanas, em que se insere a arte, que enquanto linguagem, é capaz de abrir caminhos para a comunicação entre os diferentes, favorecendo os processos de afetação em espaço fronteiriços, com o propósito de desvencilhar estereótipos dados como naturais pela sociedade brasileira.

Se na escola as fraturas socioculturais e políticas ainda são pouco abordadas, por serem tomadas como assuntos polêmicos, comprova que é uma indicação de emergência, visto que abrir diálogo a fim de problematizar tais fraturas é necessário a este espaço que, na teoria pelo menos, deve funcionar como um lugar de partilha e de comunidade, além de democrático.

A arte, portanto, é uma barreira líquida, que se deixa transpassar com o desejo de todos nós, afinal, "se atravessamos as fronteiras, elas também nos atravessam" (CÉSAR, 2014, p. 18).

REFERÊNCIAS

CESAR, Marisa Flórido. Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

INSTALAÇÃO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3648/instalacao>. Acesso em: 08 mar. 2017. Verbete da Enciclopédia.

MARTINS, Mirian Celeste; PICOSQUE, Gisa; GUERRA, Maria Terezinha Telles. Teoria e prática do ensino de arte: a língua do mundo. São Paulo: FTD, 2010.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MEREWETHER, Charles. Archives of the fallen. In: The archive: documents of contemporary art. Londres: Whitechapel e MIT, 2006. p.160-162.

PAULINO, Rosana. Imagens de sombras. 2011. 98 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/tese/>. Acesso em: 15 mar. 2017.

PAULINO, Rosana. Assentamento. São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/wp-content/uploads/2013/11/PDF-Educativo.pdf>. Acesso em: 07 mar. 2017.

TIBURI, Marcia. Como conversar com um fascista: reflexões sobre o cotidiano autoritário brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 2015.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Aspectos discursivos na animação "O menino e o mundo"

Alana de Andrade da CONCEIÇÃO[1]
Aline Kurihara MAKIYAMA[2]
Célia Dias dos SANTOS - Orientadora[3]

Resumo: O presente artigo tem como objetivo constatar e compreender o contexto social, político e situacional abordado pela animação "O Menino e o Mundo", bem como os valores e críticas por ela apresentados. Busca-se isso através das informações transmitidas à análise da estética, das suas cores e dos sentimentos transmitidos por ela. Assim sendo, visa-se explicitar em quais aspectos a animação em análise poderia ser objeto de estudo na sala de aula para o professor e seus alunos. A investigação se dará por meio de pesquisa bibliográfica através de livros, blogues de cinema, da análise da animação, bem como pela análise qualitativa dos dados coletados. A relevância do tema proposto consiste na busca por novos meios de utilização do cinema e da animação no campo educacional. Foi possível observar que são inquestionáveis as possibilidades cinematográficas viabilizadas pelas tecnologias digitais, mas, vemos claramente nesta animação, que o simples é sempre mais, bem como, a possibilidade de sua utilização como ferramenta educacional por professores nas mais diversas áreas.

Palavras-chave: animação, educação; linguagem.

INTRODUÇÃO

Ainda que a história seja um pouco nebulosa diante do verdadeiro inventor do cinema, é praticamente consensual atribuir sua paternidade a Auguste Lumière e

[1] Graduanda em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual de Londrina - UEL
[2] Graduanda em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual de Londrina - UEL
[3] Docente na Universidade Estadual de Londrina- UEL

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

a seu irmão caçula, Louis Lumière. O cinema pode ser entendido como um reflexo da realidade, como sendo uma extensão do olhar humano, formando assim uma completa síntese do que é cinema.

A sétima arte é definida por Bernardet (1984: 09) como "(...) apenas essa estória que vimos na tela, de que gostamos ou não, cujas brigas ou lances amorosos nos emocionaram ou não".

Pela definição acima, depreende-se ser o cinema a reprodução de "estórias" reais ou fictícias para nos entreter, mas também para nos ensinar, moldar nosso caráter, nos fazer refletir e nos ensinar gostando ou não do que foi apresentado.

Além do mais "o cinema nos proporciona uma formação cultural mais ampla" Bernardet (1984: 91). Oportunizando-nos a "estar" em lugares inimagináveis e "vivenciar" histórias do passado como se estivessem acontecendo neste instante. Neste sentido, o cinema é uma fonte relevante e muito interessante para educação, no sentido de aproximação e dinamicidade do conteúdo.

O Menino e o Mundo será analisado enquanto obra cinematográfica e crítica, dialogando com a metodologia do ensino e com a educação. Na primeira etapa desta viagem analítica está a conceituação do que é cinema e animação e bem como uma introdução do contexto do filme em análise e características do trabalho do seu autor/criador Alê Abreu.

Nesse sentido, analisaremos o filme "O menino e o mundo" e as informações por ele transmitidas com ênfase na análise estética do filme, bem como as cores e sentimentos transmitidos por ele, buscando compreender a intenção desta animação, os valores por ela transmitidos, bem como o contexto social e as críticas sociais apresentadas. Em nossa análise, vamos refletir sobre as possibilidades do filme em análise e de que forma poderia ser utilizado como objeto de estudo em sala de aula.

O QUE É ANIMAÇÃO

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os primeiros filmes animados surgiram com as produções do cinema mudo, porém, a história da animação começa antes mesmo da invenção do cinema, com as imagens animadas geradas a partir de brinquedos ópticos como o fenaquistiscópio, que está na origem dos primeiros aparelhos cinematográficos. Ele foi inventado pelo físico belga Joseph Plateau e consistia em um disco com desenhos de diferentes fases de um movimento montado sobre um bastão com suporte. Ao girar o disco, produzia-se o efeito do movimento das figuras desenhadas.

A trajetória do cinema de animação revela uma história que abarca importantes progressos técnicos. Se, inicialmente, tinha como foco o público infantil, atualmente observa-se a crescente adesão por parte de um público heterogêneo, estendendo-se do infantil, ao jovem e ao adulto.

Animação significa, antes de mais, "dar vida", ânimo, ação, movimentos a objetos, entusiasmar. (SILVEIRA BUENO, 1996:54).

Desta forma, depreende-se que a animação consiste em dar movimento, "vida", a algo. Isto é feito através da ilusão de movimento.

A ilusão de movimento é criada quando temos várias imagens, parecidas, porém, com personagens, objetos em posições diferentes, em cada quadro. O que acontece é que o olho humano interpola estas imagens e as interpreta como se algo estivesse se movendo. É a mesma coisa quando filmamos algo, na verdade estamos gravando alguns quadros, que são interpretados por nosso cérebro, criando a ilusão de movimento. A animação é assim, um desdobramento da sétima arte.

CONTEXTUALIZAÇÃO DA ANIMAÇÃO NO BRASIL

A história da animação no Brasil é relativamente recente. O primeiro filme de animação exibido intitula-se “Kaiser”, realizado pelo cartunista Álvaro Martins conhecido como “Seth”. Sua estreia se deu em 22 de janeiro de 1917 no cine Pathé, Rio de Janeiro.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O filme era uma charge relacionada à Primeira Guerra Mundial, em traço caricatural o líder Guilherme II sentava-se diante de um globo terrestre, vestia-se com um capacete representando o controle sobre o mundo. Em seguida o globo crescia e engolia o Kaiser.

Figura 1- O Kaiser
Fonte:http://fotos.noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2012/04/11/conheca-personagens-e-obras-da-animacao-brasileira.htm#fotoNav=2

O Kaiser foi exibido por apenas três dias. Depois deste filme Seth dedicou-se ao desenho de propaganda, o mesmo declarava que para a realização de um filme de animação de qualidade, era necessário financiamento e material adequado, que em filmes americanos isso já acontecia, porém aqui no Brasil inexistia. Problema este que persiste até os dias de hoje.

Outro cartunista importante para a história de animação é Eugênio Fonseca Filho, autor de "As aventuras de Billi e Bolle" (1918), animação fotografada por Gilberto Rossi, com personagens inspirados nos personagens de quadrinhos americanos Mutt e Jeff.

Nota-se grande inspiração do cinema estrangeiro no cinema brasileiro, segundo Moreno (1978:62):

> O pequeno vulto desta história se deve basicamente a um fator de descontinuidade que vem gerar a não formação de escolas ou de movimentos que dariam prosseguimento com novas percepções, a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

realizações que inevitavelmente formariam força para colocar o público em contato direto com esta forma de arte.

Em 1953 estreou o primeiro longa-metragem em preto e branco chamado "Sinfonia Amazônica", filme de Anélio Lattini Filho. Diferente de animações estrangeiras que contavam com centenas de animadores, Sinfonia Amazônica foi escrito, produzido, elaborado por Lattini ao longo de 6 anos.

Figura 2- Sinfônia amazônica

Fonte:http://fotos.noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2012/04/11/conheca-perssonagens-obras-da-animação-brasileira.htm#fotoNav=6

Sozinho o autor realizou mais de 500 mil desenhos, pintou cenários em diversas cores para dar profundidade às cenas. E teve de optar por músicas internacionais que estavam em domínio público, já que não obteve permissão de utilizar "O Guarani" de Carlos Gomes.

Apesar de ser inspirado no estilo Disney, Sinfonia Amazônica conta 7 lendas autenticamente brasileiras, através de sincronização dos movimentos com a música e divisão dos compassos com os ruídos da cena, técnicas altamente profissionais.

Sinfonia Amazônica foi tão bem produzido que deu ao Brasil destaque no cinema internacional, recebeu várias premiações como Estatueta Saci de Cinema de 1954, Prêmio Oficial do Jornal "O Estado de São Paulo", Prêmio do Instituto Nacional

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de Folclore da UNESCO, entre outros. Sua obra consta em enciclopédias cinematográficas francesas e diversas obras internacionais especializadas.

Mesmo com o merecido reconhecimento, com as leis estatais e falta de retorno financeiro devido, Lattini não conseguiu dar seguimento a outros projetos desta amplitude, e assim como Seth, recolheu-se ao desenho publicitário.

No final da década de 1950 mais um nome se destaca, Roberto Miller. Após um estágio de seis meses no Canadá e influenciado por seu instrutor Norman Mclaren, Roberto explora novas técnicas de animações abstratas e experimentais.

Suas obras foram muito premiadas, o filme "Soud abstract" recebeu medalha de ouro no festival de Bruxelas em 1957, Prêmio Saci de São Paulo em 1958, menção honrosa em Cannes em 1958. "Rumba" recebeu medalha de prata no Festival de Lisboa em 1957. "Boogie Woogie" menção honrosa no Festival de Cannes em 1959, entre outros.

Durante a década de 1960 a animação é voltada para a propaganda e área didádica / educacional. Somente em 1971 temos "Presente de Natal" de Álvaro Henrique Gonçalves que foi o primeiro longa-metragem a cores, e assim como Lattini, o autor trabalhou sozinho por três anos ininterruptos, desenhou, criou os cenário e filmou.

No ano seguinte estreou o segundo longa-metragem a cores "Piconzé". Obra de Yppê Nakashima, Sylvio Renoldi e João Luiz Araújo. E diferente de outros filmes, não tinha os cenários pintados. Eram todos compostos por colagens, apresentando uma maior ideia de profundidade.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3 - Piconzé

Fonte: http://www.japao100.com.br/arquivo/tracos-incertos/

Piconzé ganhou dois prêmios do Instituto Nacional do Cinema (Prêmio qualidade e coruja de ouro pela montagem).

As aventuras da turma da Mônica estreou em 1982, seguido de vários outros filmes de mesmos personagens.

Em 1994 estreou o primeiro longa-metragem voltado para o público adulto, "Rock e Rudson", de Otto Guerra. Com temáticas homossexuais ironizando o machismo gaúcho.

Cassiopédia , em 1996, foi o primeiro filme do mundo feito integralmente por computados, sua produção foi dirigia pelo animador Clóvis Vieira, com uma equipe de três diretores de animação e onze animadores.

Figura 4: Cassiopédia

Fonte:https://diaslucas.blogspot.com.br/2016/05/cassiopeia-o-primeiro-longa-de-animacao.html

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Em 2012 temos o primeiro longa-metragem em stop motion, com o filme "Minhocas". Em 2013 "Uma história de amor e fúria" ganhador do prêmio Annecy (Maior prêmio de animação mundial).

E em 2014 estreia no Brasil "O menino e o mundo", filme de Alê Abreu, inspirado em um documentário sobre a América Latina nas décadas de 1960 e 1970, com influências políticas e sociais. O filme conta as questões do mundo moderno, através, dos olhos do menino Cuca.

Figura 5- O menino e o mundo
Fonte: http://omeninoeomundo.blogspot.com.br/

Filme este que conta com técnicas diferenciadas de animação e quase mudo, que segundo o autor não foi intencional, na fase de animação e montagem brincavam com os sons e trechos de música. "Penso que talvez por isso o filme tenha se resolvido praticamente sem diálogos" diz Alê Abreu.

O menino e o mundo angariou mais de 34 premiações entre nacionais e internacionais, ganhou duas categorias do Festival Annecy (Maior prêmio de animação mundial), Melhor animação independente da Annie Awards, e indicado ao Oscar de melhor animação em 2016.

AS CORES E A AUSÊNCIA DE SOM NA ANIMAÇÃO "O MENINO E O MUNDO"

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A animação em análise tem traços bem próprios e singulares o estilo de desenho "palitinho", o qual aproxima do universo da criança, mesmo tratando de temas "adultos", tais como: das desigualdades sociais, do trabalho moderno, do êxodo rural e do capitalismo, o mesmo visa suscitar a reflexão de crianças e adultos.

Figura 6- Cena "O Menino e o Mundo"

Fonte: https://raphaelcancellier.wordpress.com/tag/o-menino-e-o-mundo/

A animação mostra a complexidade do mundo através de um desenho simples. Destacamos a cena que o menino esperou pelo seu pai à porta do comboio e quando pensava que o tinha visto, foi a correr ao seu encontro, mas, depois ficou um pouco confuso porque saíram de lá muitos trabalhadores exatamente iguais. Isto representa uma metáfora, pois todos aqueles trabalhadores percorreram o mesmo caminho para atingirem o mesmo fim, ou seja, todos eles saíram dos campos para a cidade procurando dar às suas famílias uma melhor qualidade de vida.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

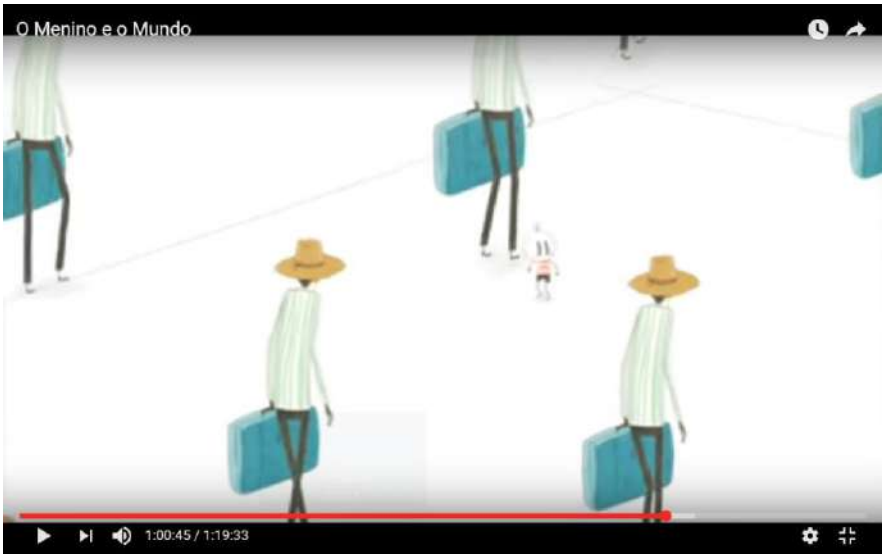


Figura 7- Cena "O Menino e o Mundo"

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=IGeyxoDDwCo

A animação foi feita com várias técnicas artísticas que retrata as questões do mundo moderno através do olhar de uma criança, por isso do personagem principal o "Cuca" ser feito em desenho de palitinho.

Figura 8- Cuca

Fonte: http://www.jardinsdainfancia.com.br/o-menino-e-o-mundo/

Depreende-se assim que a escolha do diretor Alê Abreu em desenhar o "Cuca" em forma de "palitinho" foi no intuito de aproximação do público infantil, por ser a visão de uma criação, nada melhor do que o personagem ser um desenho de criança, remetendo a ingenuidade e simplicidade de quem esta a descobrir o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mundo. Por fim, destacamos que O Menino e o Mundo, é um filme muito mais complexo e rico do que seus simples traços permitem imaginar.

Em um filme todos os componentes de uma cena são construídos propositalmente, principalmente as cores, o diretor juntamente com a equipe de arte escolhe as cores de acordo com o significado que quer expressar. Segundo Farina (1986:27)

> (...) a cor exerce uma ação tríplice: a de impressionar, a de expressar, e a de construir. A cor é vista: impressiona a retina. É sentida: provoca uma emoção. E é construtiva, pois, tendo um significado próprio, tem valor de símbolo e capacidade, portanto, de construir uma linguagem que comunique uma ideia.

Algumas significados são conhecidos como o vermelho que representa amor, ódio, felicidade, luxo, entre outros. O marrom representa o feio, desagradável, preguiço. Algumas cores são mais utilizadas no filme como veremos a seguir.

O filme começa com um cenário branco e a partir do momento que o nosso personagem Cuca começa a perceber o que está acontecendo a sua volta, o cenário vai sendo construído para acompanhar a descoberta. A cor branca significa início, segundo Eva Heller (2016:156)

> Quando Deus criou o mundo, seu primeiro comando foi "faça-se a luz"! Fazendo associação com a luz, assim tem inicio a simbologia do branco." (...) Na história da criação do hinduísmo o mundo consistia em um mar de leite.

A cor verde é constantemente presente nos cenários. Ela representa a natureza, a vida e a esperança. A ideia de associar vida e esperança a cor verde, está na representação da primavera, pois, esta representa a "renovação após a escassez". É considerada também como uma cor 'de meio'. Enquanto o vermelho é quente, o azul é frio, o verde é agradável. O vermelho é ativo, o azul passivo, o verde

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

tranquilizador. Em cenas tristes ou sombrias o cinza está presente, ele é o oposto da alegria, tanto que o carnaval termina em uma quarta feira de cinzas. Representa também insensibilidade, indiferença, solidão e vazio.

Há algumas combinações certeiras de significados, como por exemplo:

- vermelho + amarelo + laranja + verde = alegria

Figura 9- Cena "O Menino e o Mundo"
http://favodomellone.com.br/o-menino-e-o-mundo-filme-de-animacao-brasileiro-para-todas-as-idades/

- amarelo + laranja + vermelho = lúdico

Figura 10- Cena "O Menino e o Mundo"
http://vejasp.abril.com.br/atracao/o-menino-e-o-mundo/

- preto + marrom + cinza = tristeza

Figura 11- Cena "O Menino e o Mundo"
http://vejasp.abril.com.br/atracao/o-menino-e-o-mundo/

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Um dos traços marcantes, do filme é a falta de verbalização das palavras. Flertando com o cinema mudo, os diálogos entre os personagens ocorrem em português invertido, inteligível. Este detalhe, no entanto, não impede seu entendimento, pelo contrário, facilita a circulação em países que falam outras línguas. Segundo Eni Orlandi (1995:37).

> Não se pode traduzir o silêncio em palavras sem modificá-lo pois a matéria significante do silencio e a das palavras diferem: além disso, o silencio significa por si mesmo, ou seja, o silêncio não fala, ele significa.

A compreensão do filme se dá, através, dos movimentos dos personagens, das suas expressões, da movimentação da câmera, enquadramento das cenas e principalmente dos sons e da trilha sonora. Segundo Leiliane Andrade (2014:95)

> "Alguns gestos são universais e sempre estão relacionados a significados que abrangem os diferentes aspectos culturais. Além dos gestos, as emoções consideradas básicas -alegria, tristeza, medo, raiva, surpresa e repugnância – também possuem esse aspecto de universalidade, não só sua manifestação, como também na sua possibilidade de reconhecimento".

Em o menino e o mundo a música exerce papel narrativo fundamental, como se fosse um dos personagens da trama. "A sonoridade guia o olhar" diz Gustavo Kurlat um dos músicos responsáveis pela obra.

Eni Orlandi (1995:37) destaca que "Há sentidos que precisam ser trabalhados na música, outros na pintura, outros na literatura. Para que signifiquem consistentemente."

Essa sinergia trás um entendimento profundo e poético sobre o filme, que mesmo sem palavras conseguimos perceber a crítica ao capitalismo, as

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

desigualdades sociais, o consumo exagerado e o desemprego, problemas reais da sociedade moderna.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

São inquestionáveis as possibilidades cinematográficas viabilizadas pelas tecnologias digitais, mas, vemos claramente nesta animação, que o simples é sempre mais. O menino e o mundo, nos leva ao encontro do diferente, saímos das animações da Disney, para embarcar na descoberta do mundo, através, dos olhos de uma criança que narra e encanta. O filme foi construído pelos olhos do "Cuca", criando o novo em animação, com muita criatividade e sensibilidade. A trilha sonora, com todo o cenário, as cores e a movimentações das cenas por si narram a historia do filme sem a presença de diálogos.

O filme trata de assuntos complexos como êxodo rural e crítica ao capitalismo, no entanto, utiliza de linguagem simples e traço infantil, demonstrando com muita delicadeza o mundo e a situação de muitas famílias brasileiras. Tornando assim perfeitamente aproveitável em sala de aula, para alunos de todas as idades que se identificam com o tema e que também descobrem o mundo através das aventuras de Cuca."

Pela perspectiva de um menino que sentiu "na própria pele" a dor de ver o pai partir na tentativa de melhorar a qualidade de vida de sua família, "O Menino e o Mundo" é um filme que mudou a historia da animação brasileira pela sua realidade e encontro com a história de vida de muitos brasileiros.

REFERÊNCIAS

ABREU, Alê. *O menino e o mundo*. Disponível em: http://omeninoeomundo.blogspot.com.br/ Acesso em 15/12/2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ANDRADE, Leiliane L.S de. A expressividade do cinema mudo na construção de significados. Disponível em: http://revistas.pucsp.br/index.php/dic/article/view/14753.

Acesso em 14/02/2017

BERNARDET, Jean-Claude. O que é cinema. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BUENO, Francisco da Silveira. Minidicionário da língua portuguesa. Ed. rev. E atual. por Helena Bonito C. Pereira, Rena Signer.- São Paulo: FTD: LISA, 1996.

CHAGAS, Rodrigo. Cinema, educação & arte/ Rodrigo Chagas, organização e apresentação- Boa Vista: editora da UFRR, 2013. 232p. Vários autores.

FARINA, Modesto. Psicodinâmica das cores e comunicação. São Paulo, Edgard Blucher, 1986.

GALVÃO, Maria Rita. BERNARDET, Jean- Claude. CINEMA: REPERCUSSÕES EM CAIXA DE ECO IDEOLÓGICA (As ideias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Brasiliense, 1993.

GOMES, Andréia Pietro. *História da animação brasileira*. Disponível em: http://www.cenacine.com.br/wp-content/uploads/historia-da-animacao-brasileira1.pdf .Acesso em 13/12/2016.

HELLER, Eva. A psicologia das cores. São Paulo: Editora G. Gili, Ltda.2016

MORENO, Antônio. *A experiência Brasileira no Cinema de Animação*. Rio de Janeiro: Editora Artenova em convênio com a EMBRAFILME, 1978.

ORLANDI, Eni. Efeitos do verbal sobre o não-verbal. Disponível em: http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8638914. Acesso em 18/01/2017.

RITTAUD- HUTINET, Jacques. *Os irmãos Lumière*/Jacques Rittaud-Hutinet; Tradução Yara Laranjeira e Luciano Lopreto.- São Paulo: Scritta, 1995.- (Persona)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Utilização de imagens no processo de ensino e aprendizagem de Biologia: um Relato de Experiência

José Roberto FERRAZ[1]
Tânia Aparecida da Silva KLEIN [2]
Giovana Medeiros dos SANTOS[1]
(Universidade Estadual de Londrina – UEL)

Resumo: O presente trabalho apresenta os resultados obtidos no projeto de ensino e aprendizagem de conceitos de Zoologia e Ecologia, financiado pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência, PIBID/CAPES/MEC, que visa à elaboração de estratégias e metodologias diferenciadas de ensino, com uso de recursos que levem à reflexão e à aprendizagem das relações conceituais. Neste sentido, este trabalho apresenta como investigação a importância das imagens presentes em livros, internet e de microscopia óptica e a relação de tais imagens com a manipulação de modelos ou espécies reais, na área específica de zoologia. As imagens foram utilizadas durante a implementação de atividades de ensino de Zoologia e Ecologia desenvolvidas com alunos do ensino médio de uma escola pública da região central do município de Londrina, PR. Os resultados apontam crescente complexidade de relações entre os conceitos abordados durante as atividades, evidenciando diferentes níveis de significação entre as relações conceituais estabelecidas, tanto nas falas como nas produções construídas pelos estudantes participantes.

Palavras-chaves: Educação, imagem, ensino-aprendizagem.

Introdução

[1] Discente do curso de Ciências Biológicas - Universidade Estadual de Londrina. Integrante do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência.
[2] Docente vinculada ao Departamento de Biologia Geral da Universidade Estadual de Londrina.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) apresenta como um dos seus objetivos inserir os estudantes de licenciatura no cotidiano de escolas da rede pública de educação, proporcionando-lhes oportunidades de criação e participação em experiências metodológicas, tecnológicas e práticas docentes de caráter inovador e interdisciplinar que busquem a superação de problemas identificados no processo de ensino-aprendizagem (Portaria CAPES nº 260, 30.12.2010).

Antes de iniciar os trabalhos e projetos que buscarão atingir o objetivo anterior é importante destacar que o ensino e a aprendizagem são dois processos distintos. O estudante constrói o seu próprio conhecimento e cada estudante o faz de modo idiossincrático, pois, o processo depende fundamentalmente do que o estudante já sabe, ou seja, de seu conhecimento anterior, sobre o qual ele ou ela construirá o novo conhecimento. Desta forma o resultado final do processo de aprendizagem é também diferente para cada estudante (FERRAZ; SANTOS; KLEIN, 2016 apud FREIRE, 1987).

Segundo Moreira (2003) a aprendizagem significativa é um processo por meio do qual uma nova informação relaciona-se, de maneira substantiva (não-literal) e não-arbitrária, a um aspecto relevante da estrutura de conhecimento do indivíduo. Em outras palavras, os novos conhecimentos que se adquirem relacionam-se com o conhecimento prévio que o aluno possui.

As imagens são possíveis objetos de ensino que podem facilitar e promover uma aprendizagem significativa. Para isto as imagens devem funcionar como representações conceituais ou permitir a conexão entre conceitos pré-existentes com os novos que serão ou estão sendo aprendidos pelo estudante.

Segundo Martins (2012) as imagens desempenham uma variedade de funções. Uma lista não exaustiva inclui funções relacionadas à orientação de leitura, estímulo de interesse ou curiosidade, demonstração de procedimentos, ilustração de ideias ou argumentos, mostra de padrões por meio da apresentação organizada de casos, relações entre níveis de explicação e descrição de fenômeno.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Desta maneira o presente trabalho apresenta o relato de um projeto que buscou investigar a importância das imagens presentes em livros, internet e de microscopia óptica e a relação de tais imagens com a manipulação de modelos ou espécies reais, na área específica de zoologia.

Procedimentos metodológicos

O presente trabalho foi realizado com 12 estudantes do 2º ano do ensino médio da escola Estadual Dr. Gabriel Carneiro Martins durante a oficina intitulada "Biologia no cotidiano", desenvolvida pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID).

A metodologia deste estudo apresenta caráter descritivo-explicativo e os dados foram extraídos através da observação dos estudantes durante o desenvolvimento das diversas atividades. São estudos descritivo-explicativos porque intencionam, em um primeiro momento, identificar, descrever e explicar determinados fatos ou fenômenos e, num segundo momento, estabelecer compreensão sobre o significado dessa produção no contexto da área de pesquisa (MAZZOTTI; GEWANDSZNAJDER, 1996, p.170).

A oficina teve duração de 28 horas divididas em sete encontros, onde foram realizadas atividades que se fundamentaram na utilização de imagens obtidas de livros didáticos, internet e de microscopia óptica e a relação de tais imagens com a manipulação de modelos ou espécies reais, na área específica de zoologia e ecologia.

Os encontros ocorreram semanalmente nos meses de novembro e dezembro de 2016. Os conteúdos da oficina perpassaram questões de Invertebrados aquáticos, Vertebrados aquáticos, Poluição do ambiente aquático: causa e causadores, Invertebrados terrestres, Vertebrados terrestres e por último Poluição do solo e do ar: causa e causadores (Quadro 1). O sétimo encontro foi realizado no Museu de Zoologia da Universidade Estadual de Londrina (MZUEL).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Quadro 1: Tema, fonte das imagens e a estratégia metodológica utilizadas na oficina "Biologia no Cotidiano".

Tema	Fonte das imagens	Estratégia metodológica
Invertebrados aquáticos (Zoologia)	Livros, internet e microscópio óptico	Expositiva dialogada Aula prática
Vertebrados aquáticos (Zoologia)	Livro e internet	Expositiva dialogada Aula prática
Poluição aquática (Ecologia)	Livro e internet	Expositiva dialogada
Invertebrados terrestres (Zoologia)	Livros, internet e microscópio óptico	Expositiva dialogada Aula prática
Vertebrados terrestres (Zoologia)	Livro e internet	Expositiva dialogada Aula prática
Poluição do solo e do ar (Ecologia)	Livro e internet	Expositiva dialogada

Fonte: Os autores

Análise da oficina

Os conceitos e ideias presentes nos livros podem ser representados por uma grande variedade de tipos de imagens, tais como fotografias, desenhos, esquemas, diagramas, gráficos, entre outros (BERNUY; FREITAS; MARTINS, 1999, p.1). Essa grande variação de representações de conceitos que são conseguidos pelas imagens facilitou a compreensão dos conceitos relativos à ecologia, pois, os temas relacionados a esse conteúdo são abstratos. Os principais tipos de imagens presentes em livros que foram usados durante o projeto foram os gráficos e esquemas.

Os gráficos e esquemas se apresentam como representações conceituais que facilitam a aprendizagem e desenvolvem a capacidade dedutiva dos estudantes. Como os esquemas representam uma síntese de um determinado trecho de um

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

texto, elas foram utilizadas pelos estudantes para realizar a revisão dos conteúdos aprendidos a respeito de ecologia.

Os animais aquáticos que foram trabalhados na oficina incluíram desde animais muito conhecidos (tubarões, baleias, peixes ósseos, polvos) pelos estudantes até animais pouco conhecidos (lesmas do mar, boto, esponjas, poliplacóforos). Para aqueles animais muito conhecidos pelos estudantes existiu grande facilidade em assimilar as proporções corpóreas e estruturas específicas de cada grupo zoológico, entretanto para os animais pouco conhecidos as imagens dos livros serviram para facilitar o desenvolvimento do aprendizado, pois, possibilitou aos alunos conhecer as proporções corpóreas e então posteriormente estabelecer onde as estruturas específicas de cada grupo zoológico estão localizadas.

Antes de iniciar a aula de animais terrestres foi pedido aos alunos para que eles fizessem três grupos de quatro integrantes e que elaborassem uma lista das principais características morfológicas dos insetos e que citassem o nome de alguns desses animais. Os resultados desta atividade estão presentes no quadro 2.

Quadro 2: Primeira lista de características morfológicas dos insetos e exemplos de insetos elaborada pelos estudantes durante a oficina "Biologia no cotidiano" .

	Grupo 1	**Grupo 2**	**Grupo 3**
Características dos insetos	• Corpo segmentado; • Asas; • 2 olhos	• Asas; • Antenas; • Pequenos	• Antenas; • 6 pernas; • Exoesqueleto de quitina
Exemplos de insetos	• Aranha; • Gafanhoto; • Formiga; • Joaninha	• Borboleta; • Besouro; • Aranha; • Formiga	• Formiga; • Barata; • Mariposa; • Mosquito;

Fonte: Os autores

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Analisando o quadro 2 pode-se perceber a generalização de um grupo de animais muito comum de maneira ineficiente, e a citação de aranhas como sendo um inseto, quando na verdade este animal pertence à classe Arachnida.

Posteriormente foi entregue aos mesmos grupos a imagem de um inseto generalizado obtida da internet (Imagem 1). Foi pedido para que os alunos analisassem a lista anterior (Quadro 2) e que refizessem a mesma, mas desta vez observando as características morfológicas presentes no inseto generalizado. Os resultados da segunda lista estão contidos no Quadro 3. Neste momento foi deixado claro aos estudantes que o inseto representado na imagem apresentava as características presentes em todas as espécies desta classe de animais.

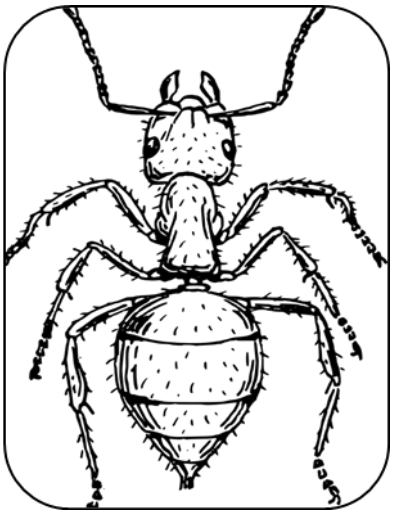


Imagem 1. Figura de um inseto com as características morfológicas gerais, cedida aos grupos para que eles realizassem a atividade de análise durante a oficina "Biologia no cotidiano". Fonte: Biodidac

Quadro 3: Lista de características morfológicas dos insetos e exemplos de insetos elaborada pelos estudantes a partir da imagem de um inseto generalizado durante a oficina "Biologia no cotidiano" .

	Grupo 1	Grupo 2	Grupo 3
Características dos insetos	• Corpo dividido em: Tórax,	• 2 olhos • Antenas; • 6 pernas	• Antenas; • 6 pernas; • Exoesqueleto

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

	abdome e cabeça; • 6 pernas; • 2 olhos		de quitina
Exemplos de insetos	• Barata; • Gafanhoto; • Formiga; • Joaninha	• Borboleta; • Besouro; • Louva-Deus; • Formiga	• Formiga; • Barata; • Mariposa; • Mosquito

Fonte: Os autores

A análise do quadro 3 permite dizer que os estudantes retiraram dos seus exemplos de insetos a aranha, pois durante o processo de elaboração da lista observaram a presença de 6 pernas no inseto generalizado e recordaram que as aranhas apresentam 8 pernas. Além disso, retiraram características como tamanho pequeno e asas. Essas mudanças refletem a capacidade representacional e de transferir significados das imagens, assim como permite a readequação dos conhecimentos prévios presentes na estrutura cognitiva dos estudantes.

Estruturas microscópicas presentes no corpo dos animais estudados pelos alunos como, por exemplo, esponjas e águas vivas, foram observadas com o auxílio de um microscópio óptico. A utilização desta tecnologia para facilitar as aulas de biologia se mostrou defasada na presente escola, pois, os alunos relataram a pouca utilização deste equipamento nas aulas de ciências e biologia. Os estudantes ao observarem as estruturas no microscópio relataram que conseguiram visualizar e imaginar melhor tanto estruturalmente como funcionalmente a determinada estrutura. Os conteúdos que foram trabalhados com o auxilio de imagens projetadas pelo projetor se concretizava na estrutura cognitiva do estudante quando os mesmos observavam a imagem produzida pelo microscópio.

As aulas práticas possibilitam a construção de uma rede de conhecimentos estável e conectada, porque as atividades práticas propiciam ao aluno vivenciar a realidade (FERRAZ; SANTOS; KLEIN, 2016, p.4663). A concretização de conceitos também ocorreu quando os estudantes manipularam amostras de animais fixados e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

empalhados presentes no MZUEL. Esta atividade prática permitiu aos alunos vivenciar o que era aprendido na teoria, e consequentemente elevar o nível do processo de aprendizagem.

Considerações finais

Apesar da escrita ainda ser o modo central de representação dos materiais didáticos, as imagens estáticas e em movimento são certamente mais proeminentes veículos de significado. Bezemer & Kress (2008) ressaltam a importância de se relacionar diferentes modos representacionais, como a escrita e a imagem, para potencializar o aprendizado de um conceito, ressaltando que as traduções entre as representações são constantemente construídas de significados feitos em um modo ou conjuntos de modos para significados construídos em outro modo ou conjuntos de modos.

Neste trabalho, foi possível observar o 'trânsito' dos estudantes entre os diferentes modos representacionais apresentados durante as aulas. Durante a manipulação das imagens, observações e reflexões foram passíveis de registros escritos, fato que certamente permite inferir a contextualização conceitual nas traduções do modo imagético para o modo verbal escrito. Vale ressaltar o envolvimento emocional dos participantes durante as observações de imagens em microscópio óptico. Além disso, o uso desta tecnologia permitiu sistematizar o estudo das imagens apresentadas, onde os alunos foram capazes de discutir e comparar imagens "reais" observadas com esquemas, fotos ou figuras apresentados nos livros didáticos.

A linguagem visual atrai o aprendiz, minimizando o esforço que um texto escrito exige durante a decifração da leitura. A relação com a imagem, por outro lado, é natural e espontânea (COSTA, 2005). Cabe aos educadores explorar o vasto campo do uso de imagens em suas aulas, pois além de universal, a linguagem

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

visual é inclusiva, causam emoção e reação, aspectos imprescindíveis no processo cognitivo de construção de conceitos das diversas áreas do conhecimento.

Referências

BEZEMER, Jeff; KRESS, Gunther. Writing in multimodal texts: A social semiotic account of designs for learning. Written Composition, 25(2), 166-195. 2008.

COSTA, Cristina. Educação, imagem e mídias. São Paulo: Cortez, 2005.

FERRAZ, José Roberto, SANTOS, Giovana Medeiros dos; KLEIN, Tânia Aparecida da Silva. Atividades práticas em jardins e no laboratório de ciências no processo de ensino-aprendizagem de botânica. Revista da SBEnBio, n. 9, p. 4655-4664. 2016

MARTINS, I .Visual imagery in science education Visual Imagery in School Science Textbooks. In: GRAESSER, A.; OTERO, J e DE LEON, J. A (eds.) The Psychology of Scientific Text Comprehension. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Ass. Publ., pp. 73-90, 2002.

MAZZOTTI, Alda Judith Alves; GEWANDSZNAJDER, Fernando. O Método nas Ciências Naturais e Sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa. São Paulo: Pioneira, 1996.

MOREIRA, Marco Antonio. Pesquisa em ensino: Aspectos Metodológicos. Actas del PIDEC: textos de apoio do Programa Internacional de Doutorado em Ensino de Ciências da Universidade de Burgos, Porto Alegre, v. 5, p. 101-136, 2003.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A exploração ativa como experiência do olhar: Relatos de duas práticas educacionais voltadas a construção da imagem em gravura

André Hamada KIKUMOTO
PIBID e Arte na Escola - UEL[1]
André Camargo Lopes (orientador) – PIBID/UEL[2]

Este artigo apresenta resultados de uma proposta pedagógica desenvolvida no ano de 2016 nos projetos de extensão PIBID e Arte na Escola, gerando uma discussão sobre a prática da gravura no ensino básico. Ambas tiveram como finalidade o estudo da percepção visual e o exercício da xilogravura em seu processo poético. Pautado nas teorias de Rudolf Arnheim na qual a visão é uma exploração ativa dos espaços, nos aventuramos a uma reflexão sobre a abstração como um trabalho processual, organizada em quatro etapas: recorte fotográfico no espaço escolar; organização espacial dos elementos compositivos sobre a matriz; sulcamento e impressão. A partir desta captação, potencializou-se uma reflexão na concepção não-naturalista, concentrando seu raciocínio na forma, linha, contraste e textura. Seguidamente, a experiência com a xilogravura possibilitou novos problemas, como as limitações do suporte, o pensamento inverso compositivo e a importância do procedimento da impressão. Potencialidades alcançadas com plenitude em uma totalidade que somente o contato com todas as etapas da atividade poderiam oferecer.

Palavras-chaves: Imagem, Gravura, Ensino.

[1] Graduando em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), bolsista do PIBID-ARTE/UEL no colégio Estadual Professora Roseli Piotto Roehrig e colaborador do Instituto Arte na Escola.
[2] Doutor em História e Sociedade pela Unesp – Assis (Universidade Julio Mesquita Filho), professor da rede básica de ensino do Estado do Paraná e supervisor do PIBID-ARTE 2009/UEL no colégio Estadual Professora Roseli Piotto Roehrig.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Introdução

Com o objetivo de melhorias na formação dos estudantes, tanto o Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência[3] quanto o Instituto Arte na Escola inserem os licenciandos no cotidiano escolar da rede básica de ensino potencializando experiências no campo de atuação.

A vivência com o cotidiano escolar apresenta um amplo espaço de reflexão sobre o processo de ensino-aprendizagem. Tomamos por recorte neste conjunto de possibilidades a experiência que tivemos com aulas de gravura. Essa linguagem como experimento plástico é sugerida nas Diretrizes Curriculares da Educação Básica - Arte (SEED-PR, 2008) a partir do 6º ano e são os problemas e resultados desta experiência que apresentaremos como reflexão de um estudo prático-teórico da aprendizagem em Arte.

Lidar com a gravura no ensino básico nunca foi prioridade, uma vez que seus materiais e instrumentos exigem tempo, atenção e custo diferenciados. Para o professor de Arte, a escassez de material é um problema diário, assim como o pouco número de aulas disponíveis, restrição que não se limita somente a linguagem citada, mas como em diversos campos das Artes Visuais. Estes problemas solicitam uma prática em contraturno, método de ensino voltado ao fazer. Dessa forma, acrescentam-se outras vivências e estímulos estéticos desenvolvidos na rotina de estudo dos alunos, permitindo a expansão perceptiva daquilo que é imagem. Logo, a escolha não menospreza o ensino formal, muito pelo contrário, mas serve como complementação deste.

Para isso, os programas de extensão citados contam com o trabalho em conjunto de docentes universitários, professores da rede básica de ensino estadual e estagiários. Uma interação que pode parecer proporcionar, ingenuamente, crescimento somente para os educandos em formação. Porém, tanto o educando quanto o educador são sujeitos do processo de aprendizagem (FREIRE, 2002),

[3] A minha colaboração com o PIBID-UEL teve início no dia 01/04/15 e atualmente nos disponibilizamos nas terças de manhã (turno escolar com turmas do 9º, 2º e 3º anos) e quintas à tarde (contraturno com turmas variadas) em conjunto de reuniões (anteriormente aos sábados) após cada dia em ação.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

reforçando a importância destes projetos e tornando a experiência das atividades um exercício de reflexão e construção desde o aluno até o docente. Uma troca de experiências em construção pautada no fazer, ou melhor, colocando em prática os diversos conhecimentos em Arte vivenciados no âmbito escolar.

Neste sentido, o presente texto partirá como referencial narrativo e reflexivo nossas atividades no Colégio Estadual Roseli Piotto Roehrig[4] (via PIBID) e empregar-se-á de características semelhantes e resultados oriundos de uma outra desenvolvida no Colégio Presidente Vargas[5] (via Arte na Escola). Provendo-se primordialmente da primeira proposta citada, a discussão deste artigo percorrerá por todas as etapas de seu processo, completando-se com uma breve reflexão pessoal das experiências obtidas.

A comparação é possível graças aos objetivos e caminhos eleitos por ambas propostas, estas quais relacionam-se curiosamente, uma vez que, apesar de singulares, almejam e recorrem a elementos semelhantes.

A percepção e o entorno

Quando falamos em percepção, remetemos imediatamente a visão e suas respostas físicas para descrevê-la. A sociedade atual disponibiliza mecanismos de acesso extensivo, nos dando oportunidade de amplo alcance e conhecimento. Porém, os benefícios que estas tecnologias propõem potencializam um sistema dinâmico no qual somos constantemente carregados de diversos estímulos perceptivos de natureza imagética e sonora. Este ciclo ininterrupto gera um questionamento: o quanto realmente percebemos as coisas?

[4] O Colégio Estadual Professora Roseli Piotto Roehrig encontra-se no Cj. José Giordano e atende alunos do bairro e região. A atividade foi realizada do dia 31/08/16 à 15/12/16, recebendo em média 5 a 15 alunos majoritariamente do 1º e 2º ano do ensino médio. Plano de aula elaborado pelo grupo de professores em formação, orientados pelo prof. Dr. André Camargo Lopes.
[5] A partir do dia 14/07/16 inicia-se minha colaboração com o Instituto Arte na Escola, participando de sua proposta até 10/03/17. Esta fora realizada em conjunto de professores, técnicos e estudantes do departamento de Artes Visuais – UEL em parceria dos profissionais do Colégio Presidente Vargas. Localizado no distrito de Santa Margarida, em Bela Vista do Paraíso, as oficinas eram realizadas no contraturno semanalmente. O resultado pode ser encontrado no livro "Xilogravura: Matrizes que contam histórias / Carla Juliana Galvão Alves, Carlos Aparecido Barboza de Castro, Claudio Luiz Garcia (orgs). – Londrina: UEL, 2016".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Rudolf Arnheim (2005) nos diz que a capacidade de perceber não pode ser diminuída somente a aspectos ópticos, mas resulta da soma com outros. Ao afirmar que a visão é agente criador, que sistematiza e organiza informações, o autor considera o ato de perceber uma procura ativa de se entender o mundo ao seu redor.

> A percepção realiza ao nível sensório o que no domínio do raciocínio se conhece como entendimento. O ato de ver de todo homem antecipa de um modo modesto a capacidade, tão admirada no artista, de produzir padrões que validamente interpretam a experiência por meio da forma organizada. O ver é compreender. (ARNHEIM, 2005, p. 39)

Como prática em nossa experiência educacional, procuramos explorar o espaço no qual estávamos situados. Caminhamos pela escola em busca de, através da câmera de aparelhos de telefone celular, elementos formais geométricos resultantes da interação entre a luz solar e objeto.

Figura 1: Aluna G.L fotografando a partir das sombras do banco. Projeto: PIBID

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Segundo Jacques Aumont, "o olhar é o que define a intencionalidade e a finalidade da visão" (1993, p. 59). Integrados em um ambiente recorrente do dia-a-dia, os alunos foram direcionados a parar e pensar sobre o espaço da escola, compreendendo-o além da observação retiniana. Foi uma busca intencional, uma proposta de pesquisa cujo o objeto e objetivo encontravam-se nesta experiência do olhar.

Paralelamente, a atividade em Santa Margarida iniciou com os alunos visitando a Praça Carmela Dutra, local referência para a cidade. Por meio do desenho de observação, as crianças passaram pelo mesmo exercício pedagógico. Neste sentido, transformamos esse local em estranho pela própria proximidade e familiaridade, tornando-o campo de novas percepções e estímulos. Aumont (1993, p. 37) considera o conceito de espaço uma fusão de origens que expande-se além do visual. Neste caso, por exemplo, é considerado a carga afetiva, dado as relações dos moradores com o ambiente. Festas, apresentações, brincadeiras, relacionamentos. Assim, podemos entender que "(...) quanto maior for a importância biológica que um objeto tem para nós, mais estaremos capacitados a reconhecê-lo – e mais tolerante será portanto nosso padrão de correspondência formal." (GOMBRICH *apud* ARNHEIM, 2005, p. 43)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 2: Professores e alunos na Praça Carmela Dutra. Projeto: Arte na Escola

A abstração e forma

A escolha pela geometrização não fora à toa. A Matemática e seus elementos geométricos sempre estiveram presentes nas produções artísticas. A simplificação compositiva buscada no passeio pelo pátio escolar é um exercício contrário ao sistema já mencionado, no qual a quantidade excessiva contradiz a *ordenação* (ARNHEIM, 2005). Ordenação corresponde, nesta perspectiva teórica, ao "modo de organizar uma estrutura desejada da maneira mais simples possível." (ARNHEIM, 2005, p. 52). Logo, somos induzidos a relacioná-la com a arte abstrata que, de grosso modo, é conhecida por sua sintetização formal. Todavia, Charles Harrison (1998, p. 261) pontua como a produção de Piet Mondrian (1872-1944) não era resolvida, mas processada. Suas pinturas carregavam uma memória contínua, residual da construção ao longo da vida. O fato exposto desestrutura argumentações que resumem a abstração a esta característica formal e exemplifica o que Arnheim propõe por simplicidade, diferenciando-a de minimização. A complexidade do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

trabalho de Mondrian não é definida pelo número de elementos, mas sim de seus aspectos estruturais (ARNHEIM, 2005, p. 49).

Dito isso, fica mais fácil compreender o que Jacques Aumont nos sugere sobre o assunto. O autor discorda com a necessidade da presença direta do mundo visível, mas direciona seu sentir para a forma. (1993, p. 274). As composições fotografadas objetivaram uma desconstrução estética nos alunos através deste raciocínio que considera a tela como superfície orgânica e suas formas significativas, recipientes vivos de expressividade, ou seja, autônoma.

> A arte "abstrata" é de fato bem mais concreta, já que trabalha um material mais direto, mais imediatamente tangível, ao passo que a arte representativa canônica só pode existir em virtude de convenções intelectuais, em última instância, matemáticas, logo, afastá-nos da verdadeira vida, a dos encontros espontâneos com o mundo. (AUMONT, 1993, p. 272)

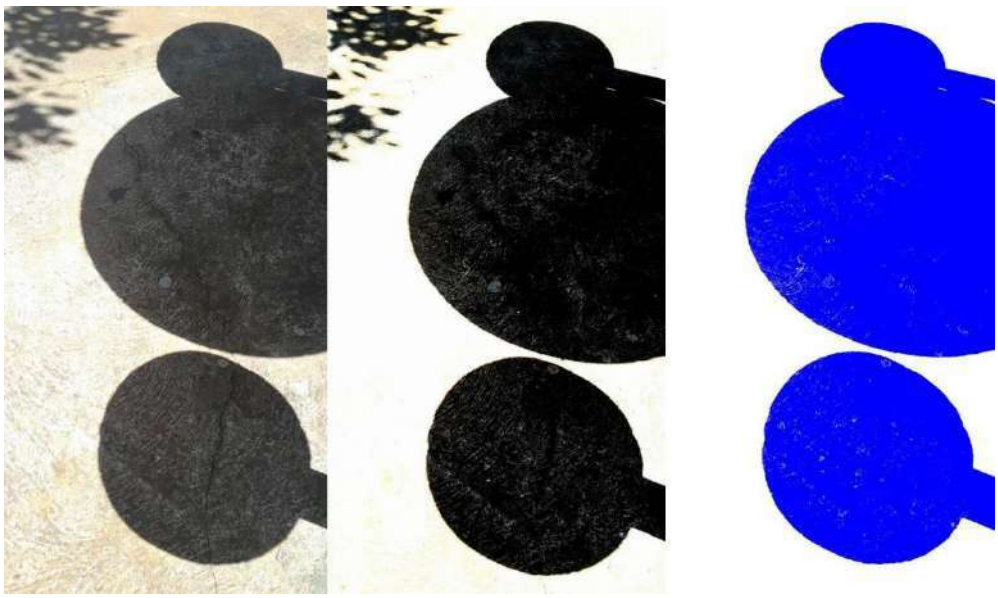


Figura 3: Processo desenvolvido sobre a composição, na qual a figura transforma-se quando saturada (1). Recorte realizado na figura 1. Projeto: PIBID

Por intermédio dos aplicativos de aparelhos de telefone celular, os alunos saturaram as imagens fotografadas, eliminando componentes indesejados (o que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

semioticamente tratamos como ruído ou excesso de informação) e limitaram-se apenas a relação das formas. Este contraste pretendeu separar figura/fundo, artifício de construção de um olhar seletivo e o princípio de organização e composição da imagem. Sobre essa seletividade dos elementos como experiência compositiva, Aumont afirma que a segregação é uma propriedade organizadora (espontânea) do sistema visual (1993, p. 69) e nossa compreensão se dá através da integração destes recortes (1993, p. 60).

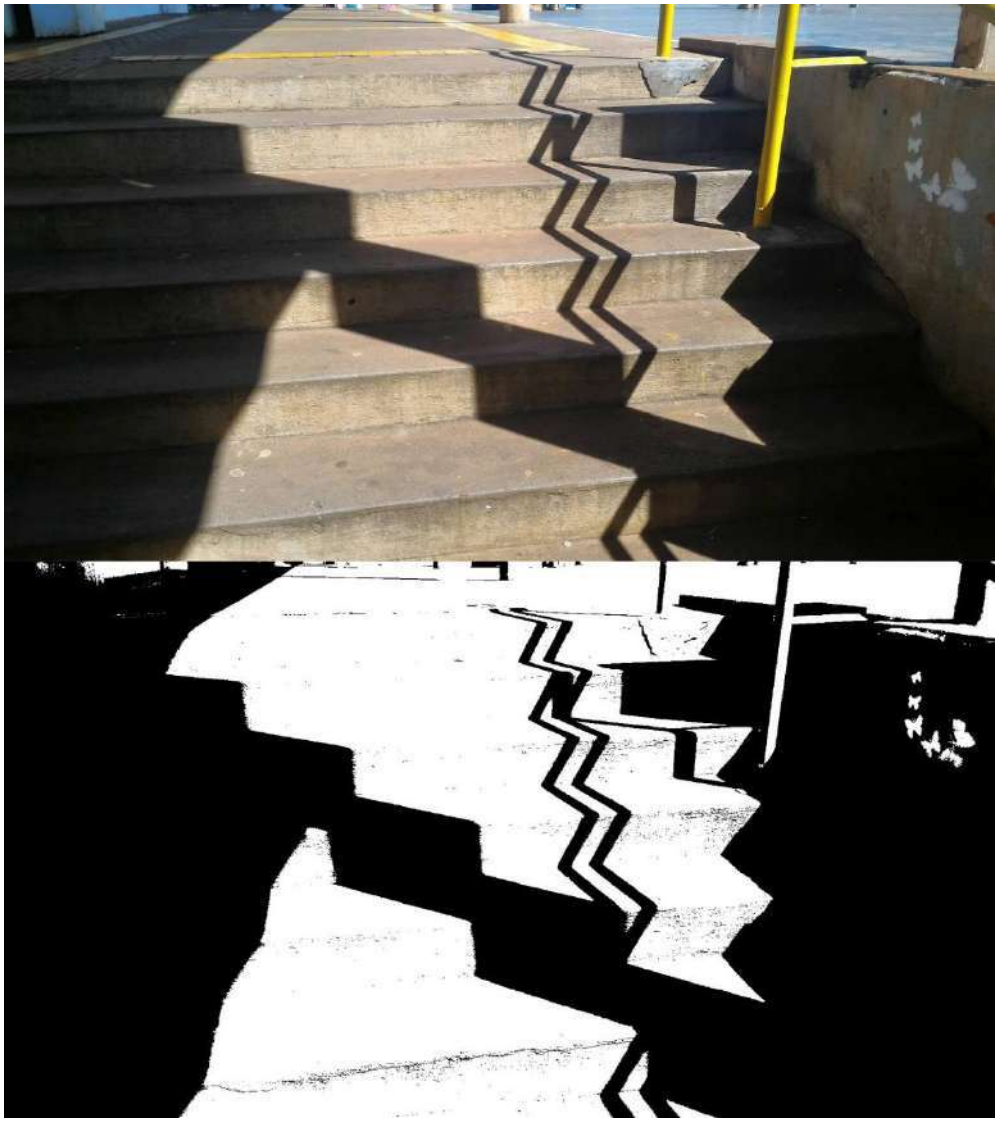


Figura 4: Processo desenvolvido sobre a composição (2). Projeto: PIBID

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 5: Processo desenvolvido sobre a composição (3). Projeto: PIBID

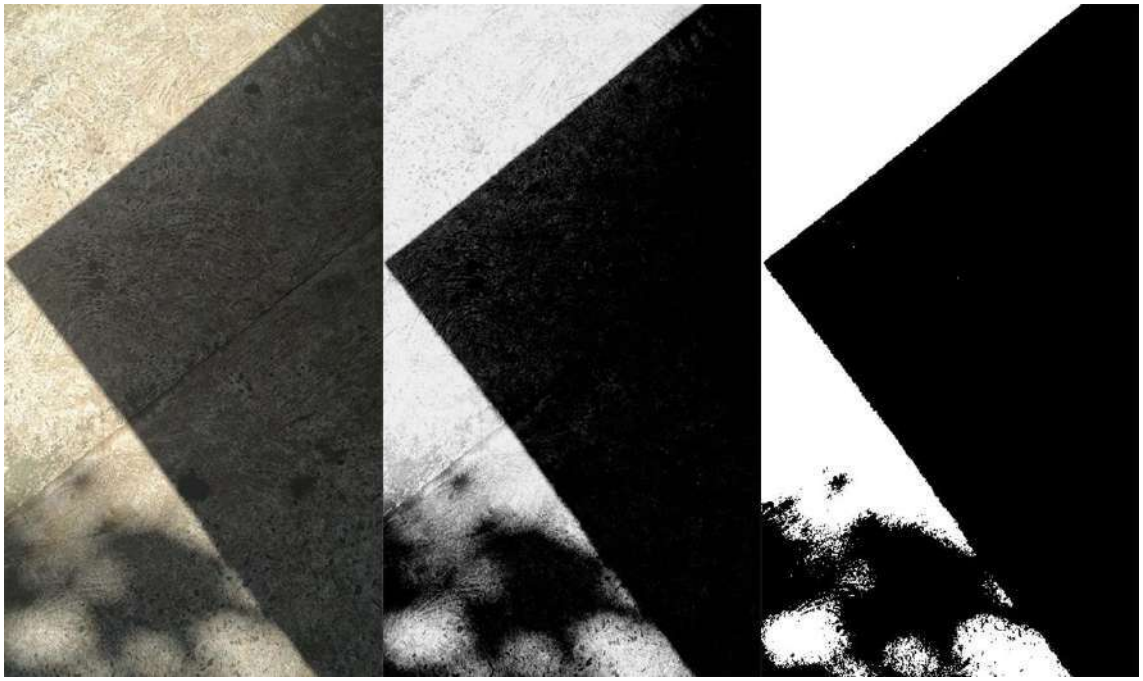


Figura 6: Processo desenvolvido sobre a composição (4). Projeto: PIBID

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A gravura e seu processo

Finalizado a etapa exploratória do espaço e de conversão daquilo captado em imagem, iniciamos a passagem do produto formado para a madeira, sendo esta pedaços de MDF com cerca de 11x11cm. No momento da transferência, foi enfatizado mais uma vez a separação da escolha, excluindo elementos que não interessavam para composição final (exemplo: figura 6, mancha inferior à esquerda). Os alunos raciocinaram sobre algo já analisado anteriormente, exercitando uma constante prática reflexiva sobre suas próprias produções.

Figura 7: Aluna transferindo a composição criada para matriz. Projeto: PIBID

Segundo Lurdi Blauth, o processo de criação de uma gravura resulta, de modo genérico, da idéia colaborativa entre matriz e impressão, a última obtida através da intermediação da tinta e do contato com outra superfície (2014, p. 151). Visto desta forma, a ênfase na processualidade da atividade apresentou diversos problemas pontuais na relação imagem-suporte-conversão.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Um dos primeiros problemas encontrados derivou da escala da chapa de madeira, necessitando adaptação na transferência. A escolha por muitos detalhes, formas delgadas e curvilíneas tornaram-se obstáculos em ambas atividades na etapa de corte. Estas dificuldades são ricas para uma compreensão ampla de como a escolha de determinados meios e materiais levam ao enfrentamento de seus princípios e questionamentos inerentes, repercutindo na visualidade final (BLAUTH, L. 2014, p. 153). Este processo de sulcamento, tão característico da gravura, imergiu no fazer uma compreensão singular no qual torna-se possível somente dada a interação entre o intervir físico e a criação de sentido, ou seja, a continuidade entre pensar e fazer (BUTI, M. 2002, p. 15 apud BLAUTH, L. 2005, p. 35

> Gravura é a arte de transformar a superfície plana de um material duro, ou, às vezes, dotado de alguma plasticidade, num condutor de imagem, isto é, na matriz de uma forma criada para ser reproduzida certo número de vezes. (FERREIRA, 1994, p. 29)

Neste momento retoma-se o que Jacques Aumont, a partir do historiador Henri Focillon (1943), considera sobre o suporte: "A tela é uma superfície viva, animada de vida própria, a das formas e dos valores plásticos" (1993, p. 275). Ao machucá-lo e familiarizar-se com seus problemas, o educando entende que o suporte não é um elemento inerte, mas assim como a forma é eminentemente ativo (BLAUTH. 2005, p. 59). A matriz responde a cada ação exercida e as influências aplicadas nos retrucam com resultados individuais.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 8: Processo de sulcamento das placas de madeira. Projeto: Arte na Escola

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 9: Professor em formação demonstrando como entintar para impressão. Projeto: PIBID

Os alunos lidaram com a contradição ao imediatismo e entenderam que o procedimento da gravura não era instantâneo, mas dependia de etapas. Argan (2004) pincela sobre a interação contrastuosa da técnica, no qual o traço é escavado numa matéria dura e passada para uma macia. A explicação descrita no parágrafo anterior também aplica-se a impressão. A partir do contato com todo o processo, os lecionandos compreenderam a autonomia expressiva da gravação, esta qual propicia a criação e a particularidade em cada arte gráfica realizada. A transposição considerada errada torna-se, posteriormente, parte da experiência e interpretada como processual.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

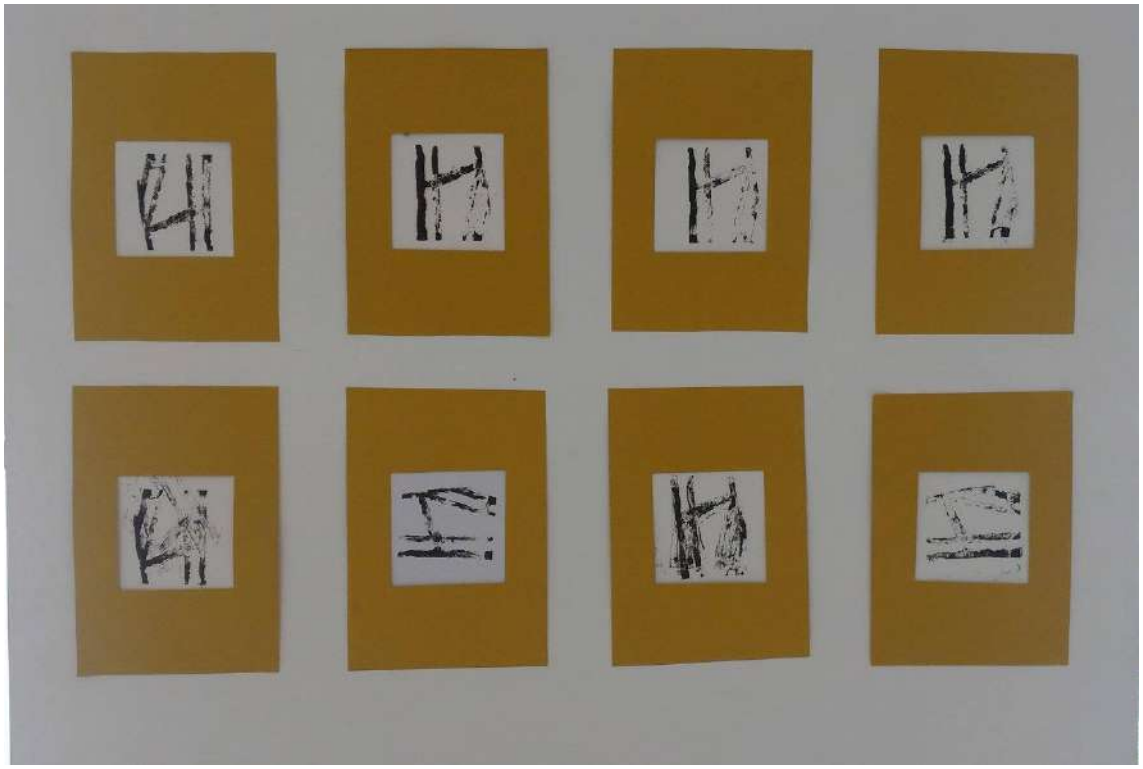


Figura 10: Sequência de impressões da aluna G. a partir de uma única matriz. A continuidade demonstra experiências com a gravação. Projeto: PIBID

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 11: Matrizes após realizar os processos de gravação. Projeto: Arte na Escola

Considerações finais

De acordo com as Diretrizes Curriculares da Educação Básica - Arte (SEED-PR, 2008, p. 52), o ensino de Arte tem como um de seus objetivos a expansão da capacidade criativa e desenvolver o pensamento crítico. Por esse motivo, ambas atividades apresentadas dialogaram com o universo contextual dos alunos e empregaram-se de um conjunto entre teoria, referencial e prática. A preferência por partir do local "referencial nativo do aluno" reforça essa escolha por recursos específicos em cada situação. No campo pedagógico em que os projetos atuaram, há incessadamente interação entre grupos distintos, diferenciados pelo seu continente instalado, idade, origem, entre outras características. Associadamente, foi escolhida como de costume, uma abordagem a partir de referências teóricas e artísticas já produzidas, cumprindo as exigências do currículo. Contudo, estas

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

propostas não percorreram a ordem cronológica, porém temática, conduzindo uma lógica que transita entre as operações executadas.

Outrora, os alunos do 1º ano do Colégio Estadual Professora Roseli Piotto Roehrig já vinham se familiarizando com problemas modernistas e contemporâneos sobre conceito, forma e veículo, através de um estudo contínuo no qual o PIBID-UEL, em sua maioria, participara. Cito-lhes como exemplo algumas das ações executadas e resultados que conversam com as propostas aqui discutidas:

a) atividade "Olhe, desloque", originou a partir de discussões sobre afetividade e memória em *assemblage* (desconstrução da necessidade naturalista na formação compositiva).

b) performances e intervenções a partir da reflexão originadas em uma visita dos alunos à DAP/UEL (reflexão sobre a obra e produção a partir de algo já existente).

c) estudo da linha e forma utilizando a costura e o manuseio do arame como meios de desenho (deslocamento do suporte papel A4 para outros veículos e técnicas).

Figura 12: Assemblagens e construções da atividade "a". Em ordem: "Durma bem meu amor"; "Arranha-céu"; "Apertamento".

Disponíveis no site: http://andrecamargolopes1.wixsite.com/aarte

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 13: Performance da aluna N. para atividade "b". Uma discussão sobre estudo, interesse e prioridades realizada no horário do intervalo vespertino.

Figura 14: auto-retrato construído a partir do arame para atividade "c". Fotografia na exposição realizada na galeria do departamento de Arte-Uel. Disponíveis no site: http://andrecamargolopes1976.blogspot.com.br/2016_07_25_archive.html

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os alunos do grupo, em sua maioria, passaram pelos mencionados processos de aprendizagem, que foram desenvolvidos por intermédio dessa programação interligada. Sabe-se que as atividades apresentadas acima, como já dito, problematizam certas questões semelhantes as apontadas nesta discussão. Do mesmo modo, questionam outras que a xilogravura não está apta a atingir. Este fato comprova como é necessário o contato com as diversas áreas da Arte, se tivermos como objetivo uma plenitude na construção do indivíduo.

A gravura, por sua vez, também promove reflexões importantíssimas para o desenvolvimento estético da criança. Ainda que as atividades citadas discutam estes aspectos, somente a técnica em si potencializa tais raciocínios argumentados ao longo dessa análise. Um universo tão pouco explorado que carece de aplicação na rede básica de ensino, infelizmente sendo oportuna somente em ocasiões que estrapolam o que a condição atual oferece.

Figura 15: exposição da atividade proposta pelo PIBID na DAP/UEL.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco. Organização de Bruno Contardi. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. – São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

AUMONT, Jacques. A imagem.Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro – Campinas, SP: Papirus, 1993.

BLAUTH, Lurdi. Gravura: monotipias e as possibilidades gráficas entre o fazer e o pensar contemporâneo. In: SEMINÁRIO - LEITURA DE IMAGENS PARA A EDUCAÇÃO: MÚLTIPLAS MÍDIAS, 7., 2014, Florianópolis. Anais... Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2014. p. 151-160.

BLAUTH, Lurdi. Marcas, Passagens e Condensações: (des) encaminhamentos de um processo de gravura. 2005. 264 f. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

FERREIRA, Orlando da Costa. Imagem e Letra: Introdução a Bibliologia Brasileira: A Imagem Gravada. – 2. Ed – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa. – 25. Ed – São Paulo: Editora Paz e Terra S/A, 2002.

HARRISON, Charles. Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do séc. XX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Construção das Relações de Significado de Ecologia a partir de Mapas Conceituais

Tânia Aparecida da Silva KLEIN[1]
José Roberto FERRAZ [2]
Giovana Medeiros dos SANTOS [2]
(Universidade Estadual de Londrina – UEL)

Resumo: Mapas conceituais são instrumentos de representação visual de relações conceituais, por essa razão auxiliam na organização e estruturação do conhecimento. Nesse sentido, o presente trabalho optou pelo uso e análise de mapas conceituais, a partir dos pressupostos teóricos da Semiótica Barthesiana e da Teoria da Aprendizagem Significativa. A pesquisa foi realizada durante uma oficina intitulada "Desvendando os problemas ambientais", e contou com a participação de 12 estudantes do segundo ano do ensino médio. Na primeira e na última aula da oficina foi solicitada aos participantes a construção de mapas conceituais denominados iniciais e finais respectivamente. As ramificações dos mapas conceituais iniciais apresentaram níveis de significação menos complexos e menor uso de conceitos científicos, enquanto que os mapas conceituais finais evidenciaram o contrário, além de apresentar elevados níveis de processos de subordinação, combinação e supraordenação de conceitos.

Palavras-chaves: Ensino de Biologia, ensino-aprendizagem, imagens.

Introdução

[1] Docente vinculada ao Departamento de Biologia Geral da Universidade Estadual de Londrina.
[2] Discente do curso de Ciências Biológicas - Universidade Estadual de Londrina. Integrante do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os mapas de conceitos são particularmente úteis, uma vez que permitem identificar rapidamente quais são os conceitos prévios e os conceitos subordinados necessários ao aprendizado de um conceito novo (NOVAK, 1980). A forma de representação depende dos conceitos, das relações entre os conceitos e dos critérios utilizados para organizá-los, por isso são chamados de diagramas hierárquicos que procuram refletir a organização de determinado conceito que deriva da estrutura cognitiva de um indivíduo.

A fundamentação teórica dos mapas conceituais (ou mapas de conceitos) decorre da teoria das redes semânticas que é basicamente uma representação visual do conhecimento, uma espécie de grafo orientado, etiquetado, geralmente conexo e cíclico, cujos nós representam os conceitos e seus arcos, ligações, representam as relações entre os conceitos. Por isso, neste trabalho, considera-se um mapa de conceito como uma "imagem", pois neste tipo de representação esquemática, há uma construção conceitual no formato visual com elementos verbais acoplados, onde o conhecimento explorado mostra-se como um "todo", trazendo à tona diferentes campos conceituais que formam tal conhecimento, assim como ocorre em outros tipos imagéticos, como uma fotografia ou imagens midiáticas (TAMAYO, 2008).

De acordo com Moreira e Buchweitz (1993), os mapas conceituais podem ser elaborados com diferentes graus de extensão que são dependentes de fatores educacionais, culturais, sociais e diferenças individuais da estrutura cognitiva, por isso não existe uma representação única de uma certa estrutura.

Para haver uma leitura metódica de um mapa de conceitos, os códigos precisam ser conhecidos e de domínio social, pois as leituras dependem dos grupos sociais em que os destinatários estão inseridos; como trajetória acadêmica e currículo. A análise da construção dos mapas de conceitos serve como suporte para a identificação dos conhecimentos prévios e as relações estabelecidas sobre o tema. Na medida em que este conceito denota incorporar à estrutura cognitiva a substância do novo conhecimento, das novas idéias, não as palavras precisas usadas para expressá-las, isso significa dizer que uma aprendizagem significativa

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

passa a existir quando um mesmo conceito ou uma mesma proposição conseguem ser expressos de diferentes maneiras, por meio de distintos signos ou de grupos de signos, equivalentes em termos de significados (AUSUBEL, 1980 apud MOREIRA, 1999).

Os mapas conceituais têm a ver com as relações significativas entre conceitos na forma de proposições, considerando que um conceito comunica o significado de alguma coisa e representa uma série de características, propriedades, atributos, regularidades e observações de um objeto, fenômenos ou evento. Assim, pode-se afirmar que a teoria de Ausubel está baseada na suposição de que as pessoas pensam com conceitos, o que revela sua importância para aprendizagem (AUSUBEL; NOVAK, HANESIAN, 1980).

Na medida em que este conceito denota incorporar à estrutura cognitiva a substância do novo conhecimento, das novas idéias, não as palavras precisas usadas para expressá-las, isso significa dizer que uma aprendizagem significativa passa a existir quando um mesmo conceito ou uma mesma proposição conseguem ser expressos de diferentes maneiras, por meio de distintos signos ou de grupos de signos, equivalentes em termos de significados (AUSUBEL, 1980 apud MOREIRA, 1999).

Assim, do ponto de vista da aprendizagem significativa, pode-se afirmar que um estudante aprendeu, no momento em que ele for capaz de converter e expressar congruência, em termos de significados, entre distintas linguagens ou formas representativas e não permaneça dependente da exclusividade de um signo em particular para exprimir suas idéias (KLEIN, 2011; 2012).

Similarmente, para Ausubel aprendizagem significa organização e integração do material na estrutura cognitiva, estrutura esta que pode ser entendida como conteúdo total organizado de idéias de um certo indivíduo. Tal estrutura cognitiva seria, desta feita, uma estrutura hierárquica de conceitos, que são abstrações da experiência do indivíduo, que podem servir de base para a ancoragem de novas idéias ou conceitos (MOREIRA; MASINI, 1982).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Metodologia

O presente trabalho foi desenvolvido com 12 estudantes da segunda série do ensino médio regularmente matriculados na escola Estadual Doutor Gabriel Carneiro Martins, localizada no município de Londrina-PR. Estes estudantes participaram de quatro aulas teóricas-práticas que apresentavam como eixos temáticos a água e o solo. A partir desses eixos temáticos foram trabalhados assuntos relativos à composição física e química do solo e da água, zoologia e ecologia.

Durante a primeira aula os alunos foram orientados sobre os objetivos e a estrutura de um mapa conceitual e então foi pedido para que eles elaborassem um mapa conceitual apresentando como palavra e assunto central a água. Após a construção do mapa foi dado inicio a aula teórico prática que abordou os conteúdos: as propriedades físicas e químicas da água, zoologia e ecologia aquática.

No terceiro encontro foi pedido aos estudantes para que eles elaborassem um mapa conceitual apresentando como palavra e assunto central o solo. Após a construção do mapa foi dado inicio a aula teórica-prática que abordou os conteúdos: as propriedades físicas e químicas do solo, zoologia e ecologia terrestre.

Ao final da última aula foi pedido aos alunos para que elaborassem um mapa de conceitos final que apresentasse os conceitos e conhecimentos que foram desenvolvidos na aula.

As atividades foram desenvolvidas em um laboratório de informática e o programa computacional utilizado para a confecção dos mapas foi o *Cmap Tools*®[3].

Para analisar os mapas conceituais foram selecionados 5 mapas conceituais iniciais da água, 5 mapas iniciais do solo e 5 mapas finais (solo mais a água).

[3]Software computacional desenvolvido pelo Institute for Human Machine Cognition, IHMC, University of West Florida, sob a supervisão do Prof. Dr. Alberto J. Cañas (Disponível em: www.cmap.ihmc.us/download).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Resultados e discussões

As imagens 1a, 1b, 1c, 1d e 1e representam os mapas conceituais iniciais do tema água, enquanto que os mapas conceituais iniciais do solo são as imagens 2a, 2b, 2c, 2d e 2e. Os mapas de conceitos finais são as imagens 3a, 3b, 3c, 3d e 3e.

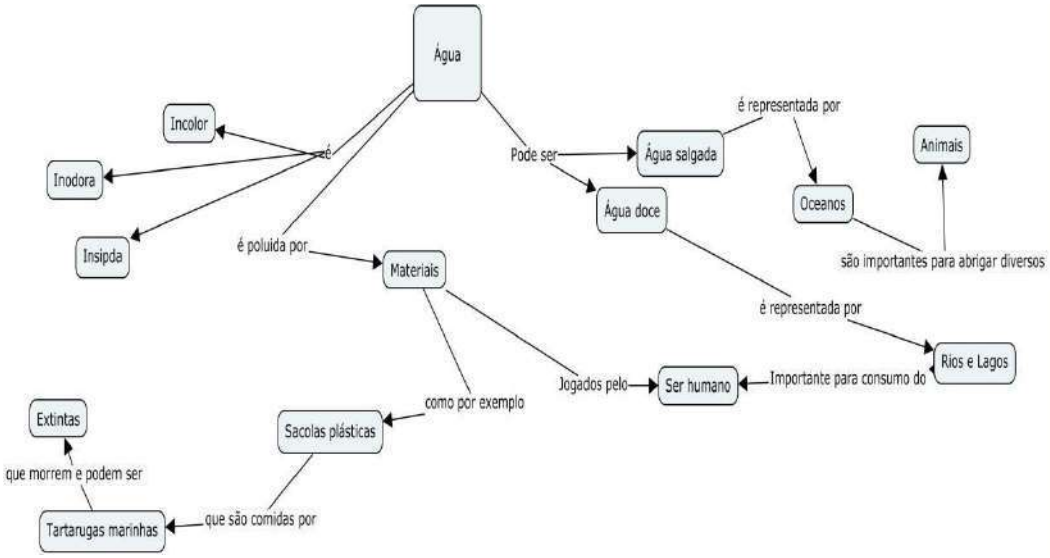


Figura 1a. Mapa conceitual inicial do assunto água elaborado pelo estudante 1.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

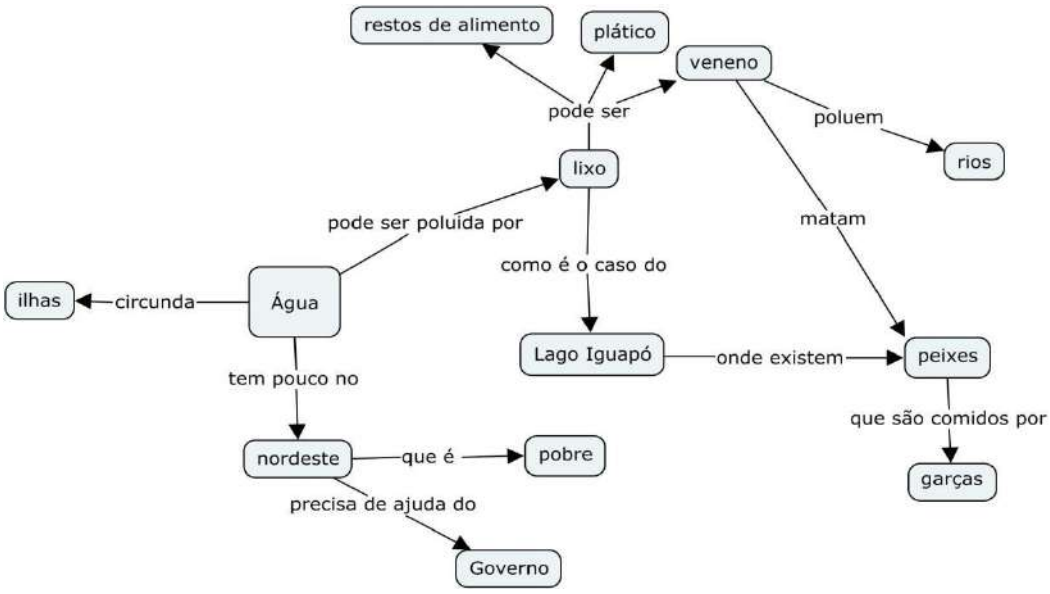


Figura 1b. Mapa conceitual inicial do assunto água elaborado pelo estudante 2.

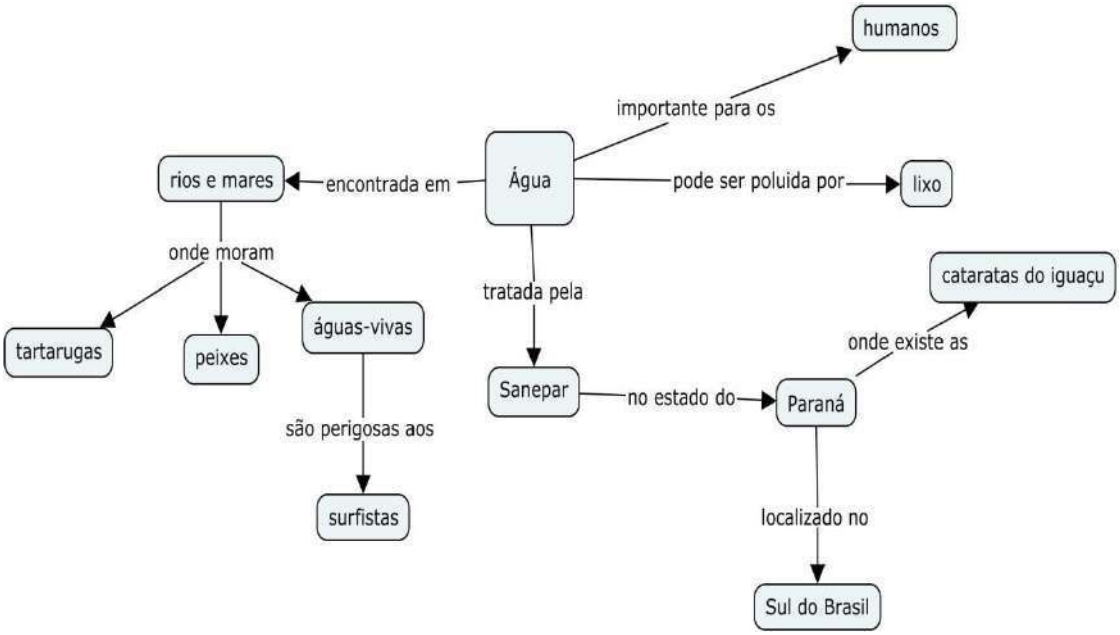


Figura 1c. Mapa conceitual inicial do assunto água elaborado pelo estudante 3.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

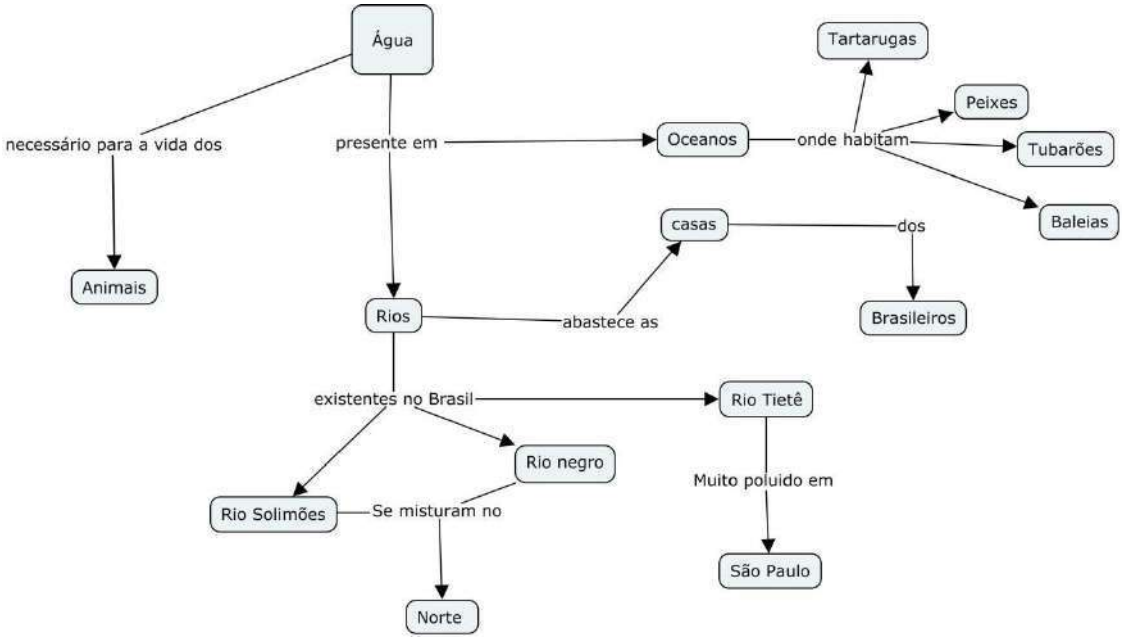


Figura 1d. Mapa conceitual inicial do assunto água elaborado pelo estudante 4.

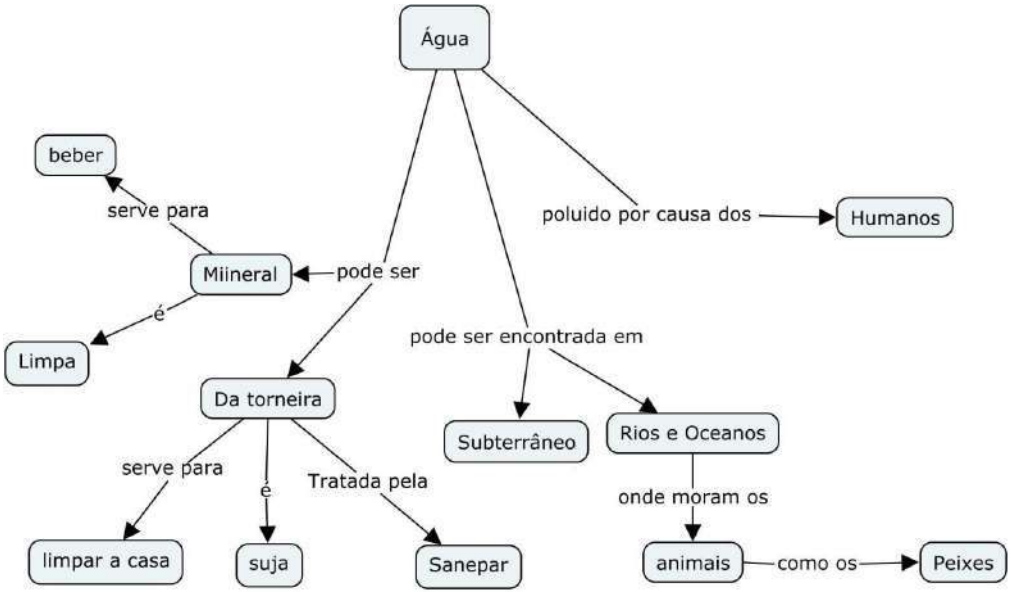


Figura 1e. Mapa conceitual inicial do assunto água elaborado pelo estudante 5.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

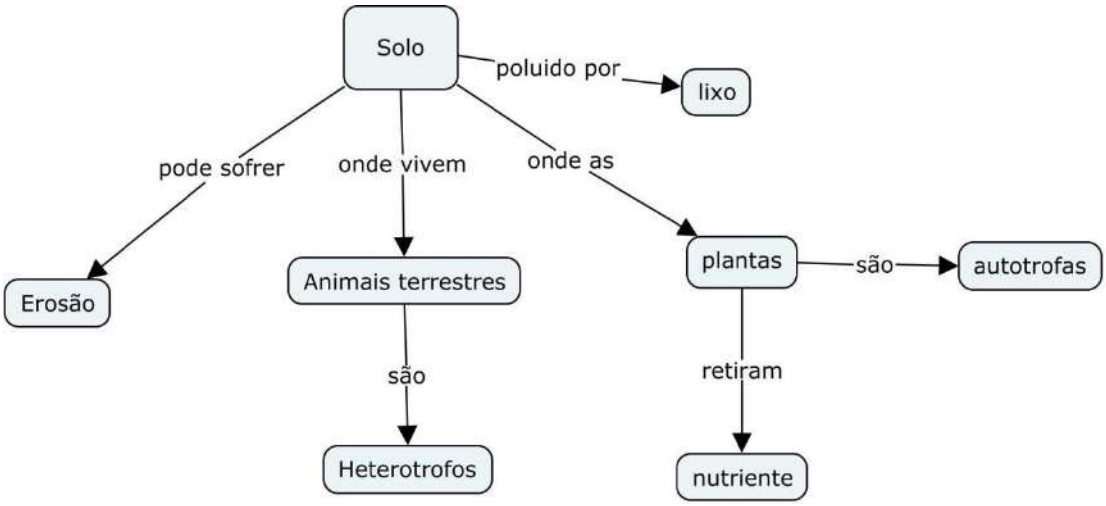


Figura 2a. Mapa conceitual inicial do assunto solo elaborado pelo estudante 1.

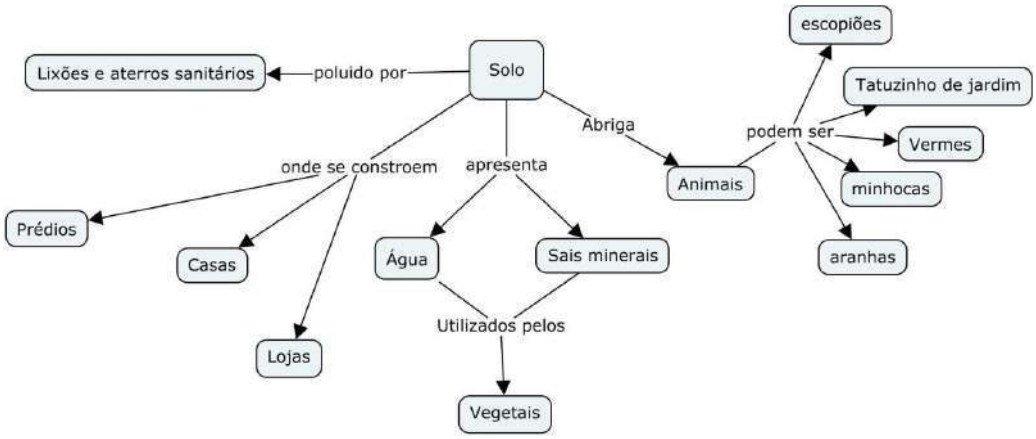


Figura 2b. Mapa conceitual inicial do assunto solo elaborado pelo estudante 2.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

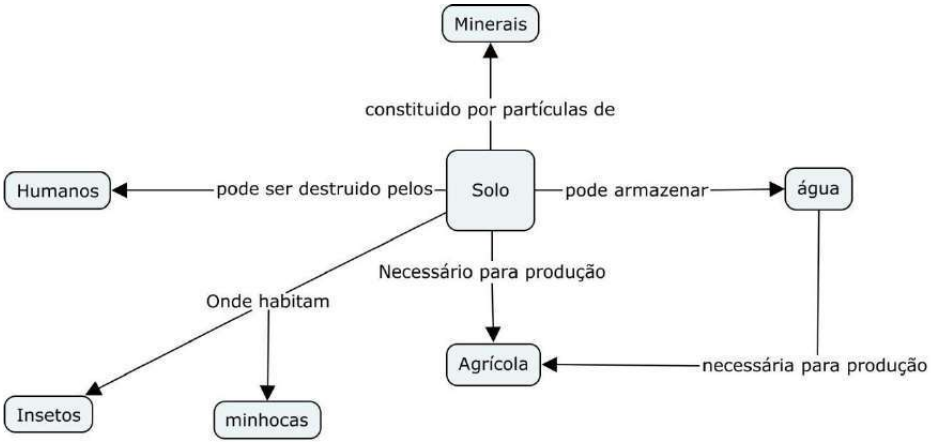


Figura 2c. Mapa conceitual inicial do assunto solo elaborado pelo estudante 3.

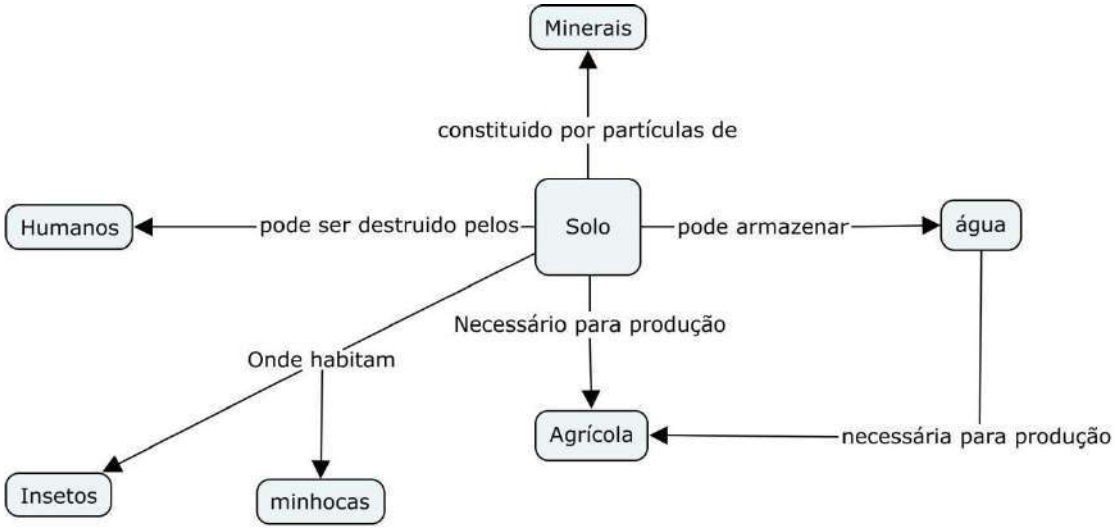


Figura 2d. Mapa conceitual inicial do assunto solo elaborado pelo estudante 4.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

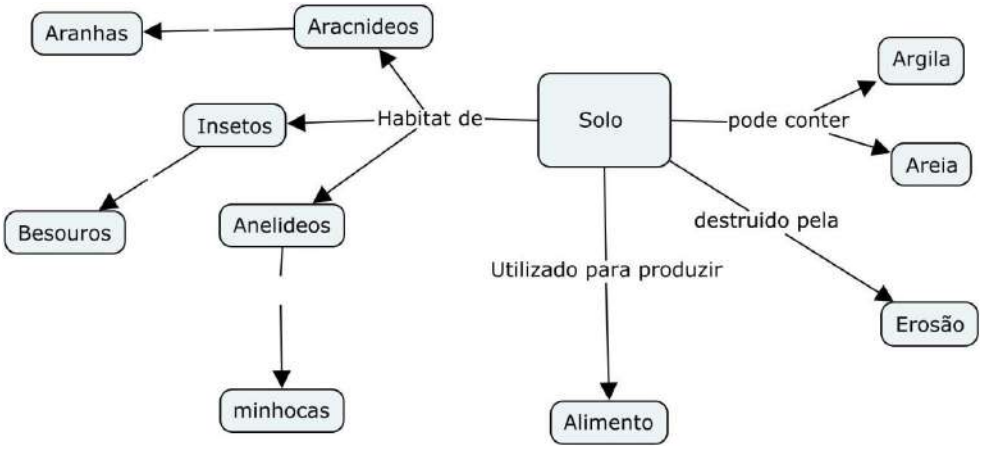


Figura 2e. Mapa conceitual inicial do assunto solo elaborado pelo estudante 5.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

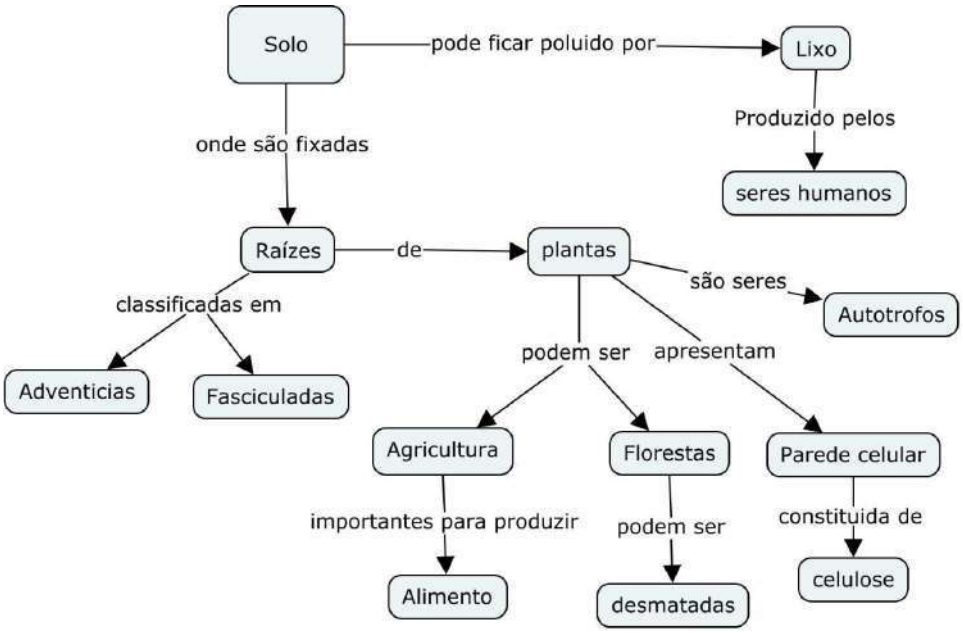


Figura 3a. Mapa conceitual inicial do assunto solo elaborado pelo estudante 1.

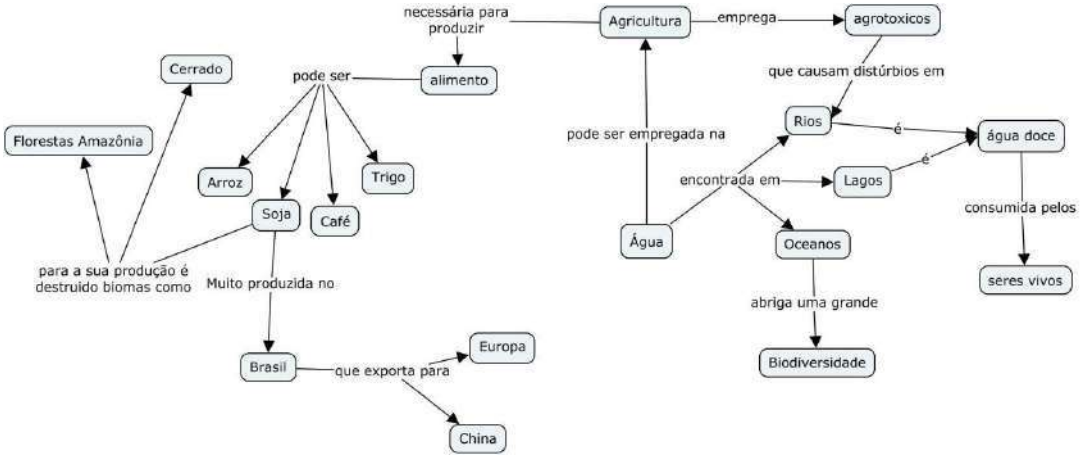


Figura 3b. Mapa conceitual inicial do assunto solo elaborado pelo estudante 2.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

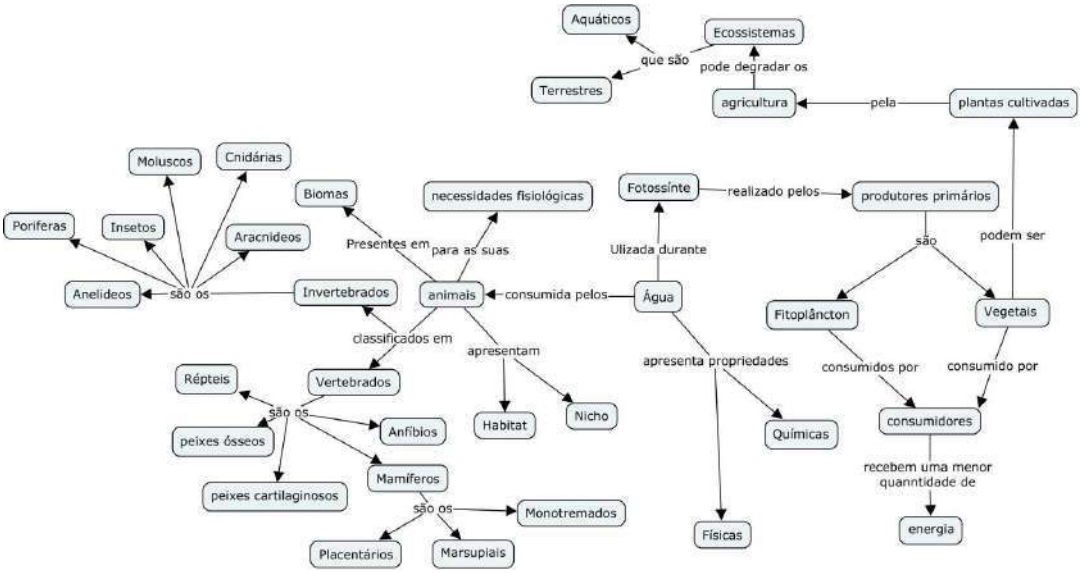


Figura 3c. Mapa conceitual inicial do assunto solo elaborado pelo estudante 3.

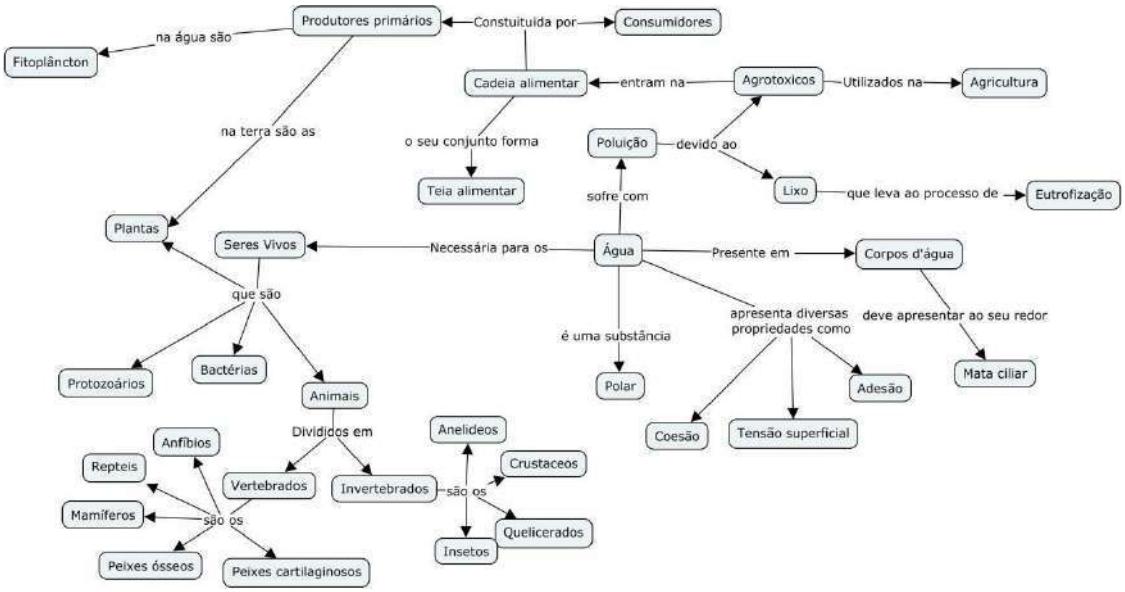


Figura 3c. Mapa conceitual inicial do assunto solo elaborado pelo estudante 3.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

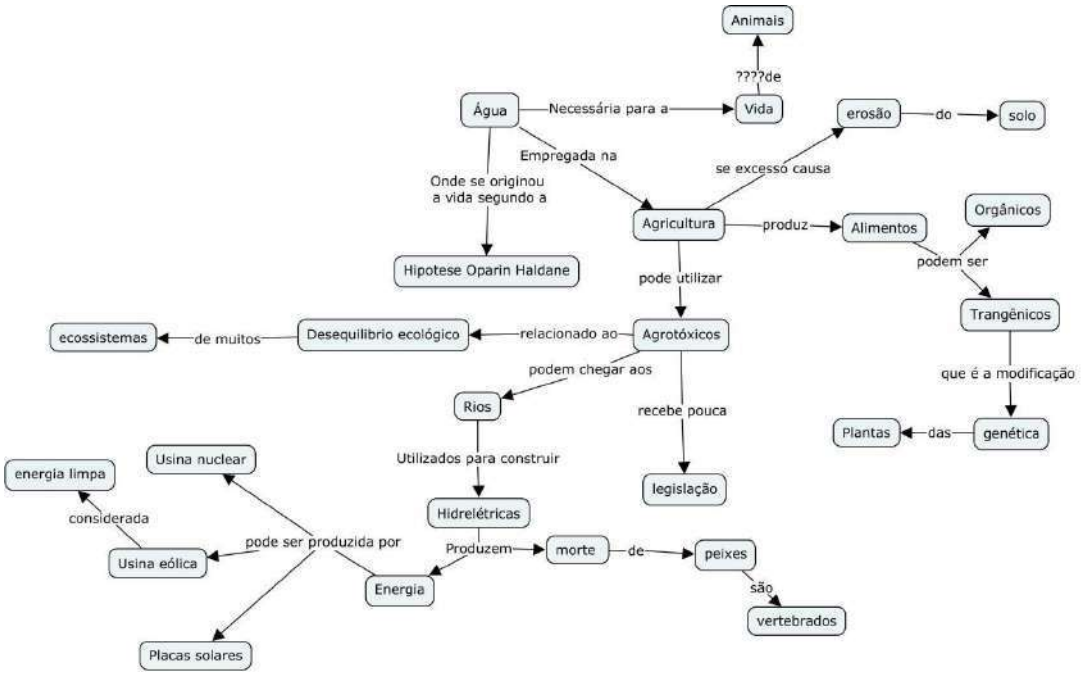


Figura 3d. Mapa conceitual inicial do assunto solo elaborado pelo estudante 4.

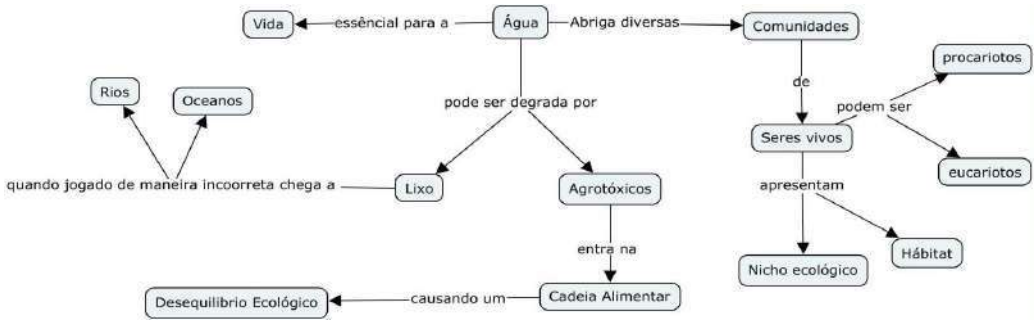


Figura 3e. Mapa conceitual inicial do assunto solo elaborado pelo estudante 5.

Os mapas conceituais decorrem naturalmente da Teoria da Aprendizagem Significativa, que destaca a aquisição de conceitos diferenciados como fator preponderante na aprendizagem subseqüente. São considerados instrumentos simples que, quando bem utilizados, permitem analisar a estrutura conceitual de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

uma fonte de informações ou de uma atividade de investigação. A baixa complexidade dos mapas de conceitos iniciais quando comparados aos mapas de conceitos finais decorre do fato da estrutura cognitiva do aluno apresentar inicialmente apenas conhecimentos prévios a respeito de um tema. Esses conhecimentos prévios apresentam a capacidade de sustentar o vinculo com os novos conceitos que seriam aprendidos.

Novak & Gowin (1984) defendem a representação através de mapas conceituais como um dispositivo que pode ajudar no processo de ensino, apresentando uma organização hierárquica que pode ser utilizada para a identificação de conceitos mais gerais e ajudando na preparação de tarefas de aprendizagem para a recepção de novos conceitos, mais específicos (AUSUBEL, 2000; CAÑAS *et al.*, 2004). Desta forma, mediados pela linguagem, os aprendizes processam novas significações que devem estar organizadas progressivamente para que possam ancorar seu conhecimento.

Novak e Gowin (1984, p. 14), porque são representações explícitas, abertas, dos conceitos e proposições que uma pessoa tem, mapas conceituais permitem que professores e alunos troquem, "negociem", significados até que os compartilhem. Segundo Novak e Gowin (1984) , mapas conceituais se destinam a representar relações significativas entre conceitos na forma de proposições, isto é, são dispositivos esquemáticos para representar um conjunto de significados de conceitos encaixados em um sistema de referência proposicional.

Os mapas iniciais apresentam conhecimentos comuns e pouco científicos, enquanto que os mapas finais existe uma tendência a utilização de conceitos científicos e sociais.

Segundo Novak (1981), para conseguir a reconciliação integrativa de maneira mais eficiente, a instrução deve ser organizada de tal forma que se "baixe e suba" nas hierarquias conceituais à medida que a nova informação é apresentada. A reconciliação integrativa ocorre tanto nos mapas iniciais como nos finais, entretanto em maior número de vezes nos mapas finais.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Quando os estudantes elaboraram os seus mapas conceituais finais e utilizaram conceitos gerais para aprender outros conceitos mais gerais ocorre o desenvolvimento da aprendizagem combinatória. Na figura 3c o estudante utiliza o conceito geral invertebrado para aprender quais animais fazem parte desse grupo, portanto existiu a ocorrência da aprendizagem combinatória.

Conclusão

As ramificações dos mapas conceituais iniciais tanto da água quanto do solo apresentaram níveis de significação menos complexos e menor uso de conceitos científicos, enquanto que os mapas conceituais finais evidenciaram o contrario. Pode-se concluir que podemos utilizar mapas conceituais para entendermos a estrutura cognitiva de um indivíduo, em uma certa área de conhecimento, como o conteúdo e organização conceitual de suas idéias nessa área.

Referências

AGUILAR-TAMAYO, M. F. Novak and Vygotsky and the Representation of the Scientific Concept. In: CAÑAS, A. J.; REISKA, P.; AHLBERG, M.; NOVAK, J. D. (Eds.). Third Int. Conference on Concept Mapping, Tallinn, Estonia & Helsinki, Finland 2008.

AUSUBEL, D. P; NOVAK, J; HANESIAN, H. Psicologia Educacional, Rio de Janeiro, Interamericana, 1980.

CAÑAS, A. J.; HILL, G.; CARFF, R.; SURI, N.; LOTT, J.; ESKRIDGE, T.; ARROYO, M.; CARVAJAL, R. Cmaptools: a knowledge modeling and sharing environment. Concept Maps: Theory, Methodology, *Technology 2004.* First International Conference on Concept Mapping, Pamplona, Espanha. 2004.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

KLEIN, T. A. S; LABURÚ, C. E. Multimodos de representação e teoria da aprendizagem significativa: possíveis interconexões na construção do conceito de biotecnologia. Ensaio Pesquisa em Educação em Ciências, v. 14, n. 2, p. 137, 2012.

KLEIN, T.A.S. Perspectiva semiótica sobre o uso de imagens na aprendizagem significativa do conceito de biotecnologia por alunos do ensino médio. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Londrina, Londrina - PR. 2011.

MOREIRA, M. A; MASINI, E. Aprendizagem Significativa - A teoria de David Ausubel. São Paulo: Editora Moraes, 1982.

MOREIRA, M. A. Aprendizagem Significativa. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

MOREIRA, M. A; BUCHWEITZ, B. Novas Estratégias de Ensino e Aprendizagem. Lisboa: Plátano, 1993.

Novak, J. D. Uma teoria da educação. São Paulo: Pioneira. Trad. de M.A. Moreira. 252p. 1980.

NOVAK, J. D. A theory of education. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1977. Trad. p/português de M.A.Moreira, Uma teoria de educação. São Paulo, Pioneira, 1981.

_____; GOWIN, D. B. Learning How to Learn. New York: Cambridge University Press, 1984.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fotografia e significado: uma exposição da Escolinha de Artes do Colégio Estadual do Paraná (1958)

Daniel Kosloski*
Universidade Federal do Paraná

Resumo: Em novembro de 1958 foi registrada por meio de fotografias a inauguração de uma exposição de artes no Edifício Souza Naves, no centro da cidade de Curitiba. Foram expostas pinturas e esculturas, fruto das atividades desenvolvidas pelos alunos da Escolinha de Artes do Colégio Estadual do Paraná. O estudo analisa a produção de sentido nas fotografias da inauguração da exposição que contou com a presença de relevantes figuras sociais do período e as possíveis abordagens que a teoria e a metodologia do professor Boris Kossoy podem fornecer para ampliar a dimensão interpretativa desse momento. Pensar a imagem fotográfica e o que ela suscita ajuda a compreender o ambiente de ensino durante o período tratado. Essas imagens não fundam uma memória, mas podem estabelecer passados. Elas fazem parte da ação humana no tempo, pois foram criadas como interpretações de um instante, construídas historicamente, possuem um sentido histórico.

Palavras-chave: Fotografia, História, Colégio Estadual do Paraná.

Introdução

Entidade histórica presente na educação curitibana desde o século XIX, o Colégio Estadual do Paraná exerceu um papel de referência nos primórdios da instrução pública na cidade, tornando-se um exemplo de ensino que passou o tempo, chegando até a atualidade. Formadora de gerações, sua existência reflete a

* Graduado em História, Memória e Imagem pela Universidade Federal do Paraná. Mestrando em Educação pela Universidade Federal do Paraná. Orientador professor doutor Cláudio de Sá Machado Júnior.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sociedade curitibana, as relações de poder e suas mudanças ao longo dos anos. Tendo passado por várias denominações e sedes desde sua fundação em 1846, o atual conjunto arquitetônico do Colégio é fruto de um processo de modernização vivenciado por Curitiba na década de 1940. O estudo da pesquisadora Ana Paula Pupo Correia (2005) sobre a organização arquitetônica do Colégio auxiliou na compreensão da trajetória percorrida pelo estabelecimento nesse período, desde a motivação de seu planejamento até a inserção completa na paisagem urbana da cidade.

A proliferação de edifícios públicos, bem como a consolidação de discursos políticos como mostras da capacidade organizativa da política nacional marcaram o tom da construção do *lugar de poder* nessa época (CORREIA, 2005, p. 227). Dessa forma, o Colégio Estadual pode ser considerado um exemplo concreto da sanha desenvolvimentista do Estado Novo. O período demandava a afirmação do ideal modernista pregado pelas camadas sociais interessadas em transmitir esse tipo de programa. Nesse sentido, o governo do estado escolheu obras de "grande porte e imponência" que visavam "simbolizar a importância e a grandeza dos representantes do Paraná" (*ibid*, p. 225), alicerçando as bases para a construção de memórias sobre as ações governamentais como método de autopromoção, fator de relação social que era frequentemente disputado pelos setores políticos.

No campo pedagógico, além das disciplinas tradicionais foram criadas as atividades complementares, visando ao desenvolvimento das capacidades psicológicas e emocionais dos estudantes. Nesse sentido, em 1957, sete anos após a inauguração da atual sede pelo presidente Gaspar Dutra, foi implantada a Escolinha de Artes, sob a direção da professora Lenir Mehl. Baseando-se na metodologia da Escolinha de Arte do Brasil, do Rio de Janeiro, optou-se por permitir ao estudante um ensino livre de normas, com a mínima interferência na criação artística. As disciplinas extracurriculares de arte auxiliariam o aluno a "adquirir *auto-confiança*, possibilitando melhor aproveitamento em todo [*sic*] os setores do ensino". (GAZETA DO POVO, 17/06/1958, p. 18). Ao mesmo tempo, o conteúdo lecionado tinha como objetivos:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

a) explorar sensorialmente elementos naturais, culturais e industrializados, para conhecê-los e senti-los sob novos aspectos;
b) analisar produtos artísticos em termos estéticos, culturais e sociais;
c) avaliar o processo e o produto de sua atividade, como base para desempenho futuro. (A Escolinha..., 1980, s/p).

As atividades iniciais eram realizadas no contraturno, enfatizando o ensino das artes visuais onde modelagem em argila, desenho e pintura figuravam como as principais disciplinas. A criação desse espaço pode ser entendida dentro de um processo mais amplo que ocorria na educação artística. Esse período é marcado pela proliferação de escolinhas de arte por todo o Brasil em que se difundia "a livre-expressão como proposta inovadora para a educação das crianças". (JÚNIOR; MEDEIROS, 2009, p. 251).

Na atualidade, a educação artística acabou relegada a um segundo nível dentro da hierarquia das disciplinas escolares (JÚNIOR; GALVÃO, 2005, p. 402), esse fato teria como resultado o déficit no incentivo à criatividade. Alguns fatores dessa situação seriam "a ciência e (...) [os] próprios sistemas de ensino da contemporaneidade, que (...), interpõem o intelecto (lógicas, métodos, classificações) à sensibilidade" (FREIRE, 2009, p. 127). Entretanto, ao verificar uma série de reportagens das décadas de 1950 e 1960 nos jornais curitibanos, constata-se certo nível de valorização da disciplina pelos agentes educacionais. Ela seria promotora de um ideário que teria como objetivo o *ajustamento emocional e social* dos alunos, além do estímulo à criatividade *com elevado sentido educativo* (O ESTADO DO PARANÁ, 21/11/1958).

No primeiro momento da Escolinha diferentes atividades realizadas foram captadas por fotógrafos que buscaram criar recortes que destacaram os aspectos educativos. Essas imagens mostram os estudantes pintando e modelando sob a instrução das professoras, enquanto outras apresentam o resultado dos trabalhos e das práticas, bem como fotografias das festividades e homenagens.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As representações aqui selecionadas (fig. 1 e 2) fazem parte do álbum fotográfico intitulado *Escolinha de arte do Colégio Estadual do Paraná*, localizado no setor de mesmo nome da instituição. O conjunto é composto por 110 fotografias em preto e branco em excelente estado de conservação, contendo imagens originais alternadas com reproduções. As fotografias do evento apresentam o ato inaugural de uma exposição realizada em novembro de 1958, que dentre outras autoridades contou com a presença do arcebispo de Curitiba, Dom Manuel da Silveira d'Elboux, do secretário de educação e cultura do estado Nivon Weigert, do diretor do Colégio Estadual, professor Ulisses de Mello e Silva, do Cônsul da Holanda, Van den Berg e do vereador Sebastião Darcanchy (GAZETA DO POVO, 21/11/1958).

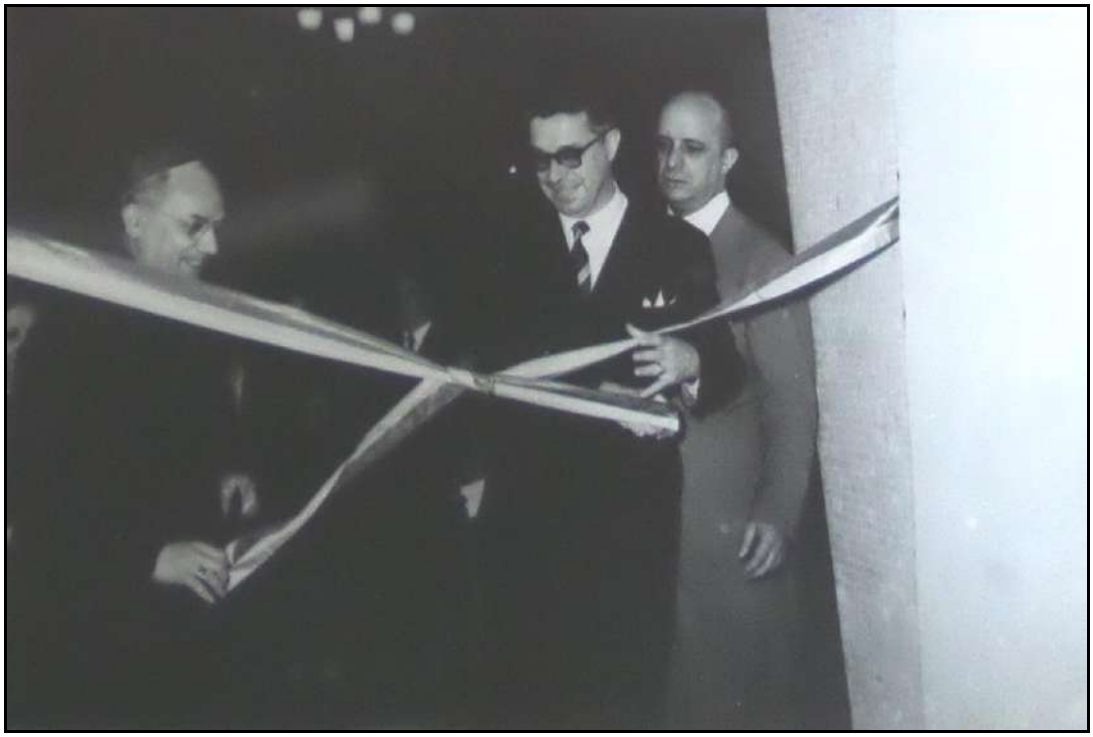


Fig. 1. Dom Manuel da Silveira d'Elboux, Nivon Weigert e Ulisses de Mello e Silva inauguram a II Exposição da Escolinha de Artes. 1958. 1 álbum (110 fot.): p&b.

Apesar de possuírem o formato fotográfico padrão de impressão (10x15) suas estruturas físicas não condizem com as características de imagens produzidas no final da década de 1950. Dessa forma, as reproduções aqui analisadas são cópias de originais que não puderam ser localizados. Por serem cópias, foram tratadas

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

como fonte secundária, tornando-se um "instrumento de disseminação da informação histórico-cultural", mas não menos importante apesar da impossibilidade de se acessar os originais (KOSSOY, 2014, pp. 45-46).

Teoria e sentidos possíveis

Transformadas em documento, inseridas no campo da nova história, as fotografias da Escolinha se caracterizam como material de estudos com múltiplas potencialidades possibilitadas pelas abordagens alternativas surgidas nas últimas décadas. Elas se converteram em modos de captar sensibilidades do passado, originadas na materialidade das formas apresentadas, nos conceitos surgidos pela leitura, construída a partir dos significados da imagem, além daquilo que já se conhece sobre sua criação e contexto. Dessa maneira é preciso considerar uma metodologia que se inicia com a abordagem inicial do objeto e suas possíveis conexões:

> O processo que deu origem a uma representação fotográfica tem seu desenrolar em um momento histórico específico (caracterizado por um determinado contexto econômico, social, político, cultural); essa fotografia traz em si indicações acerca de sua elaboração material (tecnologia empregada) e nos mostra um fragmento selecionado do real (o assunto registrado). (KOSSOY, 2014, p. 43).

Nesse caso torna-se axiomático o papel do pesquisador como filtro que seleciona e recorta os tópicos a serem abordados, produzindo uma narrativa que discuta a construção de um olhar sobre os resquícios do passado. O professor Marcus Levy Bencostta (2011) comenta sobre a ampliação do uso das imagens fotográficas da escola para o estudo da história e da educação. Entretanto, segundo ele os resultados dessa apropriação sofrem pela carência de uma análise mais sistemática, além da ausência de arquivos específicos que dificultam o processo de busca e identificação dessas imagens (*ibid*, p. 398). Do mesmo modo, essa linha

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

crítica é seguida por Luciano Mendes de Faria Filho (1997), cujo trabalho lembra da importância que a reflexão sobre as fontes exige: ao negligenciar essa ação corre-se o risco de se deparar com dificuldades de aprofundamento e rigor analítico da documentação selecionada para a pesquisa (*ibid*, p.112). Torna-se então necessário destacar abordagens que reflitam no resultado da proposta de trabalho, a começar pela fundamentação, pois "uma pesquisa documental deve prever as diversas fontes, categorizando-as segundo autores especificados" (DIEZ; HORN 2004, p 46). Segundo Filho, diferentemente de uma abordagem focando apenas um sentido, seria preciso pensar na existência de um movimento que vai da

> teoria à empiria e desta à teoria novamente, fundamental em qualquer pesquisa rigorosa, [e que] não começa (...) apenas sobre os documentos, mas na fundamentação mesmo da 'escolha' deste ou daquele documento. (FILHO, 1997, p. 112).

Ou seja, a teoria pode ser compreendida como um fluxo que objetiva explicar a fonte, ao mesmo tempo em que esta corrobora aquilo que é proposto pelos conceitos. Justamente por isso, cada documento selecionado para a pesquisa possui especificidades que devem ser observadas na escolha da teoria:

> O que diferencia uma fotografia de um documento escrito, uma história de vida de uma pintura, concebidas enquanto fontes para o trabalho historiográfico, é tanto a sua materialidade, a sua forma de se apresentar ao pesquisador no momento da pesquisa, mas também, a distâncias que estes documentos guardam uns dos outros enquanto alternativas diferenciadas e irredutíveis umas às outras, de registro e produção da experiência humana. (*Ibid*, p. 113).

O trabalho com fotografias fica ainda mais complexo quando se busca desapegá-las da função ilustrativa com a qual na maioria dos trabalhos ainda são associadas (BENCOSTTA, 2011; GASKELL, 1992). Assim, considera-se de extrema importância traçar metas que as elevem a verdadeiros objetos de reflexão e formas de conhecimento, calcados em metodologias que contribuam para o cumprimento

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de propostas que as abordem como documentos plenos de informação. Elas possuem sentidos e discursos próprios com capacidade para apresentar "novas problematizações ao debate histórico". (BENCOSTTA, 2011, p. 400). Esse fator surge da originalidade do ato fotográfico. Como lembra Kossoy "toda fotografia tem sua origem a partir do desejo de um indivíduo que se viu motivado a congelar em imagem um aspecto dado do real, em determinado lugar e época" (KOSSOY, 2014, p. 40). Essa produção acaba por carregar seu contexto histórico, deixando no objeto uma história latente, envolvendo elementos essenciais que farão parte do objetivo do discurso a ser elaborado sobre ele, fazendo com que sobrevivam às escolhas dos agentes históricos. Examinando as fotografias e seu caráter, pode-se perceber então que toda imagem possui história, e a tendência que se dá na sua interpretação poderá ou não abarcar os três aspectos apontados por Kossoy, indicados no início desta escrita.

As fotografias da exposição remetem à história *através* da fotografia. Ela diz respeito ao uso da iconografia produzida no passado, manipulada como uma ferramenta que auxilia o conhecimento visual, possibilitando assim novas descobertas (KOSSOY, 2014, p. 59). Compreendidas como objetos de investigação, as imagens recebem múltiplas formas que precisam ser exploradas com o auxílio de uma documentação consistente, contribuindo dessa maneira para a ampliação da dimensão interpretativa, embasando argumentos que as definam como portadoras de um conhecimento novo para a disciplina histórica. Contudo, a profundidade da análise encontra seu intermediário nas mãos do pesquisador, pois como enunciado por Kossoy, seu trabalho ocorre:

> quando o historiador desenvolve seu esforço interior maior, através da reflexão teórica, dos conceitos e conhecimentos multidisciplinares aos quais tem que recorrer e ponderar, da compreensão da natureza humana, de tentar penetrar no pensamento e sentimento do homem, trazendo assim à vida as razões psicológicas encarceradas nos documentos e motivadores dos fatos. (Ibid, p. 155).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O teórico indica três caminhos que visam compreender a trajetória de uma fotografia. O primeiro traz a *intenção* em registrar. Ela parte de indivíduos que são dirigidos por diferentes motivações. O segundo estágio aponta para o registro fotográfico em si, ou o processo propriamente dito de *clicar* a imagem. O terceiro estágio analisa os caminhos percorridos pela fotografia, englobando desde as pessoas que a manusearam, os sentimentos despertados, até os arquivos por onde passou (*ibid*, pp. 48-49).

Nas imagens aqui resgatadas não há o registro explícito das motivações que resultaram na sua produção, contudo pode-se conjecturar, baseando-se nas premissas que permeiam o ato fotográfico, qual seria a história envolvendo esses registros. As mesmas fotografias da inauguração da exposição circularam por dois jornais diferentes da época: Gazeta do Povo e O Dia. Criadas para ilustrar uma reportagem, elas acabaram arquivadas em meio a dezenas de outras no conjunto que forma o álbum onde foram localizadas. Somente com o aprofundamento da pesquisa surgiu a possibilidade do cruzamento das informações, verificando sua difusão e importância, e dessa forma destacando-as do conjunto. Essa primeira hipótese da motivação da origem foi possível quando apurou-se a existência de outras reportagens que tinham como temática a Escolinha de Artes e que se utilizavam de diferentes imagens também encontradas no mesmo álbum.

Outra justificativa reside na ideia do desejo que os indivíduos possuem pela lembrança, pela conservação do imaterial, pelas ações que foram vividas. A imagem então induz a pensar que o que é visto poderia ser o resultado de um esforço realizado pelos agentes que constituíram a escolinha e desejaram ter seu empenho preservado, encontrando na fotografia a melhor maneira para que isso se concretizasse. O trabalho dessas pessoas não se apresenta diretamente, mas há na imagem a compreensão do encerramento de um ciclo que se iniciará novamente quando outros professores realizarem mais ações com outros alunos, criando uma nova trajetória que poderá ou não ser registrada em fotografias.

Já o segundo estágio pode ser exemplificado pela materialidade fotográfica. Sabe-se das reproduções e quais foram os jornais nos quais essas imagens foram

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

difundidas. Dessa forma existe a segurança em afirmar que houve o momento captado pela câmera: observa-se a imagem por que ela foi obtida por um fotógrafo. Apesar da evidência desse argumento ele aponta para fatores que não estão registrados na imagem. A fotografia recolhe apenas fragmentos de segundos vividos pelos personagens. O antes e o depois desses momentos não figuram nos registros. Os recortes do que se observa acabam, dessa maneira, tornando-se temas dentro de um tema maior.

Por fim, a história oral poderia contribuir para conhecer o possível caminho percorrido pelos documentos fotográficos desde sua criação até chegar ao local onde foram arquivados. Conhecendo-se os nomes dos representados pode-se chegar a interlocutores que tiveram algum tipo de contato com eles, ou de jovens que estudaram e tiveram seus trabalhos expostos e eventualmente possam ter participado da inauguração, ou até de funcionários do depositário que de alguma forma souberam como o álbum que compõe esse conjunto documental foi criado e arquivado da maneira como foi encontrado. Entretanto, esse tipo de pesquisa demanda outras fontes e teorias que não abrangem este estudo.

A inauguração da II exposição com trabalhos dos estudantes da Escolinha em novembro de 1958 contou com eminentes figuras da política local (GAZETA DO POVO, 21/11/1958). Em meio a sorrisos e descontração, a festividade teve como ponto inicial o descerramento de uma fita marcando a solenidade (fig. 1). A consideração pela exposição se reveste da importância das personalidades ali presentes, fazendo com que a relação entre poder e educação tome corpo.

Todos os participantes sorriem (fig. 2): trata-se de um momento de extroversão e comunicação entre os representantes das diferentes esferas de poder. Prestigiar a arte no período poderia ser visto como uma maneira de incentivar a educação e a autopromoção dos atores sociais ali envolvidos. De certa forma, as exposições artísticas com a presença de figuras da política local são resquícios do período de consolidação discursiva que girava em torno da exibição do poder. A força do estado e sua profunda ligação com a Igreja, tanto material como intelectual precisava ser difundida para fortalecer suas bases.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fig. 2. Dom Manuel da Silveira d'Elboux, Nivon Weigert e Ulisses de Mello e Silva se confraternizando em evento da Escolinha de Artes. 1958. 1 álbum (110 fot.): p&b.

As imagens das ações da Escolinha daquele momento formam uma memória ainda pouco explorada. Seu conteúdo significa uma "*interrupção* do tempo e, portanto, da vida" (KOSSOY, 2014, p. 47), que entendida dessa forma, podem ser vistas como um conjunto de ações sensíveis, pautadas por rupturas e continuidades. O que a fotografia faz seria congelar aspectos do real, formando a segunda realidade. As fotografias das particularidades desse tipo de comemoração representam a organização e o entusiasmo daqueles que participaram ativamente do processo educativo, bem como atribuem valores que extrapolam a sala de aula ao exibir figuras sociais junto aos trabalhos finalizados. As imagens dos homens de terno e gravata não apresentam a função de cada personagem, apesar do paramento do bispo contribuir para o entendimento nesse sentido. Entretanto, conhecendo seu contexto surge o tipo de acepção aqui encaminhada. Por fim, também é possível observar o ato da inauguração como um momento de profunda localização social. O movimento do religioso descerrando a fita de um lado,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

enquanto o secretário segura do outro, compreende uma metáfora dos espaços de cada um, onde cada qual representa um tipo de poder exercido na educação do período.

Considerações finais

O século XX fez a história voltar-se para si, proporcionando uma autocrítica que em vários momentos contribui para ampliar as dimensões interpretativas dos diversos modos de vida que ela busca estudar. Diferentes autores ao redor do mundo captaram esse *espírito* e escreveram suas perspectivas no entendimento de que isso alicerça a disciplina. O professor Keith Jenkins possui uma passagem que pode ser vista como um resumo exemplar dessa posição:

> Questionar a noção da verdade do historiador, assinalar a facticidade variável dos fatos, insistir em que os historiadores escrevem o passado a partir de posições ideológicas, enfatizar que a história é um discurso escrito tão passível de desconstrução quanto qualquer outro, afirmar que o 'passado' é um conceito tão especulativo quanto o 'mundo real' a que os romancistas aludem na ficção realista – só existindo nos discursos presentes que o formulam. Tudo isso desestabiliza e fratura o passado, de modo que nas rachaduras nele abertas se podem produzir novas histórias. (JENKINS, 2011, p. 102).

Nesse sentido, as fotografias da Escolinha de Artes se mostram como novas formas de produção nessas aberturas. Algumas das imagens do conjunto apresentam noções do processo educacional desde a produção do objeto artístico até sua apreciação pública. Elas destoam dos recursos documentais tradicionais, e o discurso escrito sobre elas tende a possuir outro aspecto. Não menos relevante ou supervalorizado, mas específico daquilo que pode ser aferido desse tipo de fonte.

As relações sociais estão marcadamente presentes nos fatos que se desenvolveram ao longo do percurso educacional da Escolinha de Artes. A escola, a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

imprensa e o governo estavam imbuídos de um ideário que, representado pelas palavras da professora Mehl, tinha como objetivo:

> O desenvolvimento estético e o ajustamento emocional e social do educando, através da auto-expressão, de conformidade com os estabelecimentos congêneres, não só em vários colégios, não só no Brasil, como de outros países. (O Dia, 24/10/1958).

Essas imagens materializam enfoques discursivos presentes nos escritos da instituição, indicando ideais que a educação e a educação artística em especial deveriam conter. Encaradas para além do relato de seu conteúdo e dos processos educacionais, as fotografias também significam o esforço de uma legitimidade, promotora de um tipo de educação e de valorização. A Escolinha de arte buscava no final dos anos 1950 e inicio dos anos 1960 sua afirmação como proposta educacional. Se a importância da educação artística poderia ser verificada pelos resultados que eram apresentados, tornava-se importante então documentar os processos de produção dos objetos artísticos, sua circulação e compreensão do público.

Essas formas traduzem aspectos da realidade no instante em que foram captadas. Decorridos vários anos de sua criação, tais representações fixam momentos e significados, garantindo assim uma memória das muitas que podem ser escritas sobre acontecimentos específicos e localizados da história da educação paranaense. As fotografias da Escolinha de Artes foram produzidas em um contexto histórico-educacional, portadoras de acepções e enunciados. Torna-se necessário compreender esse conjunto documental como um "registro visual fixo de um fragmento do mundo exterior" (KOSSOY, 2014, p. 4), onde tal situação se desdobra em consequências para o estudo da imagem, buscando o constante fluxo de sentido dessa tipologia de fontes, além da percepção do "conjunto dos elementos icônicos que compõem o conteúdo: as informações de diferentes naturezas nele gravadas" (*ibid*, p. 43), sendo tão importantes quanto sua forma.

Estudar a fotografia e a educação se trata também de buscar as ações, olhando para o esmero, a alegria, o sentido, o conjunto dos fatores que traduzem a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

síntese de um processo educacional denominado de ensino de artes. As fontes escritas proporcionam subsídios, conceitos e ideias subjetivas dos agentes produtores das ações representadas na imagem, contudo a imagem por si só pode atestar informações que a situam em seu contexto de produção. Bem como os arquivos onde essas imagens se encontram, os conteúdos e objetos identificáveis nas formas podem fornecer pistas sobre seus significados que se desdobram no tempo. Nesse sentido "as iniciativas de investigação da atualidade escolar podem usufruir de estudos sobre o passado de nossa escola, pois passado, presente e futuro são dimensões indissociáveis" (CUNHA, 2000, p. 1).

Fontes

Dom Manuel da Silveira d'Elboux, Nivon Weigert e Ulisses de Mello e Silva inauguram a II Exposição da Escolinha de Artes. 1958. 1 álbum (110 fot.): p&b.

Dom Manuel da Silveira d'Elboux, Nivon Weigert e Ulisses de Mello e Silva se confraternizando em evento da Escolinha de Artes. 1958. 1 álbum (110 fot.): p&b.

JORNAL GAZETA DO POVO. Exposição da "Escolinha de Arte". Curitiba, 21 de novembro de 1958.

JORNAL GAZETA DO POVO. Interesse e entusiasmo suscitados em escola de arte. Curitiba, 17 de junho de 1958.

JORNAL O DIA. Inaugurada a exposição da "Escolinha de Arte". Curitiba, 21 de novembro de 1958.

JORNAL O ESTADO DO PARANÁ. Inaugurada a "Exposição Artística da Escola de Arte". Curitiba, 21 de novembro de 1958.

A Escolinha..., 1980. Documento do Setor de Memória do Colégio Estadual do Paraná.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências

BENCOSTTA, Marcus Levy Albino. Memória e Cultura Escolar: a imagem fotográfica no estudo da escola primária de Curitiba. In: História, São Paulo, v. 30, n. 1, pp. 397-411, jan./jun., 2011.

BURKE, Peter (Org.). A escrita da história: novas perspectivas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CORREIA, Ana Paula Pupo. Arquitetura escolar: a cidade e a escola rumo ao progresso – Colégio Estadual do Paraná (1943-1953). In: BENCOSTTA, Marcus Levy Albino (Org.). História da educação, arquitetura e espaço escolar. São Paulo: Cortez, 2005, pp. 220-257.

CUNHA, Marcus Vinicius da (Org). Ideário e imagens da educação escolar. Campinas: Editora Autores Associados. Programa de Pós-graduação em Educação Escolar da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, 2000.

DIEZ, Carmem Lúcia Fornari; HORN, Geraldo Balduino. Orientações para elaboração de projetos e monografias. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

FILHO, Luciano Mendes de Faria. A história da educação e os desafios das novas fontes: reflexões sobre uma trajetória de pesquisa. In: História da Educação, Pelotas, v. 1, n. 2, pp. 111-125, jul./dez., 1997.

FILHO, Luciano Mendes de Faria *et al*. A cultura escolar como categoria de análise e como campo de investigação na história da educação brasileira. In: Educação e Pesquisa, São Paulo, v.30, n.1, pp. 139-159, jan./abr., 2004.

FREIRE, Luiz Gustavo Lima. Criatividade, expressões artísticas e auto-regulação da aprendizagem: por uma educação que não corte asas. In: Educação e Cidadania, Porto Alegre, v. 1, n. 11, pp. 123-138, 2009.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: A escrita da história: novas perspectivas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992, pp. 237-271.

JENKINS, Keith. A história repensada. São Paulo: Contexto, 2011.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

JÚNIOR, Marcílio Souza; GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. História das disciplinas escolares e história da educação: algumas reflexões. In: Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 31, n. 3, pp. 391-408, set./dez., 2005.

JÚNIOR, Moysés Kuhlmann; MEDEIROS, Ceres Luehring. O centro juvenil de artes plásticas e a formação de arte-educadores na década de 1950. In: Revista Diálogo Educacional, Curitiba, v. 9, n. 27, pp. 249-265, maio/ago., 2009.

KOSSOY, Boris. Fotografia & história. São Paulo. Ateliê Editorial, 2014.

LEGOFF, Jacques. História e Memória. Editora da Unicamp, 2013.

LIMA, Suderli Oliveira. Colégio Estadual do Paraná como centro de irradiação cultural: uma análise de suas atividades complementares (décadas de 1960-1970). 129 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, n. 45, pp. 11-36, 2003.

SILVA, Fabiany de Cássia Tavares. Cultura Escolar: quadro conceitual e possibilidades de pesquisa. In: Educar, Curitiba, n. 28, pp. 201-216, 2006.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Leitura de imagem na educação: como superar a dicotomia entre a forma e o conteúdo, na leitura da obra *A Túnica de José*, de Velázquez

Jessica LOPACINSKI
(UEPG)[1]
Adriana Rodrigues SUAREZ
(UEPG)[2]

Este artigo traz a leitura de imagem da obra *A Túnica de José* (1630) do artista Diego Velázquez pertencente ao Barroco Espanhol. Sabendo que toda imagem carrega informações e suscitam várias interpretações, sejam elas do artista, da época e do seu contexto histórico, se faz necessário o conhecimento mais aprofundado da imagem através de uma metodologia de leitura imagética. Com isso, a necessidade da aprendizagem da leitura de imagem na educação se torna fundamental para contribuir com a análise crítica sobre as obras de arte, permitindo ao observador criar múltiplas interpretações. Portanto, a realização da leitura de imagem da obra citada, será pautada na metodologia do autor Costella (1997) a partir dos pontos de vista*: factual, convencional, técnico, estilístico, estético e expressional*, relevantes para a leitura proposta, objetivando superar a dicotomia entre o conteúdo e a forma, a qual permitiu interpretar, comparar, decifrar metáforas, contextualizar, possibilitando ao educando um olhar mais crítico sobre a imagem/obra pictórica estudada.

Palavras-chave: Imagem, Leitura de Imagem, Educação.

Este artigo tem como principal assunto a importância da imagem no contexto social, não somente em obras de arte, mas em todos os meios de comunicação inseridas em nosso cotidiano. Sabendo então que toda imagem

[1] Graduanda do Curso de Licenciatura em Artes Visuais (UEPG- PG), Bolsista no Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência – PIBID (UEPG- PG), integrante do grupo GRIMPA grupo de produções em artes e gravura (UEPG- PG)
[2] Professora orientadora. Graduação em Artes Visuais (UEPG- PG), Mestrado em Comunicação e Linguagens- Cinema (TUIUTI-CTBA), Doutoranda em Educação (UEPG- PG), Professora do Curso de Artes Visuais (UEPG-PG)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

carrega informações e suscitam várias interpretações, análises, reflexões sejam elas do artista, da época em que foi criada e do seu contexto social/ histórico (MANGUEL, 2001), se faz necessário primeiramente o conhecimento com maior propriedade sobre o que é a imagem, tornando-a mais significativa.

Podemos conceituar imagem por tudo que pode ser visto, qualquer sinal que incide em nosso globo ocular, o qual passa por processos químicos e nervosos até a formação visual de um determinado objeto. Mas podemos ampliar esse conceito, sendo que podemos criar imagens também mentais, de objetos invisíveis, quais nunca irão se materializar. Parafraseando George Didi-Huberman (1992), tudo que vemos, pode ser aquilo que também nos olha.

As imagens nos informam. Segundo Manguel (2009) relata que o filósofo Aristóteles anuncia em seus estudos, que todo processo de pensamento requer uma imagem, portanto chega à conclusão que a alma nunca pensa sem uma imagem mental. Logo nossa existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, imagens cujo significado varia constantemente, configurando-se em uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras, e de palavras traduzidas em imagens, as quais tentamos entender nossa existência, entender o meio que estamos inseridos.

Dentro do universo das imagens produzidas materialmente, podemos identificar naturezas muito diversas, variando assim de materiais como: esculturas, pinturas, grafite, fotografias, cinema, TV ou suportes tecnológicos, os quais multiplicam ainda mais a variedade de imagens e seus suportes. Muito importante destacar que além dessa variedade de suportes, materiais em que são produzidas, temos um leque imenso de diferentes funções a que essas imagens assumem, como por exemplo: funções religiosas, mágicas, publicitárias, políticas, entre outras.

A existência da imagem implica nos elementos que a formam: forma, movimento e percepção humana, a qual somente será materializada quando há um indivíduo receptor, portanto não existe uma imagem sem um processo de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

comunicação. (MCLUHAN, 1980) Toda imagem carrega em si um código, para que então possamos lê-la, para isso existe a necessidade de conhecer esses códigos.

O nosso olhar é rodeado de imagens, compostas por diversos símbolos e significados e partindo da ideia de que as imagens são uma forma de linguagem, nos transmitem muitas informações e interpretações, pois através delas percebemos o mundo a nossa volta. Sabendo também que toda imagem possui o seu tempo histórico, ou seja, o período no qual foi criada, possui também a capacidade de ressurgir em outro tempo para outras pessoas. Assim, a imagem acaba obtendo diversos significados no decorrer da história, pelo fato de estar sendo observada por diversos leitores, e como escrito no livro *Como Pensam as Imagens,* Samain (2012, p. 34) a imagem "sob outra *forma*, carregará, no entanto, a memória de um passado que a atualizará e a ritualizará novamente [...] As imagens estão sempre de viagem, de passagem: sempre elas pensam." As imagens, portanto, podem nos dizer muitas coisas e terem várias interpretações, pois cada conclusão depende da experiência vivenciada por cada observador, tornando assim o mundo da linguagem visual cada vez mais enriquecedor.

Tendo a imagem como produto do estudo das Artes Visuais, se faz necessário a aprendizagem da leitura de imagem contribuindo para a análise crítica sobre as "imagens", sejam produzidas pela mídia ou pelas obras de arte. Através dessa capacidade de compreender, ler uma imagem, faz com que o observador possa criar múltiplas interpretações, objetivando superar a dicotomia entre o conteúdo (significado) e a forma (significante), permitindo-o interpretar, comparar, decifrar metáforas, possibilitando assim, um olhar mais crítico.

Tudo que precisamos no mundo contemporâneo é de um olhar mais aguçado em relação às imagens, pois cada vez mais somos influenciados pelos meios de comunicação visuais. As pessoas são a todo o momento levadas a ler imagens, visto que quase todas as informações são transmitidas pela mídia e por imagens (FOERSTE, 2004). Sabemos que as imagens possuem um poder de persuasão na sociedade, e esse "poder é exercido claramente através da mídia e da publicidade e, nessas, pela força das imagens enquanto reconstruções simbólicas

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

do real fetichizado, que garante o consumo e constrói uma subjetividade homogeneizadora." (FOERSTE, 2004, p.17).

A leitura que estamos propondo neste artigo é uma leitura visual, onde o estudo de uma imagem plana, como o desenho, a pintura ou a fotografia são determinados por "estudos dos aspectos expressivos" como aponta Nunes (2012). Esses aspectos, "os pontos, as linhas, os planos e as manchas são percebidos como elementos substantivos da "gramática" visual pré-figurativa ou pré-denotativa." (NUNES, 2012, p. 185). Onde dispostos no contexto visual proporcionam o equilíbrio à imagem e um melhor estudo de leitura imagética.

Segundo Read (1982) a leitura de imagem é um conjunto de vários símbolos que permitem diversas associações, ou seja, as imagens são "associadas a lembranças de outras percepções e imaginações já vividas" (NUNES, 2012, p. 187 apud READ, 1982) dependendo das experiências vividas do observador. Portanto, cada pessoa possui uma experiência, uma vivência, um contexto histórico e social que irá associar a cada imagem observada.

Visto que a imagem é uma linguagem visual, torna-se extremamente importante na formação educacional, pois ao aprender ler imagens, os alunos conseguirão ter um olhar mais crítico e reflexivo, uma vez que ao entrarem em contato com uma imagem serão instigados pelo professor a fazerem "o processo de busca, de investigação para solucionar as questões em estudo, é o caminho que predispõe o espírito do educando para a aprendizagem significativa, uma vez que são levantadas situações-problema que estimulam o raciocínio." (GASPARIN, 2003, p. 35).

Portanto sobre a importância da leitura de imagem na educação, Buoro (2002) nos diz:

> "As imagens, que aparecem majoritariamente com função intransitiva de mera decoração nos livros do ensino fundamental e da educação infantil, surgem assim como que parcialmente emudecidas e, portanto, incapacitadas para fornecer significados a professores e crianças e, mais ainda, para encaminhá-los no sentido de sua apropriação como poderoso

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> recurso a serviço da prática pedagógica. É imperativo investir numa prática que transforme esses sujeitos em interlocutores competentes, envolvidos em intenso e consistente diálogo com o mundo, estimulados para isso por conexões e informações que circulam entre verbalidade e visualidade." (p.34-35)

Com isso, a necessidade da aprendizagem da leitura de imagem na educação deve se dar tanto por parte dos professores, para que estes se tornem mediadores desse conhecimento, quanto por parte dos alunos, tornando assim fundamental para contribuir com a análise crítica sobre as obras de arte, permitindo ao observador criar múltiplas interpretações, reflexões.

Com essa condição necessária para a aprendizagem da leitura de imagem, através da indissociabilidade entre a forma e o conteúdo, se torna pertinente compreender a necessidade dessa questão da visualidade da imagem em sua totalidade. Compreender o que a linguagem imagética em seus elementos compositivos tem como princípio, e então através dessa composição chegar ao contexto do conteúdo, fazendo com que o indivíduo compreenda a imagem de maneira mais significativa.

Partindo do pressuposto de uma aprendizagem imagética, com a compreensão da forma e do conteúdo, o presente artigo se pautará na leitura de imagem da obra *A Túnica de José* (1630) do artista espanhol Diego Velázquez, um dos grandes nomes do Barroco Espanhol, o qual destacou-se pela pintura de retratos, pintando principalmente para a nobreza espanhola. Velázquez foi um conhecedor da história da arte e retratista da família real até sua morte, em suas obras percebemos muitos detalhes, onde privilegiou as expressões, buscando sempre em cada obra, retratar a individualidade de cada personagem. (ESMANHOTTO, M; ESMANHOTTO, S; 2011).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A Túnica de José. VELÁZQUEZ, Diego Rodriguez de Silva y.
Imagem disponível em: <http://www.wga.hu/index1.html>

Segundo o livro Grandes Mestres, o artista Diego Velázquez de Silva nasceu em 1599 na cidade de Sevilha, demostrando interesse pela pintura desde criança, estudou com o artista naturalista Francisco Herrera e com Francisco Pacheco, onde permaneceu por muitos anos, obtendo o diploma de pintor. Diego Velázquez foi um artista que fez parte do barroco espanhol, tendo como referências para a realização de suas obras, artistas como Caravaggio, Rubens, Ticiano e Tintoretto, artistas também do período barroco. Na década de 1620, começou a fazer importantes contatos artísticos, principalmente entre a nobreza espanhola, onde em 1623 foi nomeado pelo rei Felipe IV como o novo pintor real. Em 1630, Velázquez viajou para Roma onde realizou a famosa obra de tema religioso, *A Túnica de José* (1630). (ESMANHOTTO, M; ESMANHOTTO, S; 2011).

Esta obra conta a cena onde os filhos de Jacó dão uma falsa notícia sobre a morte de seu irmão José e, a título de curiosidade, "em nenhum quadro anterior Velázquez havia mostrado o mesmo interesse no estudo dos afetos (as emoções da

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

alma representada por meio dos movimentos dos rostos e dos corpos) e também da perspectiva..." (ESMANHOTTO, M; ESMANHOTTO, S; 2011, p.16).

Como se faz necessário o conhecimento mais aprofundado da imagem através de uma metodologia de leitura imagética, a realização da leitura de imagem da obra citada será pautada na metodologia do autor Costella (1997) que descreve em seu livro *Para Apreciar a Arte*, os dez pontos de vista, nomeados por ele, para relacionar cada ponto/ perspectiva a um olhar específico sobre uma determinada imagem, são: o ponto de *vista factual, expressional, técnico, convencional, estilístico, atualizado, institucional, comercial, neofactual e estético*. Nesta leitura serão usados somente seis pontos de vista, dentre eles: *o factual, convencional, técnico, estilístico, estético e expressional,* os quais serão relevantes para nossa leitura construindo por meio desses pontos de vista selecionados a compreensão da forma e do conteúdo da imagem.

O primeiro ponto de vista a ser analisado é o *factual*, que segundo o autor Costella (1997), corresponde aquilo que a obra representa ou exibe objetivamente, ou seja, se concretiza pela simples descrição dos elementos que compõem a obra. Com isso percebemos que a descrição desse ponto de vista está relacionado mais as questões formais da imagem.

Em um primeiro momento na obra *A Túnica de José*, apresentam-se seis homens e um cachorro. Começando a análise a partir do lado esquerdo da obra, há um homem de costas vestindo uma túnica azul, suas costas estão despidas mostrando sua musculatura, o braço direito está erguido com a mão na nuca e com a perna esquerda faz um leve movimento para trás. À direita do homem descrito acima está outro homem mostrando-se de lado, vestindo uma túnica laranja, com a mão direita segura um pano amarelo e com a mão esquerda uma corda marrom. Este homem carrega em suas costas uma bolsa marrom. Sua perna esquerda desvia um cajado no chão juntamente com um pedaço de tecido de cor marrom e com o seu rosto de perfil olha para seu pai, Jacó que está à sua frente.

O terceiro homem que está localizado mais ao centro da obra, é visto com seu corpo de frente, mas seu rosto é visto de perfil e que também olha para seu pai.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Sua túnica cobre seu peito de comprimento até os joelhos, mostra com seu braço esquerdo um pano branco, sendo que, do lado de seu pé esquerdo encontra-se mais um cajado caído ao chão.

Ao lado desse homem encontra-se o quarto homem mais ao fundo, posição que se encontra à direita da obra veste uma túnica de cor marrom escuro, usa um chapéu de um tom marrom escuro, onde inclina sua cabeça e volta seu olhar para o homem do centro da obra ao mesmo tempo que segura uma cajado com a mão direita.

Na continuidade da leitura *factual*, a imagem apresenta o homem que está à frente do quarto homem, descrito anteriormente. Este que é o quinto homem está com uma túnica de cor marrom amarelado e com a cabeça inclinada olha para o chão, enquanto que sua mão direita é levada até sua boca.

O sexto homem encontra-se do lado direito da obra, possui uma barba longa e branca, veste uma túnica de cor azul e outra túnica de cor branca que está sobre suas pernas. Ele está sentado, mas é visto de frente e com seu rosto de perfil, faz um movimento que parece estar para levantar-se, sendo que seus dois braços estão levantados à sua frente, olha fixamente para os panos do lado esquerdo da obra que seu filho lhe mostra.

Embaixo do sexto homem encontra-se um tapete vermelho, o qual cobre uma elevação onde este homem está sentado em cima, o tapete citado possui detalhes em toda sua extensão em amarelo e preto e em sua ponta há uma faixa de cor preta e após franjas de cor branca.

No canto inferior direito da obra está um cachorro visto de lado. Suas patas dianteiras estão esticadas e encostadas no chão, enquanto as patas traseiras estão em pé, com a boca aberta faz um movimento de latido para os homens que estão do lado esquerdo da obra.

Os personagens da obra de Velázquez estão numa espécie de sala, onde as paredes são em tons de cinza e o chão é constituído de quadrados preto e branco,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

formando assim um xadrez. No canto superior direito da obra há uma porta aberta que mostra o céu com nuvens, e algumas folhagens.

Após o término da análise do ponto de vista *factual*, visto da perspectiva da pesquisadora, prosseguimos com o segundo ponto de vista, o *convencional*. Este ponto de vista abrange segundo Costella (1997), os elementos simbólicos e culturais implícitos no objeto artístico. Com isso já com os elementos formais compreendidos pelo observador, pode então associá-los ao conteúdo, que parte ao contexto social, político, cultural, como aponta o autor Costella. Portanto observando na obra *A Túnica de José* do artista Velázquez, vemos que um dos filhos de Jacó o qual está no centro da obra, segura dois panos que seriam de seu irmão José. Estes panos são a túnica, presente de Jacó para seu filho preferido José, ou seja, a túnica foi um dos motivos para o ciúme dos demais irmãos e como consequência, segundo a Bíblia (2003) eles jogam José numa cisterna, local que servia como reservatório de água. E inventam uma mentira para o pai, dizendo que um animal selvagem tinha devorado seu filho.

Esta túnica mostrada nos braços de um dos filhos de Jacó possui vários significados e interpretações. Uma das possíveis interpretações é segundo a Bíblia, em Gênesis 37:3: "Israel amava José mais do que todos os outros filhos, porque ele era o filho de sua velhice; e mandara-lhe fazer uma túnica de várias cores." (BÍBLIA SAGRADA, 2003, p. 85). Segundo a Bíblia (2003), José acaba sendo vendido por seus irmãos aos ismaelitas que o levam para o Egito, e estes o vendem novamente para um oficial egípcio do faraó. No decorrer da história, José ganha a confiança do faraó, tornando-se primeiro-ministro. Passam-se muitos anos e os irmãos de José vão ao Egito em busca de alimento, mas também, encontram José, o qual não esperavam mais encontrar, pedem perdão ao irmão e levam seu pai Jacó ao encontro do filho amado, depois de anos pensando que ele tinha falecido.

Outro objeto que observamos nesta obra é a presença de três cajados. Segundo o site web artigos, os cajados representavam o amor às ovelhas e o cuidado com elas, como um instrumento de paciência para reconduzir aquelas que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

acaso se desviem, ou também para despertar os que estejam sendo enganados e usados também para um pastor sempre bom com todos.

Na continuidade do ponto de vista *convencional*, outro personagem presente na obra que estamos analisando é o cachorro. Na leitura da pesquisadora geralmente este animal é considerado leal e verdadeiro com seu dono, pautado em sua experiência e em reportagens, documentários e leituras, acredita ser uma simbologia também registrada na obra citada. Nesta obra é retratado o momento em que os irmãos de José mentem ao seu pai Jacó que seu filho José morreu, mostrando-lhe como prova sua túnica. Portanto, pode-se interpretar que o cachorro está tentando alertar e proteger Jacó da mentira que seus filhos estão contando, como já escrito, sob o olhar da pesquisadora.

A cor azul contida na túnica de Jacó, que é o homem que está retratado no canto direito da obra, e também na veste de um de seus filhos, o qual está no canto esquerdo da obra chama a nossa atenção. Segundo o texto de Êxodo 24:10: "Eles viram o Deus de Israel. Sob os seus pés havia como um lajeado de safiras transparentes, tão límpido como o próprio céu." (BÍBLIA SAGRADA, 2003, p. 125). Ou seja, safira é uma pedra preciosa de cor azul, fazendo assim uma comparação com a cor azul e o céu que é claro e puro. E a cor branca presente na túnica que o homem do centro da obra segura, remete segundo o texto do Apocalipse 19:8: "Foi-lhe dado revestir-se de linho puríssimo e resplandecente." (Pois o linho são as boas obras dos santos)." (BÍBLIA SAGRADA, 2003, p. 1573). Referindo-se a pureza, a paz e a bondade.

A cor vermelha do tapete pode sugerir segundo a concepção da pesquisadora, tanto amor quanto o ódio, ou até mesmo ao sangue. Já a cor laranja presente na túnica do segundo homem da esquerda da obra, remete de acordo com a pesquisadora, ao calor e entusiasmo e, na mão deste mesmo homem, há a túnica que segura de cor amarela, simbolizando a alegria e vivacidade.

Na sequência da leitura de imagem, na metodologia de Costella (1997) o ponto de vista *técnico* é fruto da combinação de elementos materiais e imateriais utilizados pelo artista para a realização da obra, ou seja, que compreende desde os

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

materiais adotados para a materialização da obra de arte até a competência do artista em utilizá-los. Este ponto de vista está mais ligado ao contexto da forma, pois ressalta as questões primárias para a produção da imagem.

Na obra *A Túnica de José* que está sendo analisada, o artista Diego Velázquez utilizou a técnica da tinta a óleo, tendo como suporte para a realização da pintura a tela. Percebe-se nitidamente como o artista domina com maestria os desenhos dos corpos dos personagens, sua musculatura, movimento, expressões e as roupagens podem ser comparadas as obras de Michelangelo como nos cita o site Arte España. O foco de luz está direcionado principalmente nas túnicas que dois dos filhos estão segurando, mostrando que é a cena principal.

No livro Grandes Mestres: Velázquez apresenta no ponto de vista *técnico*, a perspectiva está presente nesta obra. A perspectiva no chão parece escorrer e a paisagem atrás dos personagens parece se afundar. (ESMANHOTTO, M; ESMANHOTTO, S; 2011). Ainda no ponto de vista *técnico* podemos destacar a dimensão da obra *A Túnica de José* de 1630 em 223 x 250 cm, o material utilizado como suporte é a tela, tinta utilizada óleo, localizada no Monastério de San Lorenzo, Palácio El Escorial, Espanha.

Continuando a leitura, partimos para o ponto de vista *estilístico*. Costella (1997) compreende este ponto partindo do pressuposto que a obra de arte está inserida em um tempo e lugar definidos historicamente. Mas antes de qualquer coisa entende-se como estilo cada movimento artístico, ou seja, nesta leitura de imagem o estilo do artista Diego Velázquez é o naturalismo barroco. Sendo assim, estilo são as características que unificam ou distinguem uma obra artística de outra, e um autor em relação a outro. Novamente percebemos que na metodologia apresentada a necessidade para a compreensão da imagem, o contexto do conteúdo a que pertence a produção imagética sobre a obra analisada, torna-se mais significativa, possibilitando ao espectador uma questão mais madura na interpretação da imagem escolhida.

No livro Grandes Mestres: "Rubens abriu os olhos de Velázquez e o fez assimilar a atualidade dos ensinamentos de Tiziano e da escola veneziana."

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

(ESMANHOTTO, M; ESMANHOTTO, S; p. 13, 2011). Isso mostra que Velázquez absorveu a tradição veneziana influenciada por Rubens e não abandonou a sua primeira influência vinda de Caravaggio. Ou seja, ainda segundo o livro Grandes Mestres: "Nos retratos, o estilo Velázquez coloca doses de "verdade" psicológicas que eram incomuns e, por vezes, até insuportáveis, pelas normas das telas da corte." (ESMANHOTTO, M; ESMANHOTTO, S; p. 14, 2011). Essas "doses de verdade" que o livro cita é a capacidade que o artista tinha para pintar qualquer personagem que fosse sem alterar a sua individualidade.

Prosseguindo agora com o ponto de vista *estético*, que segundo Costella (1997) é o conhecimento através dos sentidos, antes mesmo do atingido pela razão, onde é analisado o prazer das formas e cores, ou seja, a composição da obra. Observando a obra *A Túnica de José* vemos a necessidade do nosso desenvolvimento de apreciação da obra, pois a primeiro momento podemos não nos impressionar com a cena.

Ao olharmos atentamente para a obra que estamos analisando, observamos as linhas que criam a perspectiva do chão, as linhas das paredes que dão lugar ao fundo e também para a vista do ambiente externo. Vemos também como os contrates de luz e sombra formam os músculos dos personagens, das dobragens das vestes, dando assim profundidade aos objetos. Nota-se que é uma composição muito bem distribuída e equilibrada e onde o artista teve uma palheta de cores bem diversificada, com tons de azuis, vermelhos, marrons e cinzas, destacando também o laranja, amarelo e branco que fez com que a obra seja prazerosa ao nosso olhar.

Para a conclusão da nossa leitura de imagem, analisaremos o último ponto de vista, o *expressional*. Este ponto de vista de acordo com o autor estimula com o sentimento do observador, ou seja, o artista consegue induzir ao espectador o sentido escolhido e desencadeado. Logo nossa percepção já estimulada pelos pontos de vista abordados na leitura da obra: *A Túnica de José* de Diego Velázquez, até agora, quando a forma e o conteúdo estão assimilados, podemos com maior propriedade tratar desse ponto *expressional* proposto por Costella. A obra que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

retrata o momento em que os filhos de Jacó dão a falsa notícia da morte de seu irmão mais novo José, é de acordo com a pesquisadora perfeitamente visível e sentido por nós, o espanto de Jacó ao ver as vestes de seu filho José na mão de seus filhos. Percebe-se isso através do movimento de Jacó feito com as mãos, que parece ter acabado de derrubar seu cajado, pois agora o mesmo está no chão ao seu lado e também pelo seu olhar fixo e triste para as vestes de seu filho. Esse sentimento angustiante despertado em nós dá-se também pela expressão na face dos filhos ao mostrar a túnica a seu pai.

Velázquez através das expressões corporais e faciais dos homens e pela disposição de todos os elementos presentes na obra, cria essa sensação de angústia em nós observadores. Os cajados caídos no chão, o cachorro que parece avançar faz com que cada elemento da obra se torne único, com o mesmo grau de importância e isso é o que torna a obra de Velázquez tão especial.

Considerando o estudo feito em relação à obra *A Túnica de José* (1630) do artista Diego Velázquez, percebe-se a importância de um estudo mais aprofundado de leitura imagética. Assim a aplicação da metodologia de Costella (1997), permitiu interpretar, comparar e contextualizar a obra, superando a dicotomia entre o conteúdo (significado) e a forma (significante). Assim, a indissociabilidade entre a forma e o conteúdo possibilita não somente a análise sobre a obra *A Túnica de José*, e todas as obras de arte, mas de todas as imagens que nos cercam, como na publicidade, mídias entre outros veículos de comunicação. As imagens que viermos a observar/ler no mundo contemporâneo serão mais significativas, tornando nosso olhar mais crítico. Portanto é de suma importância que os professores apropriem-se da aprendizagem da leitura de imagem, tornando-se mediadores desse conhecimento, possibilitando ao educando um olhar mais crítico sobre qualquer imagem estudada, seja no contexto social, político, religioso, enfim em todos os contextos que os meios de comunicação apresentam as imagens inseridas em nosso cotidiano.

Referências Bibliográficas:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ARSLAN, L. M., IAVELBERG, R. *Ensino de arte.* São Paulo: Cengage Learning, 2009.

BARBOSA, A.M. *A imagem no ensino da arte*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

BARBOSA, A. M. (org.). *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. 2ªEd. São Paulo: Cortez, 2003.

BERGER, J. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BÍBLIA SAGRADA. Editora Ave-Maria. 48º ed. Edição Claretiana, 2003.

BUORO, A.B. *Olhos que pintam: a leitura de imagem e o ensino da arte*. 2ªEd. São Paulo: Cortez, 2003.

COLL, C., TEBEROSKY, A. *Aprendendo Arte*. São Paulo: Ática, 2000.

CONCEITO DE ESTILO. Disponível em: <http://conceito.de/estilo#ixzz4HbpVhZLr> Acesso em: 17 ago 2016.

COSTELLA, A. Para apreciar a arte. São Paulo: SENAC, 2010.

DIEGO VELÁZQUEZ. Disponível em: http://www.suapesquisa.com/biografias/velasquez.htm > Acesso em: 04 jul 2016.

DIEGO VELÁZQUEZ. Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/biografias/diego-velazquez.htm> Acesso em: 04 jul 2016.

EMANUEL, Pastor George. A Tua vara e o Teu cajado me consolam. Disponível em: <http://www.webartigos.com/artigos/a-tua-vara-e-o-teu-cajado-me-consolam/19107/#ixzz4HXuW2W00> Acesso em: 16 ago 2016.

ESMANHOTTO, M., ESMANHOTTO, S. *Velázquez / Abril Coleções*. Coleção Grandes Mestres; v. 12. São Paulo: Abril, 2011.

EXISTÊNCIA TRANQUILA, TALENTO NATO. Disponível em: <http://mestres.folha.com.br/pintores/07/> Acesso em: 04 jul 2016.

FOERSTE, G. M. S. *Leitura de imagens: um desafio à educação contemporânea*. Vitória: EDUFES, 2004.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MANGUEL, A. *Lendo Imagens: Uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MINISTÉRIO EL SHAMAH DE DANÇA CRISTÃ. Disponível em: <http://ministerioelshamah.blogspot.com.br/2010/09/simbolismo-biblico-e-significado-das.html> Acesso em 17 ago 2016.

NUNES, A.L.R. (org.). *Artes Visuais, leitura de imagens e escola*. Ponta Grossa: UEPG, 2012.

Pintura Barroca. Arte España. Disponível em: <http://www.arteespana.com/velazquez.htm> Acesso: 17 ago 2016.

SAMAIN, E. *Como pensam as imagens*. Campinas: Unicamp, 2012.

WEB GALLERY OF ART. Disponível em: <http://www.wga.hu/index1.html > Acesso em: 04 jul 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imagem e fantasia: a percepção do mural "O Pequeno Príncipe" ao olhar da criança

Mariana Vieira LOWRY
(Centro Universitário Curitiba – UNICURITIBA)[1]

Arildo CAMARGO
(Centro Universitário Curitiba – UNICURITIBA)[2]

Resumo: O presente artigo visa investigar a percepção da criança frente ao mural artístico intitulado O Pequeno Príncipe, de autoria do muralista André Mendes, executado na fachada da ala de emergência do Hospital Pequeno Príncipe, localizado na Rua Desembargador Motta, 1070, região central da cidade de Curitiba, PR. Com o objetivo de ressaltar essa ideia, a pesquisa apresenta uma entrevista em forma de questionário direcionado tanto para o público infantil quanto adulto, com o intuito de demonstrar os contrastes presentes nos discursos de pessoas com faixas etárias distintas ao analisarem o trabalho referido. Outro ponto enfatizado pela pesquisa refere-se à importância da arte mural destinada a complexos médicos, como meio de humanizar os ambientes hospitalares, característica que se mostrou bastante recorrente durante a evolução deste trabalho.

Palavras-chave: Mural O Pequeno Príncipe, Imaginação, Percepção infantil.

INTRODUÇÃO DO TEMA

A arte mural, como outras linguagens artísticas, tem servido como uma importante fonte de estudos das relações sociais e culturais dos povos. Ela vem

[1] Acadêmica do 7° período do Curso de Arquitetura e Urbanismo e Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Arte Mural e Arquitetura (UNICURITIBA);
[2] Prof. Mestre do UNICURITIBA. Pesquisador líder do Grupo de Pesquisa Arte Mural e Arquitetura (UNICURITIBA), Co-autor e orientador do trabalho.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

evidenciando, durante toda a história humana, diferentes tipos de comportamentos, de ideologias, de tecnologias e o próprio uso que as diversas culturas fazem de seu espaço público e privado. São produções artísticas que, resistindo ao tempo, exibem a arte e a cultura dos povos antigos e que continuam refletindo os conflitos e a complexidade das sociedades contemporâneas (CAMARGO, 2008, p. 07).

Nesse contexto, o mural artístico tem despertado interesse de pessoas de idades distintas e promovido leituras diversas de acordo com a faixa etária de quem o analisa. De modo geral, a interpretação da arte é bastante pessoal, pois depende das experiências vividas por cada um, assim como de sua própria imaginação.

A produção mural ainda se mostra como uma expressão artística pública bastante importante para dissipação da cultura de cada região, e engloba desde técnicas clássicas, como a pintura, mosaicos e vitrais, até o uso de tecnologias digitais, como projeções midiáticas. Este se distingue de outras modalidades artísticas, como a pintura em tela, por exemplo, na medida em que se vincula com a área urbana em que está inserida, valorizando assim o caráter arquitetônico e estético do local.

Busca-se por meio deste trabalho demonstrar os contrastes presentes nos discursos de diversos indivíduos, com faixas etárias distintas, ao analisarem o trabalho mural de André Mendes, intitulado "O Pequeno Príncipe", que reveste a fachada da ala de emergência do hospital que carrega o mesmo nome.

Como método de pesquisa, fez-se uso de entrevistas aos passantes que transitam nas imediações do hospital, além da contribuição teórica de autores como Ana Mae Barbosa, Arildo Camargo, Simone Cartaxo, Lima, Piaget e Zamboni.

A escolha do tema se deu devido ao interesse pessoal dos proponentes da pesquisa em investigar a interpretação das crianças sobre o mural "O Pequeno Príncipe", mantendo elas contatos anteriores com a obra ou não.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

DEFINIÇÃO E IMPORTÂNCIA DA ARTE

Definir "Arte" diante de seus diversos critérios e objetivos abrange entendê-la dentro da sua complexidade. Arte não se restringe somente à pintura e escultura, mas também outras formas de expressão humana, tais como manuscritos, a música, o teatro, a dança, a fotografia, o cinema e a arquitetura.

Por meio da produção artística se pode ilustrar não só os pensamentos e sentimentos de um dado autor, simulando sua vivência no mundo, como também a cultura de uma de uma determinada região e época em que está inserida. Essa ideia é retratada na definição da arte pela BrasilEscola, como: "[...] uma forma de o ser humano expressar suas emoções, sua história e sua cultura através de alguns valores estéticos, como beleza, harmonia, equilíbrio" e no conceito da InfoEscola: "[...] definida como uma atividade que manifesta a estética visual, desenvolvida por artistas que se baseiam em suas próprias emoções".

Sendo assim, a arte representa principalmente uma forma de comunicação, retratando as características de povos, a fim de preservar e manter sua identidade cultural. Assim, uma vez considerado que a produção artística de um povo é capaz de transmitir conhecimento acerca da sua cultura, faz-se necessário apreciá-la através da observação, analisá-la e refletir sobre a sua significação.

Segundo Sílvio Zamboni (2001, p.54): "o ver não diz respeito somente à questão física de um objeto focalizado pelo olho, o ver em sentido mais amplo requer um grau de profundidade muito maior, porque o indivíduo tem, antes de tudo, de perceber o objeto em suas relações com o sistema simbólico que lhe dá significado".

ARTE MURAL

O ser humano durante toda sua história se mostrou tentado a representar o meio em que vive. Independentemente do suporte, ferramentas ou pigmentos, este

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

criou maneiras de se expressar de forma a atribuir as suas expressões múltiplos significados, múltiplas funções.

As primeiras grandes descobertas que evidenciaram a expressão artística do homem provêm da Idade Paleolítica (ou Pedra Lascada) através das pinturas encontradas no interior das cavernas. A partir de então, o que se percebe é que essa necessidade de se expressar acompanhou o homem no decorrer de toda a sua história, que vai desde a arte egípcia, passando pela cultura de diversos povos que, condicionados pelo meio histórico e social, descobriram novas técnicas e linguagens que se adaptaram às necessidades de cada período, respondendo à questões muitas vezes políticas, religiosas e decorativas que atendessem às finalidades específicas da sociedade.

Assim, com o avançar dos séculos e o advento de novas tecnologias, a produção muralista deixou de se restringir somente à pinturas e relevos aplicadas em paredes, passando a abranger diferentes técnicas como cerâmica, escultopintura, vitrais e até mesmo murais eletrônicos, como projeções digitais.

As figuras 1, 2, 3 e 4, exemplificam expressões murais contemporâneas que abarcam respectivamente a pintura em graffitti, a projeção de imagens digitais na fachada do Teatro Municipal em São Paulo, Brasil, o painel eletrônico com imagens animadas no Edifício Greenpix, em Pequim e o Mural em concreto de autoria de Poty Lazzarotto, no Edifício Palácio Iguaçu, em Curitiba.

Figura 1: Cobra. "Genial é andar de bike!" Mural em Graffiti
Figura 2: Projeção de imagem digital. Fachada do Teatro Municipal, São Paulo
Figura 3: Mídia Digital em painel eletrônico. Fachada do edifício Greenpix, Pequim

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fonte: Site Uol. Fonte: Site Desenhar.Arq. Fonte: Site SetorVidreiro

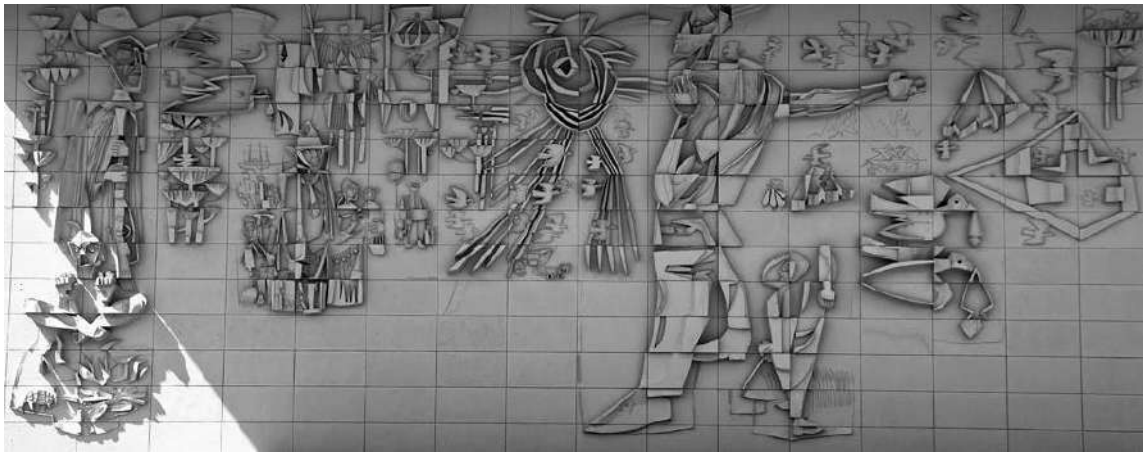


Figura 4: Poty Lazzarotto. "Alegoria ao Paraná" mural em concreto.
Fonte: Site CimentoItambé

Neste trabalho, o termo muralismo ultrapassará a forma reducionista como tradicionalmente é utilizado, ou seja, como meras pinturas em paredes, e será compreendido como uma arte que se apropria do espaço público ou privado como meio para informação visual, independente da técnica ou suporte empregado. O que demarcará o seu caráter mural não será sua dimensão nem os motivos representados, mas a relação entre o projeto, o público e sua fixação ou não em um espaço determinado. É prudente ressaltar que o mural, durável ou efêmero está, sempre, intimamente ligado ao espaço para o qual foi projetado e, sua transposição, na maioria das vezes, é o elemento responsável por suas re-significações.

INFLUÊNCIA E CONTRIBUIÇÃO DA ARTE EM HOSPITAIS

Outra face da arte é a sua utilização no campo da Arteterapia, nome dado para a atuação da arte em hospitais como meio facilitador no processo de recuperação dos pacientes, possibilitando ajuda no equilíbrio psicocorporal. São

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

utilizadas em diversos complexos médicos brasileiros e internacionais expressões artísticas como música, pintura e esculturas durante o processo de cura.

Segundo uma pesquisa norte-americana apontada pelo site Setor Saúde, murais com desenhos que remetem à natureza e a rostos sorridentes afetam positivamente os pacientes, pois transmitem segurança, diminuindo a ansiedade e melhorando o humor. Nesse sentido, a pesquisa também aponta que trabalhos com conteúdos figurativos são mais eficientes no sentido de colaborarem para a recuperação dos pacientes do que aqueles murais de composição abstrata. Isso talvez explique o fato da maioria das imagens aplicadas em ambientes hospitalares serem povoadas por formas figurativas e de fácil assimilação, quase sempre executados em cores chapadas, conforme se pode observar nas figuras 5,6,7 e 8.

Considerando essa ideia, a organização filantrópica britânica de arte *Vital Arts*, reuniu 15 artistas de diferentes especialidades com o objetivo de levar cores e vida para espaços de interiores de alguns hospitais. As figuras 5 e 6, ilustram dois trabalhos realizados no interior do *London Royal Children's Hospital* em 2014.

Figura 5 e 6: Murais no interior do London Royal Children's Hospital, 2014.
Fonte: Revista Casa e Jardim

O *University College Hospital* também contribui com o uso de pinturas que figuram diferentes espécies de animais em cada sala de pronto atendimento, alegrando as pacientes crianças que ali se encontram.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 7 e 8: Murais no interior do University College Hospital
Fonte: Site CreativeBloq. Fonte: Site CreativeBloq

As imagens ilustradas acima demonstram algumas salas cujo intuito é promover a humanização de ambientes hospitalares. Em todos eles a dureza diária dos ambientes de hospitais, dá espaço ao universo lúdico da criança, seja pelos elementos figurativos infantis representados ou pela atmosfera colorida obtida pelas padronagens florais que revestem suas paredes.

MURAL PEQUENO PRÍNCIPE

O Mural Pequeno Príncipe tem a assinatura de André Mendes, artista plástico e designer gráfico curitibano, cujo trabalho mural abrange pinturas monumentais de forte apelo cromático.

A partir de um projeto nomeado "Criando Laços" em homenagem aos 70 anos do clássico da literatura Pequeno Príncipe, de autoria de Antoine de Saint-Exupéry, o prédio que atende emergências do SUS do Hospital Pequeno Príncipe, em Curitiba, foi escolhido para abrigar o mural de mil metros quadrados com tema e personagens alusivos ao conteúdo do livro.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 8: Mural "O Pequeno Príncipe"
Fonte: Arquivo pessoal do autor

Assim, em meio a formas geométricas coloridas, quase psicodélicas, povoam personagens que habitam o clássico literário como o elefante, a serpente, a raposa e o próprio menino príncipe.

Vale salientar que, assim como nos exemplos do hospital britânico e americanos tratados anteriormente, o Hospital Pequeno Príncipe teve suas paredes internas revestidas com grafismo bastante coloridas, perceptível na figura 9.

Figura 9: Painel ilustrativo
Fonte: Arquivo pessoal do autor

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

LIVRO "O PEQUENO PRÍNCIPE"

O livro "O Pequeno Príncipe", escrito pelo francês Antoine de Saint-Exupéry, publicado em 1943 e ilustrado pelo próprio autor, reflete suas turbulências pessoais, incluindo solidão, amizade e perda.

A história começa com o autor recordando de um de seus desenhos de infância, ilustrado na figura 10, onde representa uma jiboia engolindo um elefante. Ao mostrar o desenho para os adultos estes o interpretam como sendo um chapéu, o que para autor, na sua idade infantil, pareceu ser resultado da falta de criatividades de seus respondentes.

Por outro lado, o autor, que é o próprio narrador da história, e se encontra perdido no deserto do Saara, se mostra surpreso ao encontrar com o principezinho (figura 11) e após fazer a mesma pergunta direcionada aos adultos, ter como resposta que se tratava de uma cobra engolindo um elefante. O que enfatiza a imaginação mais fértil e livre da criança.

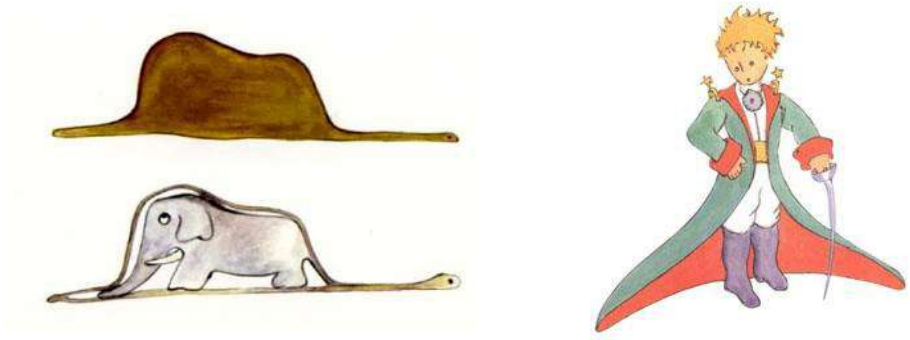


Figura 10: Desenho "jiboia engolindo um elefante"
Figura 11: Principezinho
Fonte: Livro "O Pequeno Príncipe"

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Diversos personagens são retratados no livro, incluindo a rosa, a raposa e a serpente. A rosa, figura 12, demonstra ser orgulhosa e convencida diversas vezes, mas é o objeto que o Principezinho mais ama, simbolizando o amor que deve ser cultivado. A serpente, figura 13, é o primeiro animal que o Principezinho conhece ao aterrissar na Terra, mas refere-se a serpente da Bíblia, simbolizando o perigo. A raposa, figura 14, simboliza a sabedoria, pois a partir de sua imensa amizade com o Principezinho, ensina-o algumas lições e princípios éticos.

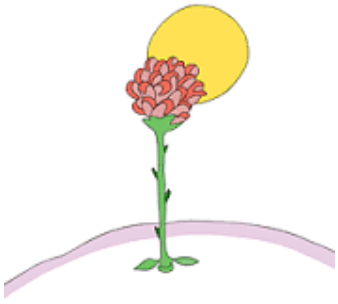


Figura 12: Personagem Rosa

Figura 13: Personagem Raposa

Figura 14: Personagem Serpente

Fonte: Livro "O Pequeno Príncipe"

O livro é considerado um dos mais vendidos no mundo, e foi traduzido para mais de 160 idiomas diferentes. De grande sucesso, sua história foi adaptada para o cinema e diversos espetáculos musicais e teatrais. Sua interpretação depende não somente da idade do leitor, como de experiências vividas por este. Conforme o site Significados: "A parábola do "Pequeno Príncipe" debate, entre outras questões filosóficas, a perda da inocência e da fantasia ao longo dos anos, conforme as pessoas vão crescendo e abandonando a infância", retratando o principal assunto do artigo.

ENTREVISTA PRÁTICA

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Como contribuição à pesquisa foram respondidos questionários por adultos e crianças, afim de certificar a diferença da análise destes diante ao painel ilustrado nas fachadas do Hospital Pequeno Príncipe.

Para isso, no mês de outubro de 2016 foi realizada uma visita ao Hospital, e os questionários foram respondidos diretamente pelos entrevistados, seja por trabalhadores da região, ou pelas pessoas que estavam somente passando por lá. Diferentemente das crianças, cujas respostas foram coletadas distantes do local onde o mural está instalado, sendo necessário a apresentação deste por meio de fotos.

RESULTADO COM ADULTOS

ENTREVISTA 1

NOME	RODRIGO SANTOS
SEXO	Masculino
PROFISSÃO	Microempresário
IDADE	44 anos
"Trabalho a tempo na região vendendo livros educativos, mas nunca parei para observar o mural estampado na fachada no Hospital Pequeno Príncipe, pois acabo somente passando e nem percebendo. Li o livro quando criança, mas lembro bem pouco da história e não me lembro dos personagens."	

ENTREVISTA 2

NOME	DESCONHECIDO
SEXO	Feminino

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

PROFISSÃO	Vendedor ambulante
IDADE	48 anos

"Acho bonito o mural, colorido. Quando foi pintado, todos que passavam pela região reparavam, por ser algo novo, então era bem comentado. Parei para observar no começo, mas me acostumei. Não conheço a história."

ENTREVISTA 3

NOME	DESCONHECIDO
SEXO	Masculino
PROFISSÃO	Gari
IDADE	63 anos

"Já observei o mural que estampa o Hospital Pequeno Príncipe, mas não a fundo, e parei para analisar agora somente, porque vocês pediram. Reconheço que a pintura tem importância, assim como o próprio Hospital, principalmente para as pessoas de outras cidades, como referência. Os desenhos são adequados para um hospital infantil. Conheço o livro que conta a história do painel, que achei na rua, mas não reconheço nem os personagens, nem o conto."

ENTREVISTA 4

NOME	DESCONHECIDO
SEXO	Masculino
PROFISSÃO	Motorista
IDADE	36 anos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

"Trabalho na região há 6 meses, e já olhei a pintura, mas nunca parei para observar o que ele retrata, pois acho que serve para chamar a atenção da criança, para acalmá-la. Conheço por cima a história do Pequeno Príncipe, mas só reconheço ele como personagem, por ser o principal."

ENTREVISTA 5

NOME	DESCONHECIDO
SEXO	Masculino
PROFISSÃO	Vendedor ambulante
IDADE	48 anos

"Trabalho a mais de 10 anos na frente do Hospital Pequeno Príncipe, por isso já estou acostumado com a pintura, mas percebo que foi feito para as crianças olharem, para chamar a atenção delas. Não sou de Curitiba, e não me interesso muito pelo mural."

ENTREVISTA 6

NOME	Hércules
SEXO	Masculino
PROFISSÃO	Cuidador de carro
IDADE	40 anos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

"Trabalho a 15 anos aqui na região e achei que ficou mais evolutivo do que era antes, mais colorido e alegre para as crianças. Acompanhei a evolução da pintura e notei a diferença da fachada quando antgamente era bege, e agora, colorido, passando a chamar mais atenção. Conheço outras obras do André Mendes, mas não conheço a história do Pequeno Príncipe. Vejo crianças saindo do carro e reparando na pintura, falando dos personagens retratados. Os adultos não reparam como as crianças, que param para olhar."

ENTREVISTA 7

NOME	DESCONHECIDO
SEXO	Feminino
PROFISSÃO	Dona de comércio local (Banca de revistas)
IDADE	30 anos

"Achei que a pintura no Hospital Pequeno Príncipe deixou a fachada mais divertida, mais engraçada, e que é mais fácil de identificar onde fica. A outra cor, gemada, era horrível, e essa pintura deixou mais colorido para as crianças. Conheço a história, considero-a linda, e fiz meus filhos lerem mais de uma vez, pois não é fácil de entender pela primeira leitura. Trabalho a anos em banca de revistas e antigamente não existia tantos produtos do Pequeno Príncipe. Até que um representante da França, durante a Copa do Mundo, veio à banca e notou a ausência. O livro baixou o preço, comparados aos populares, e até livros de colorir passaram a vender aqui. A procura até aumentou pela história. E acho importante que as escolas despertem interesse dos alunos pelo livro do Pequeno Príncipe. Sobre mural, acho que ele melhora estéticamente a cidade. Conheço diversos murais do Potty, como o do Largo da Ordem que conta a história de Curitiba, e reconheço que poucas pessoas os percebem. Devia ter mais painéis pela cidade, e sou a favor se tivesse mais pinturas em hospitais."

RESULTADO COM CRIANÇAS

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ENTREVISTA 8

NOME	Gabriela
SEXO	Feminino
IDADE	12 anos

Você conhece essa obra? *Acho que não, é um hospital, não é?* ***Sim.*** *Ah, é o do Pequeno Príncipe?* ***Sim! O que te chamou mais atenção desse mural?*** *As cores.* ***Você sabe o que está sendo retratado?*** *A obra do Pequeno Príncipe.* ***Você consegue identificar os personagens?*** *Sim, aqui é o Pequeno Príncipe. Aqui é um elefante dentro de uma jiboia, porque na história o narrador desenha uma jiboia comendo um elefante e pergunta para as pessoas o que é, e diz para os adultos que é um chapéu, porque diz que os adultos não conseguem ver realmente o que é, pois eles não têm imaginação. Eles acham que é um chapéu, mas na verdade é uma jiboia que come um elefante. Aqui é a raposa, que eu acho que queria roubar a flor do Pequeno Príncipe, a única flor do planeta dele, um planeta bem pequeno. [...] E ele protege ela. Ela é um símbolo de inveja, meio possessiva. Aqui é o Pequeno Príncipe no planeta dele, bem pequeno.* ***O que você sente quando vê o mural, ou, o que ele representa para você?*** *Acho que por ser em um hospital, foi feito para as pessoas que estão lá dentro se sentirem mais alegres, porque ele faz você se sentir mais alegre. Para as pessoas que estão lá internadas e doentes se sentirem melhor, mais felizes.*

ENTREVISTA 9

NOME(s)	CRIANÇA 1: Caroline CRIANÇA 2: Beatriz CRIANÇA 3: Gabriela CRIANÇA 4: Desconhecido

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SEXO(s)	Feminino e masculino
IDADE(s)	CRIANÇA 1: 10 anos CRIANÇA 2: 9 anos CRIANÇA 3: 8 anos CRIANÇA 4: Desconhecido

*"**Vocês conhecem essa obra?** (1)Sim! Ele chama muita atenção! (2)Eu já! (3)Eu também! (1)É muito legal!(3)Eu já fui lá! (1)É o Pequeno Príncipe?**Isso!** (1)Eu fui lá costurar meu queixo. Eu achei súper legal! (3)Eu acho que esse é o Pequeno Príncipe com o elefantinho, junto com crianças. **Alguem conhece a história do Pequeno Príncipe?** (2)Não! (1)Nem eu. (3)Eu sim, estou apresentando. (4)Ah, eu conheço, eu conheço! (1)Que lindo! Como que é? (2)Eu achei legal! **Antes de contar a história, gostaria que vocês vissem os personagens.** (1)Ai que legal! (2)Sobre o que que é? (1)Qual a história? Eu acho que sei qual é. **A história é de um principezinho...** (4)Que vivia solitário no planeta dele. (1)Ah, e ele tinha uma rosa né? Uma amiga chamada Rosa. (2)Eu só vi o desenho. (4)Eu tenho o livro! **Tem o livro? E o que você achou da história?** (2)Muito interessante! (1)Eu achei legal. (4)Muito legal! (3)A minha parte favorita é quando ele chega no deserto e vê o avião. (1)Verdade... E ele vê aquele carinha né? (4)Não, é o aviador! (3)E eu tenho ódio daquela serpente! Tenho vontade de amassar ela!*

ENTREVISTA 10

NOME	Felipe
SEXO	Masculino
IDADE	6 anos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

*"**Você já viu essa pintura antes?** Não. **O que você acha que a pintura está mostrando?** Uma cara feliz. Parece o SuperSayajin, com o cabelo amarelinho. Parece um elefante de osso e um jacaré-maluco. Ta vendo esse aqui, ó? Parece um coelhinho... um coelho azul, de jogo. **E o que você achou?** Achei bonito. Gostei. **Você se sentiu feliz ou triste vendo esse desenho?** Achei feliz. **Olha, o desenho é sobre o Pequeno Príncipe!** Verdade... parece o Pequeno Príncipe, olha lá a orelhinha da raposa! Ele tem uma raposa (principezinho). **E você conhece a história?** Conheço mais ou menos. **E você consegue ver o Pequeno Príncipe na imagem?** Sim, ele está ali, mas cadê o corpo dele? (risos). Tem outro Pequeno Príncipe, e tem até o cachecol vermelho dele."*

ENTREVISTA 11

NOME	Laura
SEXO	Feminino
IDADE	5 anos

*"**Você conhece essa obra?** Já. **Você sabe sobre o que é?** Pequeno Príncipe. **O que te chamou mais atenção?** O Pequeno Príncipe. **Você se lembra da história?** Não... **E o que você acha que esta acontecendo com os personagens?** Eles estão felizes. **Tem outros personagens? O que você acha que eles estão fazendo?** Tem um elefante, e um lobo. Um está feliz, e o outro está me dando oi."*

ENTREVISTA 12

NOME	Lucas
SEXO	Masculino
IDADE	7 anos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

*"**Você conhece essa obra?** Sim.**E você conhece esse lugar?** Sim, é um hospital, do lado do outro Pequeno Príncipe. **Você sabe o que está sendo mostrado?** Sim, o Pequeno Príncipe. **O que te chamou mais atenção?** São bem coloridos. **Você conhece a história?** Sim, na verdade não muito bem, mas lembro como ele era (principezinho). Ele tinha um cabelo loiro, uma camisola azul (paletó) e ele tinha um amigo, um bicho, que esqueci o nome. **E o que você acha que está acontecendo com os personagens?** Eles parecem não estar fazendo nada. Mas parecem felizes. **Todos?** Não. O elefante não tem cara."*

ENTREVISTA 13

NOME	Daniel
SEXO	Masculino
IDADE	14 anos

*"**O que você achou desse mural?** Olha, minhas perspectivas histórias foram muito bizarras, mas parece um rei, e no reino dele tem vários elefantes, e ele tem uma tumba. E o reino é feito de vários círculos. **E o que você achou dele?** Ele é bem alegre. Bem colorido. E as cores são bem distribuídas. **Que cores te chamam atenção?** O vermelho, o laranja e o amarelo. **E onde você acha que é esse lugar?** Parece um lugar para crianças, como um orfanato."*

CONSIDERAÇÕES SOBRE AS ENTREVISTAS

Ao analisar as respostas dos indivíduos adultos entrevistas, foi possível perceber que, ainda que alguns trabalhassem no próprio Hospital Pequeno Príncipe, ou próximos dele, estes não demonstraram grande interesse em analisar o mural que estampa sua fachada, diferentemente das crianças, que se mostraram interessadas em conhecer a história, como exemplifica a entrevista 9.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A mesma pergunta feita aos adultos, quanto direcionadas a um grupo de quatro crianças, evidenciou um interesse muito maior por parte dos mesmos, tanto no que se refere à história retrata no mural, quanto ao objetivo da própria entrevista, já que elas faziam perguntas relacionadas aos pontos questionados.

Foi constatado que muitas das pessoas entrevistas não chegaram a analisar o mural por simplesmente acreditarem que ele se direcionava exclusivamente ao público infantil, descartando assim a necessidade de observar de forma mais aprofundada e de tentar decodificar os elementos visuais contidos no trabalho. Porém, é importante destacar que a história do Pequeno Príncipe destina-se a todas as idades, e que conforme a idade em que se tece a sua leitura, novas conclusões e ensinamentos são apreendidos.

O mural foi estampado na fachada do Hospital Pequeno Príncipe por este levar a história em seu nome, mas sua arte é direcionada não somente para o público infantil. A arte, em geral, não tem idade. De modo que, de acordo com as vivencias de seus "leitores", ela poderá assumir significados diferenciados, assim como provocar distintos sentimentos e sensações.

As respostas apresentadas pelos indivíduos entrevistados confirmaram a suposição inicial de que a arte retratada nas paredes do Hospital Pequeno Príncipe, cumpre o seu objetivo principal: atrair a atenção das crianças e tornar a sua experiência com o ambiente hospitalar mais suave.

CONSIDERAÇÃO FINAL DO ARTIGO

A realização deste artigo permitiu enfatizar a imaginação e o interesse despertado em crianças em relação aos adultos. A partir de pesquisas sobre pensamentos de teóricos que estudam o processo educacional de crianças e por meio de entrevistas realizadas pelos autores do artigo, foi possível concluir que diversos fatores influenciam nessa falta de entusiasmo dos adultos perante a Arte e ao maior fascínio das crianças. Por estarem sempre apressados e atarefados, e/ou

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

por acharem que a arte possui um determinado público, os adultos não permitem a apreciação pela Arte.

Segundo pesquisas demonstradas no desenvolvimento do artigo, é possível destacar a contribuição da arte em locais responsáveis por cuidados da saúde, principalmente das alas infantis. Utilizada como motivação de pacientes em processo de cura, bem como transmitir alegria, foram os principais objetivos de hospitais retratados no tópico 3 – Influência e contribuição da Arte em hospitais, inclusive do Hospital Pequeno Príncipe, em Curitiba.

Apesar da diferença de idade, profissão e classe social dos entrevistados, foi possível observar que a maioria dos adultos se mostraram pouco interessados em conhecer a história do Pequeno Príncipe, e aqueles que já conheciam a história, em até mesmo relacionar os personagens do livro com os retratados no painel. As crianças que não conheciam a história, porém, se propuseram a ler o conto a partir de seu interesse gerado pelo mural, principal tema deste artigo.

REFERÊNCIAS

15 artistas colorem as paredes de Hospital Pediátrico em Londres. 2016. Disponível em: <http://revistacasaejardim.globo.com/Casa-e-Jardim/Arte/noticia/2016/05/15-artistas-colorem-paredes-de-hospital-pediatrico-em-londres.html>. Acesso em: 25 ago. 2016.

ADAMI, Anna. Definição de Arte. Disponível em: <http://www.infoescola.com/artes/definicao-de-arte/>. Acesso em: 29 set. 2016.

ALENCAR, Valéria Peixoto de. Muralismo: Uma forma de arte pública. 2008. Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/disciplinas/artes/muralismo-uma-forma-de-arte-publica.htm>. Acesso em: 27 jul. 2016.

André Mendes. Disponível em: <http://andremendes.art.br/andre-mendes>. Acesso em: 12 jul. 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Arte. Disponível em: <http://brasilescola.uol.com.br/artes/arte.htm>. Acesso em: 29 set. 2016.

Arte ganha espaço em hospitais americanos. 2014. Disponível em: <https://setorsaude.com.br/arte-ganha-espaco-em-hospitais-americanos/>. Acesso em: 25 ago. 2016.

BARBOSA, Ana Mae Tavares. Arte-Educação: leitura no subsolo. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

BARBOSA, Ana Mae (org). Inquietações e mudanças no ensino da arte. São Paulo: Cortez, 2002.

CAMARGO, Arildo. O mural como representação sócio-cultural da tecnologia: das pinturas parietais às constantes hibridações presentes na arte midiática. 2008. 270f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba. 2008.

CARTAXO, Simone Regina Manosso. Pressupostos da educação infantil. Curitiba: Ibpex, 2011. (Série Fundamentos da Educação).

Mural homenageia O Pequeno Príncipe. 2014. Disponível em: <http://www.bemparana.com.br/noticia/327081/mural-homenageia-o-pequeno-principe>. Acessoem: 28 abr. 2016.

Murals designed to brighten up hospital wards. 2013. Disponível em: <http://www.creativeblog.com/art-direction/murals-designed-brighten-hospital-wards-10134936>. Acesso em: 25 ago. 2016.

OLIVEIRA, Lívia Freire de. FERREIRA, Irama Sonary de Oliveira. ARTE: Conceito, Origem e Função. Disponível em: <http://www2.ufersa.edu.br/portal/view/uploads/setores/241/texto%205.pdf>. Acesso em: 28 out. 2016

Significados do livro O Pequeno Príncipe. Disponível em: <https://www.significados.com.br/livro-o-pequeno-principe/>. Acesso em: 06 out. 2016

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

VideoMapping usa arquitetura histórica como tela de projeção. 2011. Disponível em: <http://desenhar.arq.br/video-mapping-usa-arquitetura-historica-como-tela-de-projecao/>. Acesso em: 06 out. 2016

ZAMBONI, Sílvio. Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência. 2ª ed. Campinas: 2011. Polêmicas de nosso tempo.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Transformando texto de humor verbal em texto de humor não verbal: a quebra da expectativa

Valdirene Aparecida da Silva MARCHIOLI
(UEL - Universidade Estadual de Londrina)[1]

O trabalho apresentado trata-se de um recorte de um projeto de intervenção que teve como gênero-âncora a "tira cômica". Tendo como base os estudos dos quadrinhos de Ramos (2009; 2011) e Vergueiro (2011), o professor-pesquisador explorou como os alunos, nos gêneros quadrinísticos, todos os recursos que auxiliam na construção dos sentidos desses gêneros discursivos: tipos de balão, planos da imagem, posição do corpo, cores, expressão facial, linhas de movimento, onomatopeia, interjeição, pontuação, legenda e metáforas visuais. Esses recursos foram trabalhados em charges, cartuns, histórias de aventuras e, principalmente, em tiras cômicas, enfocando como se dá, na imagem, a quebra da expectativa. Em seguida, analisou-se o gênero "piada", comparando-o com a tira cômica, observando como se dá a quebra da expectativa e, consequentemente, o humor. Ao final da etapa, os alunos foram convidados a transformar uma piada em uma tira cômica, utilizando os recursos que haviam conhecido. O resultado mostrou a compreensão de como se dá a construção do humor nos textos imagéticos.

Palavras-chaves: quadrinhos, tira cômica, quebra da expectativa

Uma proposta para trabalhar humor

O artigo visa discutir uma das atividades realizadas em um Projeto de Intervenção do programa de mestrado Profletras, implementado em uma escola da

[1] Mestre em Língua Portuguesa – Mestrado Profissional em Letras (Profletras, 2016)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

periferia de Cambé, Paraná, em turmas de sexto ano. O objetivo da atividade era que o aluno compreendesse o papel dos recursos imagéticos (balão, expressão facial, plano de imagem, posição do corpo, metáforas visuais...) e da quebra da expectativa na construção do humor e dos sentidos da tira cômica.

Assim, após análises de tiras cômicas de personagens diversificados e de piadas, os alunos foram motivados a transformar uma tira cômica em piada, utilizando os recursos quadrinísticos assimilados.

Os recursos imagéticos

Vergueiro (2006) ressalta a importância de se ensinar ao aluno a linguagem específica dos quadrinhos, dessa forma ele poderá construir os diversos sentidos contemplados por esse gênero. Segundo os estudos do autor, as histórias em quadrinho "constituem um sistema narrativo composto por dois códigos que atuam em constante interação: o visual e o verbal". Cada um desses códigos tem um papel especial na construção do sentido, "reforçando um ao outro e garantindo que a mensagem seja entendida em plenitude" (VERGUEIRO, 2006, p. 31).

A linguagem não verbal é o elemento básico desse gênero, a sequência de vinhetas (quadros) apresenta um sentido (geralmente narrativa) ao interlocutor.

> À linguagem icônica estão ligadas questões de enquadramento, planos, ângulos de visão, formato dos quadrinhos, montagem de tiras e páginas, gesticulação e criação de personagens, bem como a utilização de figuras cinéticas, ideogramas e metáforas visuais. A compreensão de cada um desses elementos também permitirá a melhor utilização das histórias em quadrinhos no ensino e possibilitará até mesmo a elaboração de HQs que utilizem com mais potencial da linguagem típica do meio (VERGUEIRO, 2014, p. 34).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os gêneros quadrinísticos são textos que combinam a linguagem verbal e a linguagem não verbal. Segundo os estudos de Ramos (2007; 2009; 2011), são vários os gêneros que utilizam a linguagem das histórias em quadrinhos, tais como: a charge, o cartum, os diferentes gêneros autônomos das histórias em quadrinhos (o mangá, a novela gráfica, a história em quadrinhos) e das tiras (cômicas, seriadas, cômicas seriadas, livres).

Há outras características desses gêneros como a narratividade, tendo os diálogos como elemento constituinte predominante. Ramos (2007; 2009) afirma que "Quadrinhos são quadrinhos. E, como tal, gozam de uma linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar elementos narrativos" (RAMOS, 2007, parte 2, p. 6). De acordo com ele, "predomina nas histórias em quadrinhos a sequência ou tipo textual narrativo; a narrativa pode ocorrer em um ou mais quadrinhos, conforme o formato do gênero" (RAMOS, 2009, p. 19).

Figura 1 — Narratividade

Fonte: Quino (1993[11], p. 29, tira 5)

Um exemplo dessa narratividade é mostrado na figura 1. Nela as personagens fixas Mafalda e Felipe estão na casa dela procurando no dicionário a palavra *sopa*, imaginando ser um "palavrão". No decorrer da sequência narrativa, pelo diálogo entre as personagens, bem como suas ações e expressões, percebe-se que não confirmam a suposição inicial: a mãe de Mafalda aparece na última vinheta, na resolução, para mostrar que jogaram o dicionário na lixeira. Pode-se identificar os elementos e momentos da narrativa na sequência das imagens e por meio das

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

falas e expressões: sugestões de significados do vocábulo *sopa* (vinhetas 1 e 2), o significado elencado no dicionário (vinheta 3) e objeto jogado na lixeira (vinheta 4).

Outra característica, segundo Ramos (2007; 2009), é o fato de que os quadrinhos podem apresentar personagens fixos ou não, podendo, inclusive, representarem personalidades reais, como os políticos, por exemplo. As personagens fixas aparecem em vários quadrinhos, possuem características que o constroem e as fazem ser identificadas.

A presença de vinhetas é uma marca característica dos quadrinhos. A narrativa nos quadrinhos pode ocorrer em apenas uma vinheta ou em mais vinhetas, como na tira cômica.

Além da narratividade, da fixidez ou não das personagens, do rótulo e estilo do desenho), Ramos (2007; 2009), motivado pelos estudos de Acevedo (1990) e Cagnin (1975), apresenta o balão como elemento essencial do quadrinho, recurso utilizado para indicar a fala ou o pensamento da personagem. Possui dois elementos: "o continente (corpo e rabicho/apêndice) e o conteúdo (linguagem escrita ou imagem)" (RAMOS, 2009, p. 36). Os balões de pensamento são "apresentados em geral com um contorno em forma de fumaça ou nuvem. Os demais indicam a fala da personagem. O signo de contorno utilizado alternaria a carga expressiva do balão e, por consequência, a fala representada" (RAMOS, 2007, parte 2, p. 75).

O tamanho e formato das letras também tem significado na linguagem dos quadrinhos. Representam a oralidade, ou seja, como foi emitida a fala pela personagem: fala baixa, grito, expressão destacada. Segundo Ramos (2007; 2009), o tamanho menor pode indicar fala sussurrada, maior ou em negrito indica grito ou estado emocional. O tipo e o formato da letra utilizados, associados às expressões faciais e posições do corpo, tornam-se recursos importantes na produção de sentido.

O autor destaca ainda os sentidos sugeridos pelas cores, podendo tanto indicar movimentos como caracterizar personagens.

Além desses fatores comentados, outro recurso bastante importante é o uso da onomatopeia. Ramos (2007; 2009) define onomatopeias como sons que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

podem ser representados por uma palavra que sintetiza a ação. Segundo ele, o aspecto visual da letra utilizada nessas onomatopeias "pode indicar expressividades diferentes. Sua cor, tamanho, formato e até prolongamento adquirem valores expressivos distintos dentro do contexto em que é produzida" (RAMOS, 2009, p. 81).

Figura 2 — A tinta

Fonte: Quino (1993, p. 3, tira 1)

A personagem Mafalda estava na escola fazendo um trabalho de Arte, colocou a "tinta" sobre o desenho. Tudo estava calmo, enquanto os alunos trabalhavam. A professora observava os desenhos. Na segunda vinheta, Mafalda começou a utilizar o pincel. Na terceira vinheta, houve mudança do espaço, mostrando que o pai da garota estava em casa escovando os dentes e emitiu um POUAH! O leitor só compreende o que realmente aconteceu e qual a relação entre as cenas no desfecho, quando a sala estaria cheia de espuma e Mafalda disse achar que trouxe o creme dental e deixou a tinta no lugar, ou seja, a onomatopeia indica que o pai de Mafalda escovou os dentes com a tinta. Além da onomatopeia, a expressão facial do pai, também personagem fixa do pai de família da época, indica o engano cômico.

A expressão facial é fator decisivo para a compreensão de sentidos e para dar expressividade. Associado à expressão de alegria, tristeza, dor, decepção, raiva e aos recursos gráficos (formas de realce, expressões, traços, gotas), consegue emitir grande significado à narrativa.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Além desses fatores, a metáfora visual, imagem que se associa a um conceito diferente do significado, associada aos gestos e à postura do corpo da personagem, auxilia na compreensão e construção do sentido.

O humor na piada e na tira cômica

Ramos (2007; 2009; 2011; 2014) afirma que a principal característica da tira cômica é o tema relacionado ao humor; "trata-se de um texto curto, construído em um ou mais quadrinhos, com presença de personagens fixos ou não, que cria uma narrativa com desfecho inesperado no final" (RAMOS, 2009, p. 24). A mudança da penúltima para a última vinheta apresenta a quebra da expectativa e, consequentemente, o final inesperado, do qual se espera o efeito de humor. A quebra de expectativa e a crítica encontram-se presentes nesse final. Tudo isso dependerá da personagem, do contexto no qual está inserida, dentre outros fatores. A escolha dos recursos gráficos e linguísticos utilizados também influencia no efeito de humor e na compreensão da tira.

Ramos (2007; 2009; 2011; 2014), após vários estudos comparativos, apresenta algumas características das tiras cômicas. Segundo o autor, o formato desse gênero quadrinístico é fixo e padronizado, em sua maioria horizontal, com duas ou três vinhetas. Porém, nas revistas em quadrinhos, podem ocorrer na vertical e há algumas, mais contemporâneas, construídas em dois andares. Como constituem narrativas curtas, as tiras usam poucos quadrinhos (ou poucas vinhetas), ficando entre uma e quatro vinhetas, embora algumas possam ultrapassar e usar andares também.

> A tira permanece sendo um texto tendencialmente curto. No caso das tiras cômicas, continua aparecendo com desfecho inesperado, tal qual uma piada, com personagens fixos ou não. Por isso, a alteração do formato não está necessariamente ligada a um novo gênero (RAMOS, 2014, p. 101).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Apesar de apresentar formatos diferentes, a estrutura básica do gênero manteve-se: "o desfecho inesperado, fonte de humor" (RAMOS, 2014, p. 92). Esse é o aspecto que o assemelha à piada.

Figura 3 — Amigas

Fonte: Quino (1993, p. 396, tira 1)

A tira 3 traz as personagens fixas Mafalda e Susanita, da Turma da Mafalda, de Quino (1993), sentadas de costas conversando sobre sua estranha amizade. Na primeira vinheta, Mafalda falou, em um balão de fala-comum, que se perguntava como as duas podiam ser amigas sendo tão diferentes. Na segunda vinheta, Susanita declarou que isso acontecia porque, às vezes, elas se davam bem. E, então, na terceira vinheta em balões intercalados, por três falas cada uma, as garotas foram apontando seus adjetivos negativos (*estúpida*, *louca*, *imbecil*, *cretina*) e, na última fala, Mafalda, mais uma vez, perguntou como podiam ser tão amigas se não se aguentavam. Na quarta vinheta, não houve falas, apenas a imagem das duas em silêncio. Na quinta vinheta, Susanita afirmou ser melhor aguentar Mafalda a vida toda do que um estranho, constituindo o clímax. Na sexta vinheta, o final inesperado, as garotas se mantiveram sentadas, porém, agora, abraçadas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 4 — Tira cômica na vertical

Fonte: Maurício de Souza. *Turma da Mônica*. Disponível em: <http://turmadamonica.uol.com.br/quadrinhos/>. Acesso em: 09 fev. 2016.

O modelo de tira cômica na vertical é comum na última página da revista de quadrinhos da *Turma da Mônica* de Maurício de Souza, uma tira de três vinhetas com leitura na vertical. O título Páscoa utiliza um ovo de chocolate no lugar do *o* e adianta o assunto ao leitor. Na primeira vinheta, Cebolinha e Mônica (personagens fixas) aparecem bem sorridentes e apressados, atrás das pegadas de coelho, conversavam sobre as pegadas que deviam levar até os ovos de Páscoa. Na segunda vinheta, Cebolinha desafiou Mônica a ver quem chegaria primeiro. No

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

desfecho, os dois aparecem com expressão de decepcionados e, ao abrirem a porta, viram que Magali já havia chegado e estava terminando de comer o chocolate. A personagem estava sentada, lambendo os dedos, com rosto lambuzado de chocolate. E Mônica disse "Adivinha!", ou seja, sempre que se fala em comida Magali é a primeira a chegar ou a comer. Mais uma vez, devora tudo sem pensar nos demais.

Figura 5 — Personagens fixas de Orlandeli

Fonte: Orlandeli (2009). Disponível em: <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2009-01-11_2009-01-17.html>. Acesso em: 09 fev. 2016.

Vândalo e Grump são personagens fixas de tiras cômicas do autor Orlandeli. Como já posto, Grump é um personagem desastrado e que sempre acaba se dando mal. Vândalo, seu cachorro, tem senso de humor sarcástico e vive zombando da ingenuidade do seu dono. A tira anterior, de três vinhetas, é de uma série que Orlandeli criou a respeito da reforma ortográfica. Nela, Grump, ingenuamente, comemora por achar que é um visionário por nunca colocar o trema na palavra *linguiça*. Vândalo, porém — sempre em balão de pensamento, por ser um animal que não conversa com seu dono —, associa o fato ao não saber as regras ortográficas da língua portuguesa. Nas duas primeiras vinhetas, Grump, com balão de fala dupla, mencionou a nova regra ortográfica e chegou à conclusão de que seria visionário; em suas falas, há o uso do negrito para destacar algumas partes. O desfecho e a construção do humor vêm com a conclusão de Vândalo: Grump não assistia às aulas de gramática ou não as compreendia.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As tiras cômicas têm as sequências narrativas são predominantes, com o uso frequente de diálogos entre as personagens; o tema abordado nas tiras é sobre humor; para que esse humor seja alcançado, há, na maioria delas, um final inesperado, com quebra de expectativa; geralmente a narrativa apresentada é completa ou pode apresentar continuação do tema em outras tiras, tratando-se de tira seriada. Na estrutura, a tira cômica pode apresentar balões dos diferentes tipos: fala comum, grito, sussurro, pensamento etc. Além disso, pode fazer uso de sinais gráficos, onomatopeias, trocadilhos, duplos sentidos e outros recursos que podem contribuir para melhor compreensão, como o tipo e o formato das letras.

Segundo os estudos de Ramos (2007, 2011), o final inesperado na tira gera o humor, como se fosse uma piada, como já posto. Alguns autores concordam que a tira cômica se assemelha a uma piada, pela presença do final inesperado que causa o humor. No entanto, na tira cômica, o humor constrói-se com a combinação dos elementos visuais e verbais. Ao final de seus estudos, iniciados em 2007, sobre a aproximação entre piada e tira cômica, o autor chegou à conclusão de que, embora sejam gêneros diferentes, se aproximam em muitos aspectos e se diferenciam em outros. Há aspectos bem comuns:

- texto narrativo tendencialmente curto;
- vinculação ao campo do humor;
- duas leituras, uma séria e uma não tão séria ou jocosa; a estratégia, própria do princípio da incongruência, é levar o leitor para um caminho de sentido apenas para surpreendê-lo, quebrando sua expectativa de leitura;
- leitura única, que leva ao humor;
- desfecho inesperado; por mais pleonástico que seja, é importante reforçar que o desfecho ocorre em ambos os casos na posição final da narrativa;
- interferência do efeito do humor provocado; nas tiras, há interferência no hiato existente entre um quadrinho e outro;
- tendência ao uso de diálogos no processo de construção e condução do texto;

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

- tendência a ter humor focalizado em atitudes (verbais ou gestuais), centradas nas personagens;
- presença de personagens fixos e não fixos na narrativa; os fixos exigem conhecimento compartilhado dos parceiros da interação, tanto para produção do texto quanto para sua compreensão (e também do efeito de humor);
- tendência a apresentar atitudes e personagens estereotipados, de modo a facilitar a compreensão das características situacionais e de composição da personagem para o leitor;
- uso de elementos verbais escritos (em piadas escritas e tiras cômicas), verbais orais (em piadas orais), verbo-visuais (em piadas orais e tiras cômicas, principalmente), prosódicos (piadas orais e tiras cômicas), e cinéticos (piadas orais e tiras cômicas) para produção do efeito de humor;
- necessidade de acionamento de conhecimentos compartilhados e de mundo de diversas ordens para produção do sentido. (RAMOS, 2011, p. 207-208)

Segundo Lins (2002), o humor é objeto de estudo de diversas ciências, porém, no campo da linguística, "poucos estudos são conhecidos sobre análise de mecanismos que geram o humor" (LINS, 2002, p. 18). Os estudos da autora constataram que o humor nas tiras de Mafalda de Quino (1993) apresenta-se nas rupturas provocadas nas interações, "pela mudança de alinhamento das personagens que, ao interagirem entre si, rompem com a rotina prescrita pelos enquadres que as estruturas de expectativas que temos sobre as coisas do mundo nos levam a elaborar" (LINS, 2002, p. 117).

Figura 6 — A quebra da expectativa
Fonte: Quino (1993, p.30, tira3)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A tira, composta por 4 vinhetas, aborda um tema polêmico: o preconceito. Mafalda, com expressão de alegria, mostrou a Susanita um bonequinho negro que ganhara da mãe, Susanita. Com expressão de espanto e insatisfação, Susanita se referiu ao boneco como um negrinho. Mafalda, já com expressão de indignação, perguntou à amiga se por acaso ela teria preconceito racial; Susanita disse que não, que "todos somos iguais". O humor está na atitude da personagem Susanita nos dois últimos quadrinhos, pois, embora tenha afirmado não ser racista, foi saindo e disse que lavaria o dedo. Nessa tira, para a construção do sentido do texto, o leitor precisa observar tanto a parte visual quanto a verbal.

O trabalho em sala: a quebra da expectativa

A proposta do trabalho era fazer com os alunos compreendessem o humor tanto na tira quanto na piada. No entanto, o foco foi na tira cômica, na percepção do humor e do sentido, conseguidos pelo final inesperado e pela combinação dos recursos imagéticos e a linguagem verbal.

Assim, após a análise e a exploração de gêneros quadrinísticos diversificados, aprofundou-se o estudo das tiras cômicas. O aluno recebia a tira sem o final e era questionado sobre o que a narrativa o levava a acreditar que ocorreria. Em seguida, após muita discussão, apresentava-se o final inesperado e este percebia o humor.

Depois de muitas análises, explorou-se o gênero piada. Então, o educando foi convidado a escolher uma piada e transformá-la em tira cômica, de modo que o leitor percebesse a quebra da expectativa e o humor. Para isso era preciso que explorasse e utilizasse todos os recursos assimilados: balões, posição do corpo e da imagem, plano da imagem, expressão facial, onomatopeias, metáforas visuais, sinais gráficos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os alunos elaboraram sua tira cômica em rascunho e, após a correção, passaram em tiras de papel paraná, com o auxílio da professora de Arte.

Alguns resultados

Observou-se, no resultado do trabalho, que os alunos assimilaram a importância dos recursos imagéticos para a construção da tira cômica e para seu sentido. Todas as tiras foram bem elaboradas e conseguiram obter o humor.

A seguir, apresenta-se uma das tiras. Ela está descrita, pois, como foram elaboradas com lápis de cor, em cartolina americana, não foi possível conseguir a nitidez na fotografia. Cada tira tinha cerca de 85 cm. Por isso, ao ser fotografada, não fica tão legível. Por essa razão, apresenta-se uma das tiras inteira e depois cortada, na tentativa de melhor observá-la.

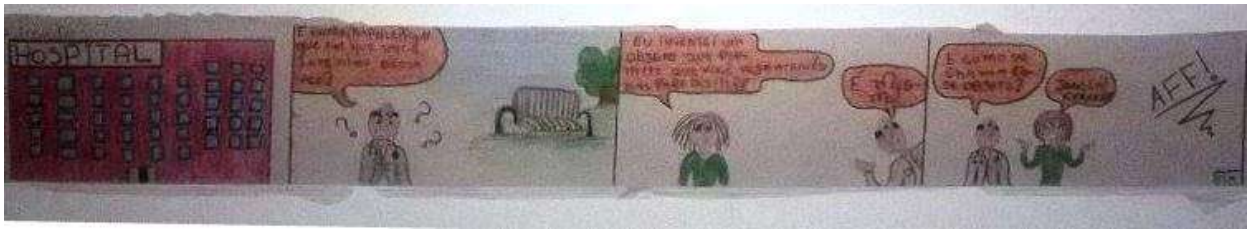
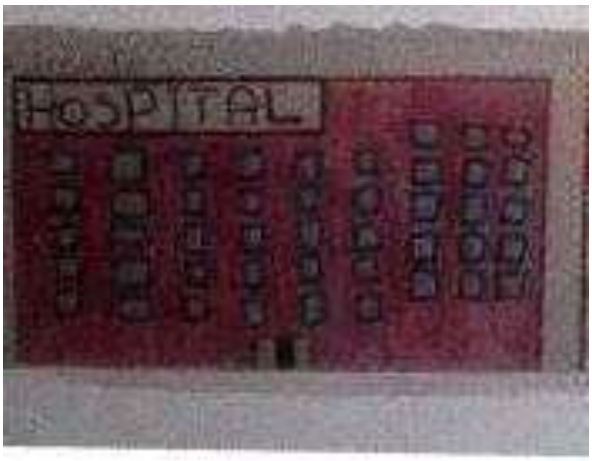
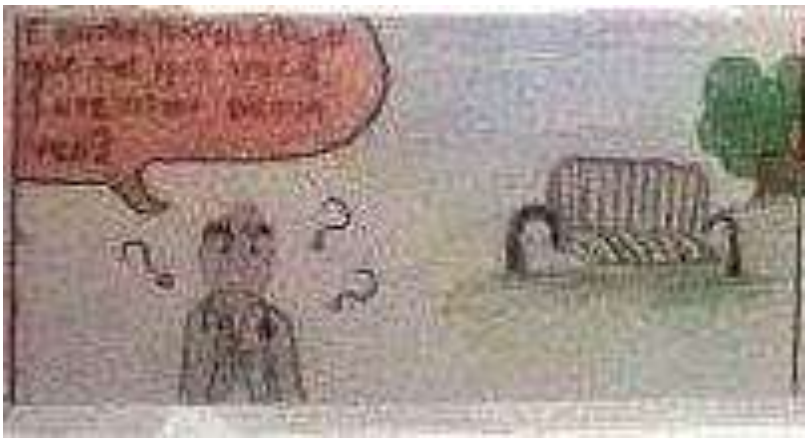


Figura 7 — Tira elaborada por um aluno
Fonte: Acervo da pesquisa

Na primeira vinheta, verifica-se a contextualização pelo aluno do lugar, um hospital. Ao terminar de ler, percebe-se a falha de não ter colocado Hospício ou Hospital de Loucos, local ao qual se referia a piada.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017





Na segunda vinheta, o aluno apresentou a primeira personagem, um médico com expressões de dúvidas e interrogações, perguntando a alguém (ainda não apresentado), utilizando um balão de fala e preocupando-se em caracterizar bem o médico): "E então, Napoleão. O que foi que você inventou dessa vez?". A ambientação ficou melhor, mais parecida com o hospício mostrado na televisão: um banco e uma árvore.

Na terceira vinheta, aparece a segunda personagem, Napoleão (o louco), dizendo: 'Eu inventei um objeto que permite que você veja através das paredes!!!". E o médico, ao lado, questiona "É mesmo?" Essa vinheta representa o clímax. Percebe-se, ainda, a preocupação de mostrar as personagens em um plano médio, mais aproximadas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No desfecho mostrado na última vinheta, com final inesperado, o médico pergunta: "E como se chama esse objeto?" Imagina-se que será algo inédito, mas o "louco" responde "Janela", com as mãos para cima e viradas, como quem acha muito óbvio. Além disso, para mostrar o humor e a quebra da expectativa, talvez do médico, acrescenta uma interjeição muito usada por eles hoje, para mostrar decepção AFF! No canto inferior direito, escreve FIM.

O desempenho dos alunos foi muito bom, o que culminou em resultados positivos. Todos os trabalhos foram expostos na escola.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

REFERÊNCIAS

CAGNIN, Antônio Luiz. Os quadrinhos. São Paulo, Ática, 1975.

_____. Os quadrinhos: um estudo abrangente da arte sequencial, linguagem e semiótica. São Paulo, Criativo, 2014.

LINS, Maria da Penha P. O humor nas tiras de quadrinhos: uma análise de alinhamentos e enquadres em Mafalda. Vitória: Grafer. 2002.

QUINO. Toda Mafalda. Tradução de Andréa Stahel, Mônica Stahel, Pedro Luis do Carmo, Maria Thereza de Vasconcelos, Antônio de Pádua Danesi, Luís Carlos Borges e Luis Lorenzo Rivera. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

RAMOS, Paulo. Tiras cômicas e piadas: duas leituras, um efeito de humor. São Paulo, 2007. 424 f. Tese. (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa). Faculdade de Filologia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

_____. A leitura dos quadrinhos. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. Faces do humor: uma aproximação entre tiras e piadas. Campinas, São Paulo: Zarabatana, 2011.

_____. Pontos de fuga: registros do processo de alargamento do formato das tiras. Nona Arte: Revista Brasileira de Pesquisas em Histórias em Quadrinhos. São Paulo, v. 3, n.1, 2014. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/nonaarte/ojs/index.php/nonaarte/article/view/96>.

Acesso em: 11 set. 2014.

VERGUEIRO, Waldomiro. A linguagem dos quadrinhos: uma "alfabetização" necessária. VERGUEIRO, Waldomiro; RAMA, Angela (Org.). Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Relações entre Imagem e Pronomes Indefinidos

Bianca Biazotto MORIS[1]

Maria Isabel BORGES[2]

(UEL)

Resumo: Os objetivos, neste trabalho, são: a) quantificar os pronomes indefinidos presentes na série "(SIC)" (ORLANDELI, 2016); b) relacioná-los com as ilustrações que constituem uma das linguagens fundamentais para a configuração de uma tira cômica. Os pronomes indefinidos representam a outra linguagem, a verbal, para que se tenha tal gênero quadrinístico. A tira cômica é definida como um texto híbrido, geralmente curto, com personagens fixos ou não, os quais estão situados em relação a um tempo e espaço, de modo que uma sequência narrativa, com desfecho cômico, seja desenvolvida (RAMOS, 2010; 2011; 2014). Já os pronomes indefinidos são conceituados como uma classe gramatical flexionada na terceira pessoa, indicando uma noção vaga e/ou indeterminada (ALMEIDA, 1969; CUNHA, 1975; CUNHA, CINTRA, 2013; LIMA, 2011). Dentre as 77 tiras analisadas, 46 pronomes são utilizados. Porém, na maioria delas, a ilustração sinaliza uma referência, tornando-os determinados e, consequentemente, questionando a definição construída sob o olhar prescritivo. "Ninguém" e "nada", além disso, expressam uma negação.

Palavras-chaves: pronome, imagem, tira cômica.

[1] Graduanda do curso de Letras-português da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Bolsista de Iniciação Extensionista (IEXT-UEL) do projeto de extensão "Disque-Gramática" (1888) e colaboradora do projeto de pesquisa "Gramática, pragmática e tiras: em busca da organização gramatical de fato e valor", ambos coordenados pela Dra. Maria Isabel Borges. Membro do grupo de pesquisa "Quadrinhos e análise linguística. Contato: <bia-moris@hotmail.com>.

[2] Orientadora e coautora deste trabalho. Doutora em Linguística. Docente da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Coordenadora do projeto de pesquisa "Gramática, pragmática e tiras: em busca da organização gramatical de fato e valor" (8832) e do projeto de extensão "Disque-Gramática" (1888). Líder do grupo de pesquisa: "Quadrinhos e análise linguística". Contato: <belborges1@hotmail.com>.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Considerações iniciais

Nosso objeto teórico é a relação entre imagem e pronome indefinido na tira cômica. Nesse sentido, as tiras cômicas publicadas em forma de antologia "(SIC): sim, eu posso ver... eu acho" (ORLANDELI, 2016) constituem nosso objeto de observação. E nossos objetivos são: a) quantificar os pronomes indefinidos presentes na série "(SIC)" (ORLANDELI, 2016); b) relacioná-los com as ilustrações que constituem uma das linguagens fundamentais para a configuração de uma tira cômica.

De acordo com Ramos (2011), as tiras cômicas são caracterizadas por: tendência ao formato fixo, padronizado e horizontal; narrativas curtas; o número de vinhetas, na maioria dos casos, está entre uma e quatro; uso de imagens desenhadas; os personagens fixos ou não; presença de humor. Apresentam, geralmente, a seguinte estrutura: construção da expectativa e desfecho inesperado.

Orlandeli atua como cartunista desde 1994. Além da série "(SIC)", é autor das tiras cômicas de Grump, "O mundo de Yang", "Daruma" e "Eu matei Libório". A série selecionada para este trabalho não possui personagens fixas e aborda variados assuntos, temas, lugares e situações, sempre focado no cotidiano das pessoas.

Em linhas gerais, o pronome indefinido é aquela palavra que sinaliza imprecisão ou vagueza, de acordo com a visão prescritiva. Mas, nas tiras cômicas em questão, observamos que generalidade a partir de pontos de referências na parte verbal e, sobretudo, na imagem. O pronome indefinido em uso num texto nos permite questionar a visão prescritiva e nos possibilita a reflexão pelo funcionamento, como propõem os documentos oficiais (BRASIL, 1997; PARANÁ, 2008) e estudos descritivos recentes (ANTUNES, 2007, 2014; ATALIBA, ELIAS, 2012; NEVES, 2011; PINILLA, 2008).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Apresentamos, neste trabalho, os seguintes pontos: 1) definições de gramática; 2) características dos pronomes; 3) discussão do funcionamento do pronome indefinido na tira cômica, um gênero discursivo híbrido.

Noções de gramática

De acordo com Franchi (2006), existem modalidades distintas de uso das línguas, as quais são simplesmente separadas e classificadas, muitas vezes, do seguinte modo: 1) a modalidade 'culta' e 'bela' e 2) a 'coloquial', 'feia' ou 'vulgar'. Na primeira, os falantes pertencem a uma alta camada social ou com maior prestígio social; enquanto na segunda, os falantes são considerados pessoas simples, com menor prestígio social etc.

O padrão utilizado para avaliar ou, até mesmo, criticar essas modalidades, segundo Franchi (2006), está baseado na prática de indivíduos, que são caracterizados por terem o domínio do bom uso da língua, como: bons escritores, professores, especialistas, estudiosos, entre outros. Esse padrão, tomado como referência, é utilizado por essas pessoas e também imposto para os alunos na escola, na maioria das vezes. Nesse sentido, acabam, por conseguinte, estabelecendo uma oposição entre a língua popular e a língua padrão.

Com base nessas e outras reflexões a respeito da língua, Franchi (2006) estabelece três noções de gramática: 1) gramática normativa, 2) gramática descritiva e 3) gramática internalizada. A primeira prevê um conjunto sistemático de regras e normas para o "bem falar e escrever", utilizadas pelos especialistas, com base no uso formal da língua. Portanto, afirmar que uma pessoa domina a gramática implica dizer, segundo essa concepção, que possui conhecimento das normas e sabe como aplicá-las e operá-las.

Entretanto, Franchi (2006) entende, ainda, que existe outra noção: a gramática descritiva. Ela engloba um conjunto descritivo e estrutural bem distinto dos elementos constitutivos da gramática normativa, pois essa concepção não busca

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

apenas descrever normas para definir o "bom" e "mau" uso da língua, como também constrói uma análise baseada num processo descritivo. Além disso, tal gramática constitui um sistema de noções baseadas na descrição dos fatos da língua, relacionando cada expressão da língua a uma unidade, classe ou subclasse, construindo, desse modo, regras de uso, as quais acabam dividindo: o que é do que não é gramatical.

Para Franchi (2006), a terceira concepção de gramática está ligada aos conhecimentos do falante construídos e desenvolvidos a partir das próprias experiências linguísticas nas diversas interações sociais. Trata-se da gramática internalizada. Essa gramática consiste num trabalho analítico, reflexivo e metalinguístico sobre a língua, corresponde, também, ao saber linguístico, que o falante de uma língua constrói, dentro de certos limites impostos pela própria genética, de acordo com a sociedade inserida, cultura e antropologia de cada indivíduo.

Antunes (2007) acredita que as concepções sobre a língua são diversas e são tão diversas que acabam, muitas vezes, gerando verdades incontestáveis e, principalmente, preconceitos. Esses equívocos tornam-se ainda mais "distorcidos" quando observamos a gramática, pois contém desde crenças, tais como: "para falar, ler e escrever bem basta saber gramática" e "não é para ensinar gramática".

Por isso, a gramática é caracterizada por Antunes (2007) como uma "área de grandes conflitos" originados da própria língua ou de fatores externos como históricos, sociais etc.

> Historicamente, há provas de que os exércitos, ao lado das fronteiras geográficas, defendem a identidade linguística dos territórios. Ou, por outras palavras, ao lado da conquista de novas terras se instala a imposição de uma língua. (ANTUNES, 2007, p. 20)

Na época do Império Romano, a expansão do território incluía a opressão linguística. O latim era uma das ferramentas de dominação. Goscinny e Uderzo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

retrataram esse momento sócio-histórico nas "Aventuras de Asterix, o gaulês". (BORGES, 2004)

Antunes (2007) elenca diversas concepções sobre o que as pessoas entendem quando se fala em "gramática", afirmando que todas elas existem, mas cada uma delas apresenta suas particularidades. A primeira delas inclui um conjunto de todas as regras que definem o funcionamento das línguas, as quais vão desde os padrões de formação das sílabas até os níveis mais complexos de arranjo das frases e períodos. Nesse sentido, essa definição de gramática inclui tudo relacionada à língua e prevê a ideia de que não existem gramáticas fora das línguas e também que qualquer falante de uma língua sabe sua gramática, ainda que ele não tenha consciência.

No segundo, o sentido de gramática é restrito, ou seja, não abrange toda a língua, e sim apenas o conjunto de normas que define: a noção de "certo", o qual deve pertencer à língua, e "errado", que não deve ser dito. Estabelece os usos considerados bons e aceitáveis sob a visão da língua prestigiada socialmente, regulando o uso da norma culta.

Na terceira acepção de gramática, ela é definida como "uma perspectiva de estudo dos fatos da linguagem" (ANTUNES, 2007, p. 31), utilizando-a para designar um "método de investigação", apresentando teorias, visões históricas sobre o próprio conceito de língua e, ainda, analisando seus fenômenos.

Na quarta concepção, a gramática é conceituada enquanto uma disciplina do ensino escolar. De acordo com Antunes (2007), o termo "gramática" possui a maior porcentagem de uso, pois acredita-se que a língua só será efetivamente estudada se houver uma matéria de gramática do início ao fim da disciplina.

Por fim, a quinta e última definição de gramática admite uma perspectiva descritivo-prescritiva, Antunes (2007) afirma que essa definição nunca é neutra, inocente ou apolítica, pois ela é resultante de um produto intelectual e livros produzidos por seres humanos que estão sujeitos às crenças, à história, às falhas, ao esquecimento etc.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Mais recentemente, Antunes (2014) acrescentou outra noção de gramática. A partir de textos sócio-historicamente situados, a gramática contextualiza possibilita a compreensão do funcionamento da língua. Assim, os conhecimentos linguísticos dos falantes são ampliados sem perder a conexão com os usos reais de uma língua.

Por essa razão, para nós, as tiras cômicas funcionam como amostras do funcionamento gramatical do português brasileiro. Como textos, elas estão situadas entre os sujeitos, no tempo, no espaço e na enunciação.

Pronomes

Inseridos na gramática prescritiva, os pronomes são as palavras que substituem e/ou acompanham um substantivo, evitando a repetição e referenciando-se a algum termo dito anteriormente, tendo função semelhante àquelas executadas pelos elementos nominais, segundo Cunha e Cintra (2013)

Os pronomes são divididos de acordo com seus respectivos usos. No geral, há nove classificações pronominais.

Quadro 1 — Classificação dos pronomes

Grupo	Noção	Exemplos
1. Pronomes substantivos	Representação de um substantivo	eu, que etc.
2. Pronomes adjetivos	Acompanhamento de um substantivo que determina a significação desse substantivo	esse, aquele etc.
3. Pronomes pessoais	Usados para representação da primeira, segunda e terceira pessoa gramatical.	eu, tu, ele etc.
4. Pronomes de tratamento	Especificamente utilizados em situações formais	Vossa alteza, Vossa majestade etc.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

5. Pronomes Possessivos	Indicação de posse de alguma pessoa gramatical	meu, seu etc.
6. Pronomes demonstrativos	Demonstração do posicionamento e/ou lugar de algo ou alguém	isto, isso, aquele etc.
7. Pronomes indefinidos	Abordagem, de maneira vaga, acerca da terceira pessoa gramatical	nada, nenhum etc.
8. Pronomes relativos	Retomada de um substantivo anterior, retomando-o no início da oração seguinte	que, cujo, o qual etc.
9. Pronomes interrogativos	Indicador de perguntas diretas ou indiretas	que, quem, onde, quando etc.

Fonte: Cunha e Cintra (2013, p. 289-381)

Rocha Lima (2014), ao contrário de Cunha e Cintra (2013), divide os pronomes somente em seis classes: pronomes pessoais, pronomes possessivos, pronomes demonstrativos, pronomes relativos, pronomes interrogativos e pronomes indefinidos. Como é possível notarmos na divisão, os pronomes de tratamento não se encontram juntamente com outras seis classes. Lima (2014) aborda-os como uma subdivisão dos pronomes pessoais, citando-os como "tratamentos de reverência". Além disso, o gramático não menciona os pronomes substantivos e adjetivos.

Assim como Rocha Lima, Almeida (1969) também agrupa os pronomes em seis classes. Não cita os pronomes substantivos e os pronomes adjetivos, não fazendo menção também aos pronomes de tratamento.

Pronomes indefinidos

Conforme a definição de Cunha e Cintra (2013), os pronomes indefinidos são aqueles que se aplicam à terceira pessoal gramatical, quando considerada de um modo vago e indeterminado. Esses pronomes se apresentam tanto nas formas variáveis como nas invariáveis, como o pronome "algum", que é flexionável em masculino, "algum", em feminino, "alguma", e o pronome "alguém", que é invariável.

As palavras que equivalem aos pronomes indefinidos são classificadas como "locuções pronominais". Os termos "cada um", "cada qual", "quem quer que",

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

"todo aquele que", "seja quem for", "seja qual", entre outros, são exemplos de locuções pronominais.

Especificamente, os pronomes "alguém", "ninguém", "outrem", "algo" e "nada" são usados somente como pronomes substantivos. Já o pronome "tudo", quando combinado das seguintes formas: "tudo isto", "tudo isso", "tudo aquilo", "tudo o que", "tudo o mais" e semelhantes, é dado como pronome adjetivo, apesar de normalmente ser um pronome substantivo.

Em situação inversa ao caso do pronome "tudo", os pronomes "algum", "nenhum", "todo", "outro", "muito", "pouco", "vários", "tanto" e "quanto", que geralmente são adjetivos, tornam-se substantivos em determinados empregos.

Visão descritiva

Castilho e Elias (2012) dispõem de diversos textos (inclusive de tiras cômicas), para explicar as definições e os usos dos pronomes. Os autores fazem a seguinte divisão dos pronomes: pessoais, possessivos, demonstrativos, quantificadores indefinidos e relativos.

Aos pronomes pessoais, cabe retomar o substantivo e representar as pessoas do discurso. Os pronomes possessivos estão encarregados de estabelecer relação de posse entre as pessoas gramaticais e o que foi citado. Para esclarecer determinada posição ocupada pelo substantivo no espaço e tendo os interlocutores como ponto referencial, são usados os pronomes demonstrativos. Ao remeter a algo desconhecido e/ou indefinida, as palavras usadas são nomeadas de quantificadores indefinidos. Por fim, ao retomar um substantivo já mencionado anteriormente junto do qual estava relacionado, temos o grupo dos pronomes relativos.

Todos os tipos de pronomes citados, segundo os autores, integram tal classe pela condição de poderem retomar um substantivo previamente enunciado, realizando o ato de substituição na frase. Tal ação é chamada de "anáfora". Os

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

pronomes, nesse caso, retomam outra palavra ou dêiticos, quando localizam no espaço e no tempo os participantes do discurso.

Apesar de todos os pronomes se classificarem como anafóricos ou dêiticos, nem todos integram a classe dos pronomes, conforme explicam Castilho e Elias (2012).

> Em suma, todos os pronomes são anafóricos ou dêiticos, mas nem todas as expressões anafóricas ou dêiticas integram as classes dos pronomes. Quando falamos em pronomes, estamos pensando em classes gramaticais. Quando falamos em anáfora e em dêixis, estamos pensando em classes semânticas. Não há uma correspondência biunívoca, ou seja, uma relação entre um a um entre as classes gramaticais e as classes semânticas. (CASTILHO; ELIAS, 2012, p. 85, grifos dos autores)

Os pronomes indefinidos são tidos como quantificadores indefinidos, podendo aparecer antes ou depois dos substantivos, assim como os pronomes possessivos e os demonstrativos. Ressaltam a dupla função dos pronomes relativos, servindo, também, como conjunção. Dessa maneira, os pronomes são polifuncionais, por executarem mais de uma função.

Conforme a definição de Castilho e Elias (2012), há duas situações: a) quando a informação sobre alguma quantidade pode ser definida; b) quando determinada informação é indefinida. Na primeira situação, na qual a quantidade pode ser definida, temos o caso dos numerais. Logo, a segunda situação diz respeito aos quantificadores indefinidos, também nomeados de pronomes indefinidos, de acordo com a gramática tradicional.

Alguns quantificadores indefinidos, como “muita” e “pouca”, podem ser usados antes dos substantivos. Outros, como “algo”, “algum”, “alguém”, “ninguém”, “tudo” e “nada”, servem para substituir o substantivo. Sobre o termo “indefinido”, podemos compreender, desde um número indeterminado de objetos/coisas contáveis, como “muitos dias”, até um número indeterminado de objetos/coisas não contáveis, como “muita água”.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Castilho e Elias (2012) explicam que os quantificadores indefinidos fazem parte de uma classe heterogênea por algumas razões:

a) há pronomes como "algum", que se flexiona, e outros como "nada", que não permitem flexão;

b) a posição dos quantificadores pode ser variável, sendo que alguns mantêm a posição pré-nominal: outros, ao movimentarem, podem ter o sentido ou a classe; e há também aqueles que, apesar do movimento, não contam com a alteração de sentido;

c) alguns quantificadores são privativamente negativos; é possível notarmos que os quantificadores indefinidos acompanham substantivos que remetem: 1) aos conjuntos unitários, que é quando o quantificador especifica somente um elemento do conjunto; 2) ao conjunto vazio, quando especifica um conjunto vazio de elementos; 3) ao conjunto global, ao especificar a totalidade dos elementos que compõem o conjunto;

d) os quantificadores têm funções textuais iguais, porque concorrem para que o texto tenha caráter de indefinitude e de imprecisão.

Já para Neves (2011), os pronomes indefinidos são, inicialmente, palavras não fóricas, ou seja, que não agregam itens com função de instruir a busca de uma recuperação semântica em alguma situação ou no texto. A linguista explica que o fato de uma palavra ser indefinida não a torna obrigatoriamente indeterminada: "Uma palavra indefinida não necessariamente é indeterminada, já que ser indeterminado significa não ser particularizado, não restrito, e ser indeterminado significa ter uma extensão não determinada ou não fixa." (NEVES, 2011, p. 533)

Os pronomes indefinidos são preenchidos por uma classe de elementos heterogêneos, sendo uns indefinidos quanto à referência, outros quanto à quantidade. O que os une é a indefinição semântica. Um pronome é considerado como indefinido de identidade quando a referência presente não pode ser identificada e quando o tamanho do conjunto de indivíduos ou a totalidade da

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

substância referente é indicada de modo indefinido. São nomeados como pronomes indefinidos de quantidade.

Inseridos no sintagma nominal, os pronomes podem ser nucleares ou periféricos:

> a) São nucleares aqueles elementos que por si próprios constituem um sintagma, com a mesma distribuição de um sintagma nominal. Esses são os tradicionalmente chamados pronomes substantivos...
> b) São periféricos aqueles elementos que incidem sobre um substantivo, constituindo um adjunto adnominal. Esses pronomes que ficam à margem do núcleo substantivo são os tradicionalmente chamados pronomes adjetivos... (NEVES, 2011, p. 534-535, grifos da autora)

Ademais, os elementos periféricos operam indefinição para o nome que acompanham. Assim, são indefinidores do nome que é núcleo do sintagma nominal. Tais elementos têm como responsabilidade a indefinição do sintagma nominal do qual fazem parte, mantendo o nome como propriedade descritiva. Os elementos nucleares, por sua vez, constituem em si sintagmas indefinidos, que são os indefinidos propriamente ditos. Esses elementos são sempre determinados, não sendo, porém, definidos. Há alguns pronomes indefinidos que são somente nucleares, outros apenas periféricos e aqueles que são tanto nucleares como também periféricos.

De modo quantificador, os numerais são considerados palavras não fóricas. Ao contrário dos pronomes indefinidos, eles operam uma determinação definida, numérica. Existem numerais que são usados somente como núcleos de sintagma, outros que são somente periféricos e há, ainda, os que funcionam como núcleos de sintagma e como periféricos também.

Assim como os numerais, os artigos indefinidos também são palavras não fóricas. São utilizados antes de substantivos em situações nas quais não se quer apontar ou indicar a pessoa ou a coisa a qual está se fazendo referência nem na situação nem no texto. Em frequência, o artigo indefinido tem um uso não

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

referencial, que se aplica a todo e qualquer membro da classe, grupo ou tipo que é descrito pelo sintagma, constituindo uma generalização, ressalta Neves (2011).

3 Análise dos pronomes

Doze pronomes indefinidos nas tiras analisadas da série "(SIC)".

Quadro 4 — Os pronomes indefinidos nas tiras cômicas

		Quantificação
Pronomes semelhantes	*Número total de tiras*	*Número de ocorrências*
1. Alguém	1	1
2. Outro, outra, outros, outras	7	Outro – 2 Outra – 2 Outros – 1 Outras – 2
3. Algo, algum, alguma, alguns e algumas	9	Algo – 3 Algum – 1 Alguma – 3 Alguns – 2 Algumas – nenhuma
4. Qualquer, quaisquer	4	Qualquer – 4 Quaisquer – nenhuma
5. Toda, todo, todas, todos	1	Todos – 1
6. Tudo, todo mundo	7	Tudo – 6 Todo mundo – 1

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

7. Ninguém	1	Ninguém – 1
8. Nenhum, nenhuma, nenhuns, nenhumas	2	Nenhum – 1 Nenhuma – 1 Nenhuns – nenhuma Nenhumas – nenhuma
9. Cada um, cada uma	1	Cada um – 1 Cada uma – nenhuma
10. Nada	3	Nada – 3
11. Pouco, pouca, poucos, poucas	1	Pouco – nenhuma Pouca – nenhuma Poucos – nenhuma Poucas – 1
12. Tanto, tanta, tantos, tantas	1	Tanto – nenhuma Tanta – nenhuma Tantos – nenhuma Tantas – 1 ocorrência

Fonte: dados obtidos na obra "(SIC): sim, eu posso ver... eu acho", volume 1, de Orlandeli (2010)

O pronome indefinido "alguém" faz referência a uma pessoa qualquer, sem revelar sua identidade (Ex. 1: Alguém foi ao cinema.). Nesse sentido, a indefinição está em saber quem é a pessoa, porém a quantificação fica clara, tratando-se de um elemento dêitico cuja referência está no contexto. Também pode substituir um substantivo, funcionando como elemento nuclear.

Quando na forma singular, "outro" refere-se ao segundo termo de um grupo binário, de forma que a identidade do primeiro elemento já fosse conhecida. (Ex. 2: Você e outra pessoa foram ao cinema.) Quando no plural, faz referência aos demais elementos de um grupo, realizando uma relação de complementação (Ex. 3: Você e outras pessoas foram ao cinema.). Já nas formas tanto singular quanto

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

plural, referencia-se a coisa ou pessoa de mesma categoria já citada anteriormente, apontando a adição de uma unidade ou quantidade a outra previamente já estabelecida. Nos exemplos 2 e 3, o pronome está em função periférica, concordando com o substantivo "pessoa". O pronome "você" é de mesma categoria de "outra/outras", isto é, constitui uma pessoa.

Quando não é desejado especificar exatamente aquilo que está se fazendo referência, é usado o pronome indefinido "algo". (Ex. 4: Algo aconteceu na escola.) Diferentemente de "alguém", sua referência está ligada a algo não animado (Ex. 5: O carro não funcionou. / Ex. 6: Algo não funcionou.). Nesse caso, funciona como nuclear. Já a forma feminina "alguma" é periférica e, por isso, a categoria em questão é definida. (Ex. 7: Alguma pessoa foi ao cinema. / Ex. 8: Algum carro não funcionou.)

O uso do pronome indefinido "qualquer" se dá para implicar um procedimento de escolha não empreendida, uma seleção aleatória. Esse pronome é facilmente ligado a situações não factuais ou possíveis. Dá a ideia de que a escolha não importa e funciona como periférico. (Ex. 9: Qualquer um pode cantar.)

Para fazer referência a todos os possíveis objetos, ações ou situações, o pronome indefinido "tudo" é o indicado para se usar. (Ex. 10: Tudo aconteceu em casa.) Já para fazer uma afirmação sobre certos objetos, eventos ou ideias que não são encontrados em determinadas situações, o pronome indefinido utilizado é o "nada". Apresenta um traço negativo em relação a "tudo". Ambos funcionam como nucleares. (Ex. 11: Nada funcionou.)

Apesar do pronome indefinido "todo" ter sido encontrado nas tiras analisadas somente na forma flexionada no plural "todos", o pronome serve para indicar que uma qualidade particular do nome citado é completa e total. (Ex. 12: Todo homem é mortal.) Nesse caso, funciona como periférico. Também existe a locução pronominal "todo mundo", que significa totalidade sem haver uma referência precisa. (Ex. 13: Todo mundo está aqui. / Ex. 14: Todos estão aqui.) Ou pode dar a ideia de inteireza, completude, constituindo-se um adjetivo (Ex. 15: Todo o mundo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

está aqui. / Ex. 16: O mundo inteiro está aqui. / Ex. 17: Comi todo o bolo. / Ex. 18: Comi o bolo inteiro.).

O pronome "ninguém" significa "nem uma única pessoa" ou "nem um único membro de um grupo particular". Agrega um traço de negação sob o aspecto semântico e ocupa função nuclear. (Ex. 19: Ninguém fez o trabalho de geografia.)

Usado antes do substantivo ou pronome, a locução pronominal "cada um" é utilizada no singular. (Ex. 20: Cada um apresentou os documentos.) A ênfase concentra-se na individualidade.

O pronome indefinido "pouco", nas tiras analisadas, foi visto somente na forma em plural: "poucos", que serve para indicar um número pequeno de pessoas ou coisas, especialmente quando tal número é menos do que o esperado. Na forma singular, tem como objetivo indicar algo que existe em pequena quantia, na maioria das vezes insuficiente. É uma quantificação intermediária entre "todos/todas" e "nenhum/nenhuma", oscilando entre 2 ou mais elementos, porém não constitui a totalidade. (Ex. 21: Todos os sapatos foram vendidos. / Ex. 22: Nenhum sapato foi vendido. / Ex. 23: Poucos sapatos foram vendidos.) A referência, nesses exemplos, é a mesma, à medida que a quantificação é indefinida. O mesmo ocorre com os pronomes "vário", "bastantes", "tantos" e "muitos" (e variações). (Ex. 24: Vários sapatos foram vendidos. / Ex. 25: Bastantes sapatos foram vendidos. / Ex. 26: Muitos sapatos foram vendidos.) As formas "bastante", "tanto", "pouco" e "muito" podem funcionar como advérbios. Mas, nesses casos, não admitem flexões. (Ex. 27: O sapato ficou bastante/muito/pouco apertado. / Ex. 28: O sapato masculino é caro tanto quanto o feminino.) A categoria "flexão" caracteriza o pronome. Em todos os casos, os pronomes funcionam como periféricos em relação a um substantivo. Não havendo relação com tal classe, são advérbios.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os pronomes nas tiras cômicas

Em 2005, Innocente fez um levantamento de tiras cômicas publicadas em dois jornais — "Jornal do Brasil" "Diário Catarinense", para delinear as características desses textos cômicos em quadrinhos.

1) apresentação do título e da autoria;

2) contextualização da tríada tema-personagens-trama, a composição do cenário da história;

3) clímax, a construção de uma expectativa;

4) desfecho, a ruptura ou quebra da expectativa.

Com os trabalhos de Ramos (2007; 2010; 2011; 2014), a proposta de nomeação "tira cômica" para um gênero discursivo resolve as flutuações: tira de quadrinhos, tira em quadrinhos, tira de jornal etc. O termo "tira cômica" carrega em si dois elementos fundamentais para a constituição do gênero: formato padrão na vertical e aspecto cômico.

- [as tiras cômicas] apresentam formato fixo e padronizado;
- a tendência é que o formato seja horizontal, equivalente ao de uma ou duas tiras; em revistas os quadrinhos, pode aparecer também na vertical;
- a tendência é de uso de poucos quadrinhos, dada a limitação do formato (o que constitui narrativas mais curtas); em geral, fica entre uma e quatro vinhetas (embora haja casos que utilizem vários quadrinhos, em particular nas tiras duplas ou de dois andares);
- a tendência é de uso de imagens desenhadas; há registros de casos que utilizam fotografias ou colagens, mas não raros;
- em jornais, é comum aparecer na parte de cima da tira o título e o nome do autor; em coletâneas feitas em livros, essas informações são suprimidas das tiras porque aparecem em geral na capa da obra; nos blogs, percebe-se a autoria por meio dos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> dados biográficos sobre o autor, geralmente presentes na página virtual... (RAMOS, 2011, p. 106-107)

Posteriormente, uma revisão do formato tradicional, o consagrado modelo norte-americano, foi proposta por Ramos (2014) e Andrade, Pereira e Borges (2015). As tiras cômicas podem ser apresentadas na horizontal, na vertical, em dois andares e em 3 ou mais andares, com ou sem regularidade na distribuição das vinhetas. Na obra de Orlandeli, todos esses formatos são utilizados.

> Quando tenho o contexto, traço um enquadramento muito rápido, bem tosco, como os quadrinhos vão compor aquela história. Sempre tem a abertura, que é a apresentação da história, neste caso "Eu convivo bem com os meus pecados!". Dali para direita é o espaço que tenho para trabalhar. (Entrevista de Orlandeli à Livraria da Folha, 2010, página eletrônica[3]).

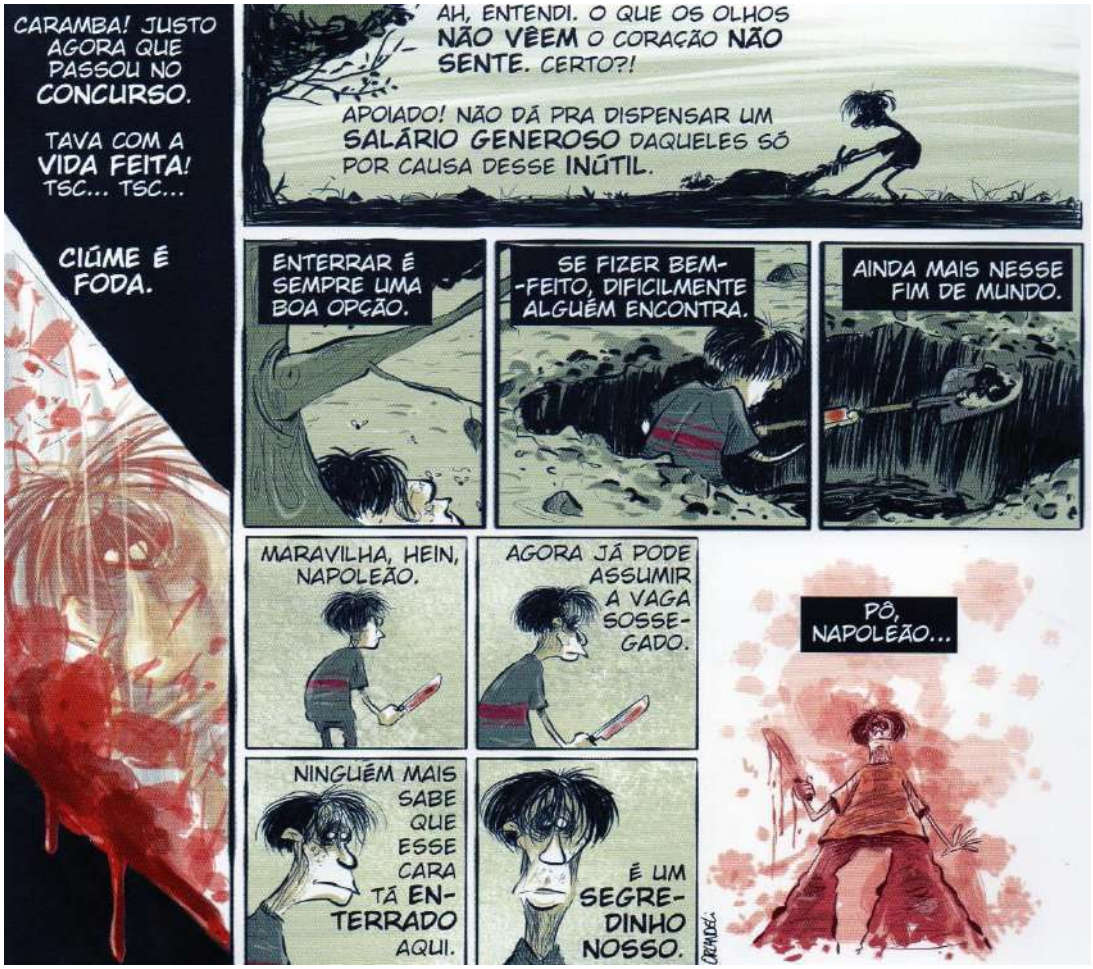
Na série "(SIC)", Orlandeli faz uso de uma vinheta de abertura e destaca os títulos com outras cores, preferencialmente o vermelho. Também sintetiza título e parte da narrativa apresentada na primeira vinheta. O negrito é recurso bastante utilizado para o destaque de pontos cruciais para a construção dos sentidos.

[3] Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/814399-orlandeli-mudou-jeito-de-contar-historias-das-tiras-brasileiras-leia-entrevista.shtml>. Acesso em: 18 mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1 — Você fez besteira, não fez?!

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017



Fonte: Orlandeli (2016, p. 56-57)

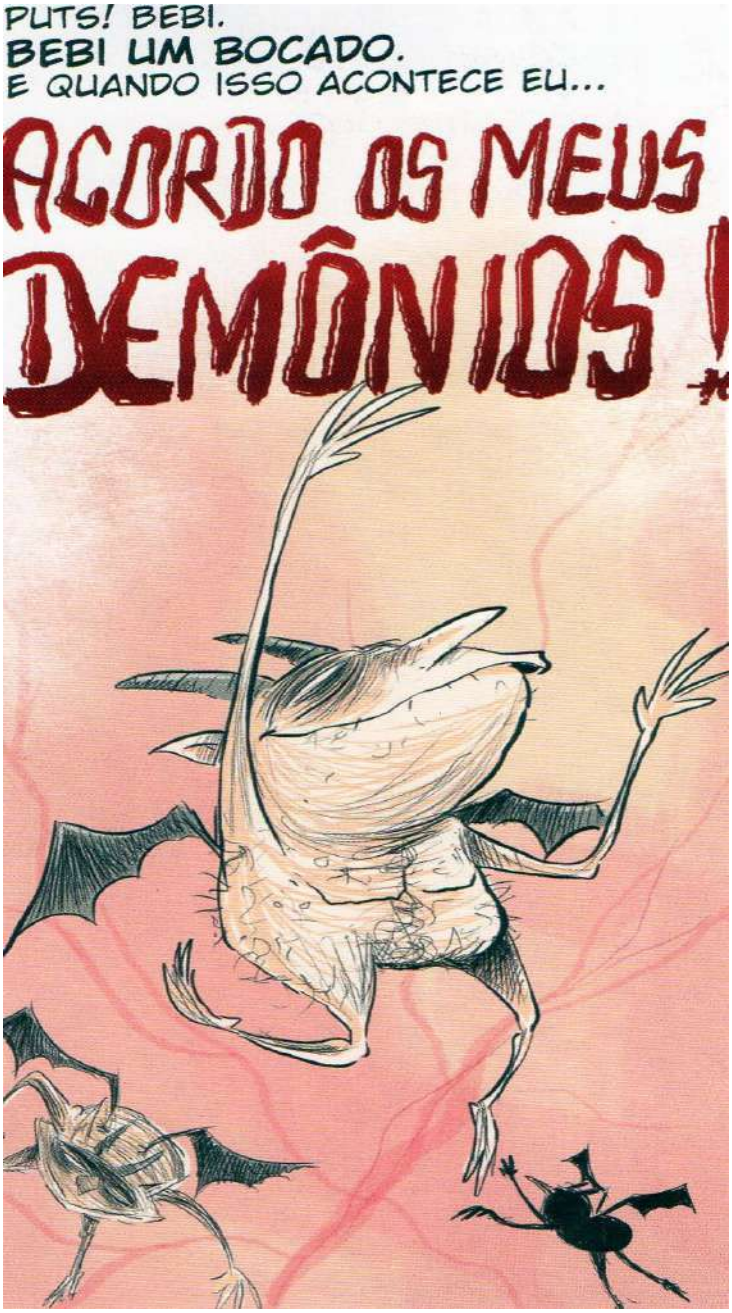
Da segunda vinheta em diante, observamos que a distribuição é irregular. O espaço é retratado na primeira, terceira, quarta, quinta e sexta vinhetas, para nos situar em relação a temática e personagem. Napoleão, segundo a voz narrativa (que pode ser a consciência ou o próprio autor da tira), fez algo que possa se arrepender. A faca com sangue sugere um crime ou outro ato de violência. Na terceira, o lugar é retratado no espaço de três vinhetas, para que possamos ver a "besteira" feita: um crime passional ("Ciúme é foda." — segunda vinheta). Na quarta, um recorte do lugar é feito: Napoleão está pensando no que fazer com o corpo. Segue a sugestão da voz e, quarta e quinta vinheta, Napoleão está cavando a cova. Nesse momento, o pronome "alguém" é utilizado para sinalizar uma referência imprecisa, porque a personagem espera que não seja descoberto o crime. Na nona vinheta, novamente um pronome indefinido é utilizado, "ninguém". Ao contrário daquele — que possui

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

um traço positivo em relação à referência — neste, há a presença do traço negativo. Tal pronome acumula a indefinição da referência e a negação de um ato inferido: não ser descoberto. Nos dois casos, uma vez definida, particularizada a referência, o crime é descoberto. Portanto, tais pronomes contribuem indiretamente para o desfecho cômico, no qual há a quebra da expectativa. A voz, então, muda de conselheira de Napoleão para julgadora do que ele fez. Ela poderia encerrar dizendo que a "besteira" foi encoberta. Mas não, houve mudança na atitude da voz.

Na próxima tira, um pronome indefinido é usado na posição periférica, na segunda vinheta.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017



ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

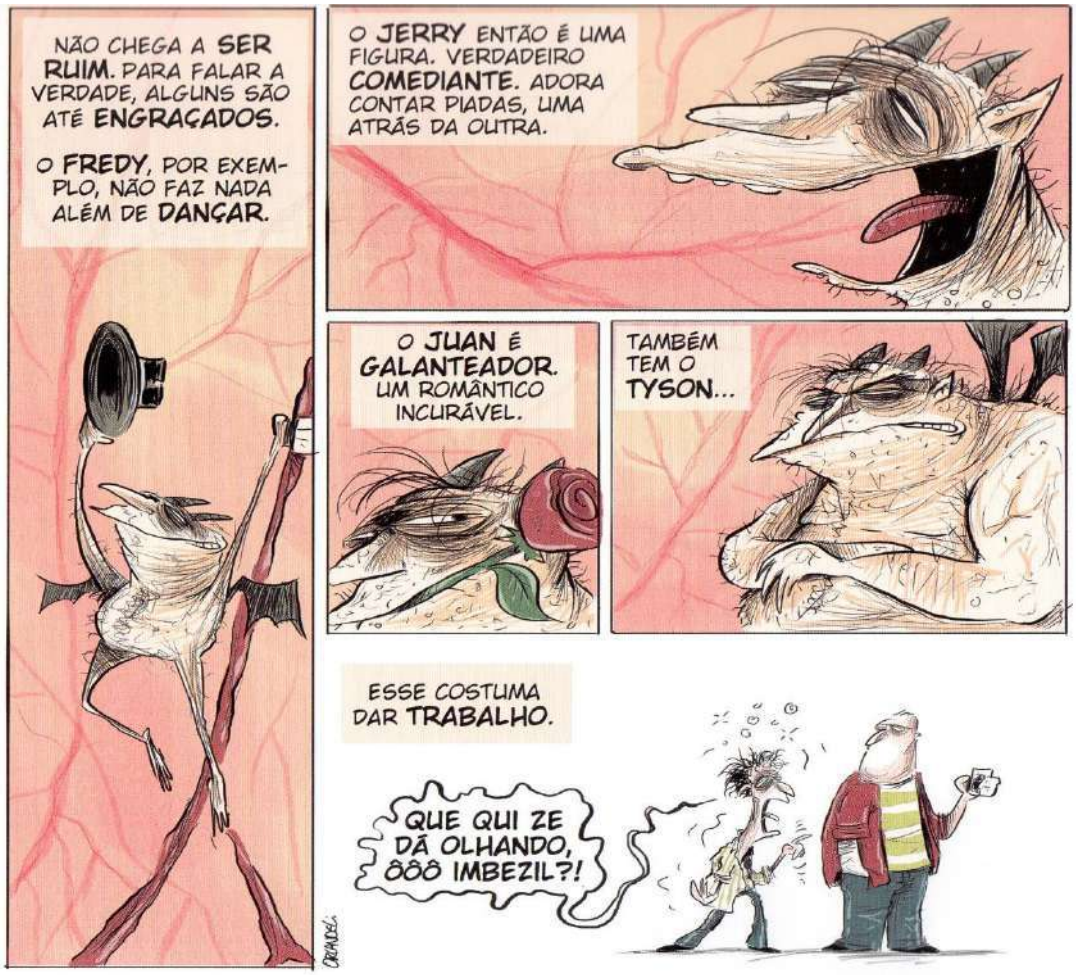


Figura 2 — Acordo os meus demônios!
Fonte: Orlandeli (2016, p. 130-131)

O pronome "alguns" está relacionado com um determinado grupo: os demônios da personagem. Dentre os vários demônios, parte deles pode ser caracterizada como "engraçados". Com base nos aspectos descritivos já apontados sobre os pronomes indefinidos, a referência é revelada, porém não a quantificação dos elementos do grupo. Sabemos que são os demônios da personagem e não sabemos quantos são, a não ser, que seja mais que um e menos que o total deles.

Na segunda, terceira quarta vinheta, os demônios são desenhados, respectivamente: dançando; rindo, porque conta piadas; galanteador (por isso, a rosa que simboliza a figura "Dom Juan"); força física no aumento do tamanho. Na linguagem verbal, portanto, há uma referência — o grupo dos demônios — e uma

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

quantificação imprecisa. Na ilustração, são enumerados quais desses demônios são engraçados. Toda essa expectativa construída será quebrada no final: os demônios são revelados quando a personagem está bêbeda (fala difusa, expressão, metáforas visuais e linhas cinéticas).

Na segunda vinheta, o pronome "nada" também é utilizado. Funciona como nuclear, possui traço negativo e reforça a negação já sinalizada por meio do advérbio "não". Este poderia ser dispensado, ficando desta forma: "O Fredy, por exemplo, faz nada além de dançar." Nesse sentido, podemos observar o traço de síntese do pronome e o de depreciação de todos os demônios engraçados apresentados na sequência. Nenhum deles são relevantes. Além disso, "nada" desempenha a função sintática de complemento do verbo "fazer", constituindo um objeto direto. Nos demais casos, "alguns" (tira 2), "alguém" e "ninguém" (tira 1) ocupam a posição de sujeito.

Considerações finais

Considerando a noção de gramática contextualizada (ANTUNES, 2014), constatamos que o funcionamento dos pronomes indefinidos nas tiras cômicas coloca em xeque a perspectiva prescritiva e amplia a descritiva. Respectivamente, não há uma indefinição completa ou uma vagueza, a ponto de não ser possível a identificação de uma referência, quantificação ou relação com aspectos apresentados antes e depois dos pronomes no próprio texto (fóricos) e no contexto (dêitico).

Na primeira tira, a referência está no contexto, sendo que sua identificação significa que o ato da personagem será revelado. Além disso, podemos observar uma oposição entre "alguém" e "ninguém", isto é, entre positivo e negativo. No primeiro caso, basta uma pessoa, "alguém", para que o crime seja descoberto. No segundo, o ato encoberto implica: sem referência (nenhuma pessoa) e crime encoberto/escondido (não saber).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Na segunda tira, a referência já é mencionada no próprio texto, na parte verbal, e é exemplificada pelas ilustrações. Todos os demônios não são revelados, mas isso não impede que o cartunista enumere parte deles e ainda os julgue como engraçados. Nesse ponto, há uma ampliação da perspectiva descritiva. Isso é possível graças às possibilidades do gênero "tira cômica": a indefinição mantém-se na parte verbal, à medida que a parte desenhada rompe com os usos esperados dos pronomes indefinidos.

De fato, as tiras cômicas nos possibilitam a reflexão sobre o funcionamento do português: os pronomes indefinidos quanto à organização gramatical e a construção dos sentidos (cômicos) sob a perspectiva das características de um gênero quadrinístico.

Referências

ALMEIDA, Napoleão Mendes de. Gramática metódica da língua portuguêsa. 22. ed. São Paulo: Editora Saraiva, 1969.

ANDRADE, Caroline Molinari; PEREIRA, Esmeri Malagute; BORGES, Maria Isabel. Tiras Cômicas: Uma Análise de Conteúdo de "Calvin e Haroldo" e "(Sic)". In: Anais do Anais do V Encontro Nacional de Estudos da Imagem, II Encontro Internacional de Estudos da Imagem. Volume 4. 2015. Londrina. Universidade Estadual de Londrina. 464f. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2015/?page_id=17 ISBN 978-85-7846-338-0>. Acesso em: 27 mar. 2017.

ANTUNES, Irandé. Muito além da gramática. Por um ensino de línguas sem pedras no caminho. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

_____. Gramática contextualizada: limpando "o pó das ideias simples". São Paulo: Parábola, 2014.

BORGES, Maria Isabel. O jogo ético-político nos quadrinhos editados em "O Pasquim". 2004. 179f. Dissertação de (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

graduação em Linguística — Curso de Mestrado em Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

BRASIL. Parâmetros Curriculares Nacionais: terceiro e quarto ciclos de ensino fundamental: língua portuguesa. Brasília: Secretaria de Educação Fundamental, 1997.

CASTILHO, Ataliba Teixeira de; ELIAS, Vanda Maria. Pequena gramática do português brasileiro. São Paulo: Contexto, 2012.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. Gramática do português contemporâneo. 6. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2013. p. 289-381.

FRANCHI, Carlos. Mas o que é mesmo "gramática"? *In*: FRANCHI, Carlos; NEGRÃO, Esmeralda Vailati.; MÜLLER, Ana Lúcia. Mas o que é mesmo "gramática"? Organização de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2006. p. 11-33.

LIMA, Rocha. Gramática normativa da língua portuguesa. 52. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

NEVES, Maria Helena de Moura. A quantificação e a indefinição. *In*: _____. Gramática de usos do português. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 509-587.

ORLANDELI. (SIC): sim, eu posso ver... eu acho. São Paulo: SESI-SP editora, 2016.

PARANÁ. Diretrizes Curriculares da Rede Pública de Educação Básica do Estado do Paraná — Língua Portuguesa. Curitiba: SEED, 2008. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=78>. Acesso em: 13 nov. 2008.

PINILLA, Maria da Aparecida Meireles de. Classes gramaticais. In: VIEIRA, Silvia Rodrigues; BRANDÃO, Silvia Figueiredo. (Orgs.) Ensino de gramática: descrição e uso. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 169-183.

RAMOS, Paulo. Tiras cômicas e piadas: duas leituras, uma piada. 2007. 421 fls. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-04092007-141941/pt-br.php>. Acesso em: 01 maio 2014.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

_____. A linguagem dos quadrinhos. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. Faces do humor: uma aproximação entre piadas e tiras. Campinas, SP: Zarabatana Books, 2011.

_____. Pontos de fuga: registros do processo de alargamento do formato das tiras. Nona Arte: Revista Brasileira de Pesquisas em Histórias em Quadrinhos. São Paulo, v. 3, n. 1, 2014. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/nonaarte/ojs/index.php/nonaarte/article/view/96>. Acesso em: 16 mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O menino que queria voar: os estudos sobre voo de Leonardo da Vinci

Jaqueline Letícia do CARMO (Universidade Estadual de Maringá – UEM[1])
Marcos Cesar Danhoni NEVES (Universidade Estadual de Maringá – UEM[2])

Resumo: Muito antes da invenção do avião, Leonardo da Vinci já pensava em maneiras de cair suavemente de grandes alturas. Chegou a desenhar várias máquinas voadoras, porém poucos dos projetos concebidos pelo polímata italiano foram construídos durante sua vida, pois a tecnologia da época não estava à altura da sofisticação e das teorias futurísticas do cientista. Este trabalho apresenta um resgate desses estudos e máquinas de voo feitos por Leonardo da Vinci, onde se pretende fazer uma ligação interdisciplinar entre Arte e Ciência, buscar o enriquecimento através de colaborações interdisciplinares de forma que o pensamento científico possa ir além, assumindo uma postura sem preconceitos e valorizando o conhecimento em sua totalidade. A metodologia constituiu-se de uma pesquisa bibliográfica acerca dos códigos daVincianos, como o Código de Voo e o Código Atlântico e mais de vinte esboços de máquinas e equipamentos para estudar o voo foram encontrados dispersos nestes e em outros códigos de Leonardo e trazidos a este documento, muitos dos quais poderiam funcionar perfeitamente ou com pequenos ajustes.

Palavras-chaves: História da Ciência, Aerodinâmica, Arte-ciência, Leonardo da Vinci, Renascimento, Voo.

INTRODUÇÃO

Diante de um contínuo processo de transição da ciência, faz-se necessário que as áreas divergentes se unam para possibilitar uma visão ampla sobre nossa

[1] Graduanda da Licenciatura em Física da UEM e ex bolsista do PET.
[2] Professor do Departamento de Física da Universidade Estadual de Maringá.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sociedade. O objetivo deste trabalho é permitir que aqueles que são atraídos pela poesia percebam que a física também tem dimensões que a aproximam da arte, fazer uma ligação interdisciplinar entre Arte e Ciência, buscar o enriquecimento, abrindo um vasto campo de colaborações interdisciplinares de forma que o pensamento científico possa ir além, assumindo uma postura sem preconceitos e valorizando o conhecimento em sua totalidade. (LUCISANO; NEVES, 2010).

Investigar nas obras originais é um passo a ser seguido para uma boa pesquisa a respeito dos assuntos que se quer estudar. (MARTINS, 2001). Buscar-se-á nos escritos deixados por Leonardo da Vinci, elucidar suas ideias acerca do voo, para desenvolver um resgate histórico, unindo em um mesmo documento seus estudos e máquinas que poderá ser usado para introduzir tópicos interdisciplinares de arte-ciência no ensino de Física, e entender as falhas e os êxitos de cada um de seus esboços. Pretende-se fazer um compilado de seus inúmeros projetos de máquinas voadoras e seus vastos estudos a respeito do voo dos pássaros que estão espalhados por vários de seus Códigos como O Código de Voo, O Código Atlântico e o *Paris Manuscript B*.

CONTEXTO HISTÓRICO

Renascimento

Entre os séculos XIV e XVI a Europa vivenciou um período de muitas transformações no campo das técnicas, das artes, da política e do próprio conhecimento que o homem tinha do mundo e de si mesmo. Um crescente número de acadêmicos, escritores e artistas na Itália e em outros lugares, começaram a usar o retrato da renovação para assinalar uma nova era, uma era de regeneração, renascimento em direção à luz, após uma fase que ficou conhecida pelo nome de "Idade das Trevas", e Renascimento foi o termo empregue para caracterizar toda essa época cultural, para definir esse momento de intensas mudanças como um despertar. (BURKE, 2008).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A principal característica do renascimento foi a sua busca por compreender a humanidade como um todo. Essa preocupação orientou o desenvolvimento das ciências, da política, das artes e até da religião, que passaram a colocar o ser humano no centro de suas pesquisas – por isso, a ideologia aflorada no centro do movimento era chamada de humanista. (VAN ACKER, 1992).

Ao longo dos séculos posteriores ao renascimento, os valores por ele empreendidos vigoraram ainda por diversos campos da arte, da cultura e da ciência.

Leonardo da Vinci

Filho ilegítimo de Piero da Vinci, Leonardo da Vinci, nasceu em 15 de abril 1452 em Anchiano, aldeia próxima à cidade de Vinci, na Toscânia Italiana (CHAUVEAU, 2012).

Em 1460, seu pai o levou para Florença, uma das maiores cidades da Europa, o coração do Renascimento para que ele encontrasse trabalho. Por ser ilegítimo, não podia se tornar advogado ou médico, então a esperança de seu pai era que ele se tornasse um artista. Sendo assim, arranjou para que se fosse aprendiz de Andrea del Verrochio, um importante escultor e artesão, e foi em seu ateliê onde começou a jornada de Leonardo. (ASOINALL; DUNN, 2005).

Tivera uma vida bastante conturbada, mudou-se diversas vezes em busca de sustento e condições para realizar suas inúmeras pesquisas. Se destacou como cientista, matemático, engenheiro, inventor, anatomista, pintor, escultor, arquiteto, botânico, poeta e músico. É ainda conhecido como o percursor da aviação e da balística. Há indícios de que uma das ideias de Leonardo inspirou Igor Sikorsky a projetar o helicóptero. (ASOINALL; DUNN, 2005).

O SONHO DE VOAR

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Uma das primeiras pessoas a conceber as ideias para ferramentas destinadas a levar o homem aos céus foi Leonardo da Vinci. Dos desenhos criados por ele, que nunca saíram do papel, a maioria é proveniente de suas observações dos pássaros, as quais lhe renderam um detalhado estudo e planos para várias máquinas voadoras, dentre elas a que teria inspirado o invento do helicóptero e um planador. (JAKAB, 2013).

Até o século XIX, Leonardo da Vinci era conhecido apenas como um pintor. Foi só depois de 1800 que os registros de suas realizações intelectuais e técnicas, as milhares de páginas de escritos e desenhos que nos referimos coletivamente hoje como Códigos de Leonardo, começaram a surgir, serem estudados e publicados. Com a redescoberta dos Códigos, o artista que pintou a Mona Lisa e A Última Ceia, foi concebido como o visionário da Renascença que viu o mundo moderno antes de ter sido realizado. (JAKAB, 2013).

Dispositivos de Voo Batido (Ornitópteros)

A grande ambição de Leonardo sempre fora construir uma máquina que possibilitasse ao homem voar batendo asas como um pássaro, sendo assim, criou inúmeros esboços de ornitópteros: com o piloto de bruços, na vertical, utilizando os braços, usando pernas... Também esboçou detalhadamente mecanismos para acionar o bater de asas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

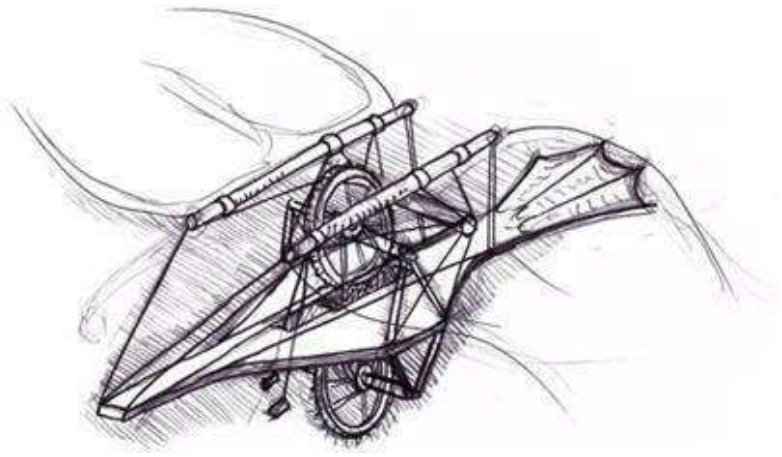


Figura 1: Bicicleta Voadora – Fólio 897f, Código Atlântico.
Fonte: Desenho produzido pela autora.

Na *Bicicleta Voadora* o sistema de propulsão é acionado quando o piloto pedala, como em uma bicicleta. Esta máquina voadora requer movimentos de mãos e pés, os quais movem as asas através de um sistema de transmissão de cordas, polias, acoplamentos e manivelas. (LEONARDO3, 2016-b).

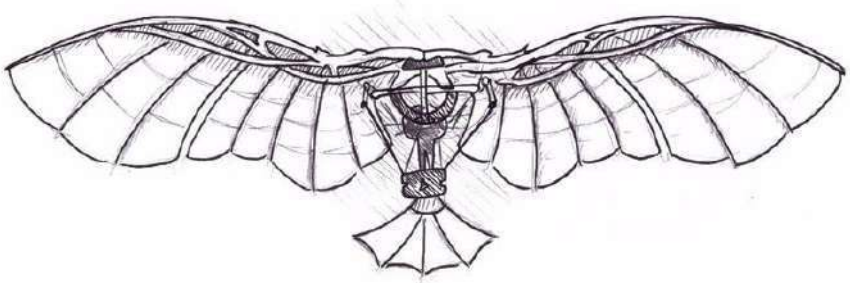


Figura 2: Águia Mecânica - Fólios 73v, 74f-v, 75f, Manuscript B.
Fonte: Desenho produzido pela autora.

Águia Mecânica: este projeto mostra que Leonardo compreendeu que não seria possível cobrir a estrutura de uma asa artificial com um único pedaço de pano. Máquinas construídas desta forma apresentam um problema: quando as asas começam a bater, a resistência do ar a pressiona para baixo. A solução para este problema pode ser encontrada através da observação do rei dos pássaros: a águia. (LEONARDO3, 2016-h).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

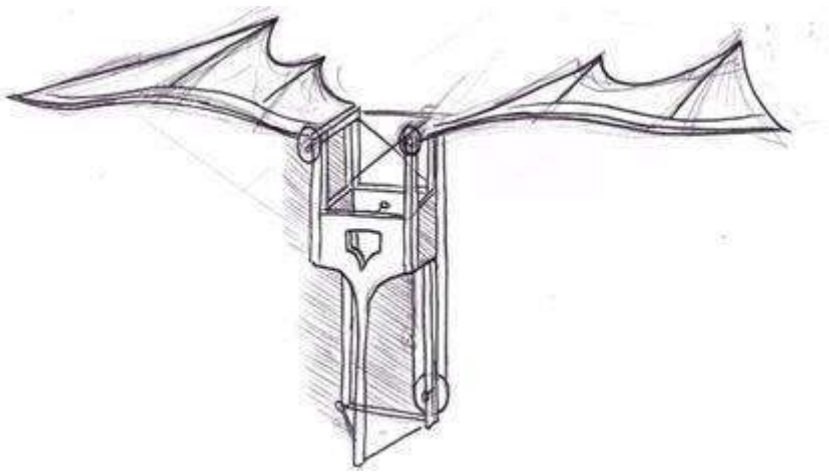


Figura 3: Máquina Voadora de Milão - Fólio 749, Código Atlântico.
Fonte: Desenho produzido pela autora.

Máquina Voadora de Milão: Fólio datado entre 1496 e 1499. O piloto está posicionado na posição vertical dentro da cabine de madeira com o bater das asas acionadas com uso combinado de braços e pernas. Os pés são inseridos em dois estribos. Atrás do piloto há um complexo sistema de polias e alavancas que fazem as grandes asas dobrarem para dentro, imitando o bater de asas de um pássaro. (LEONARDO3, 2016-c).

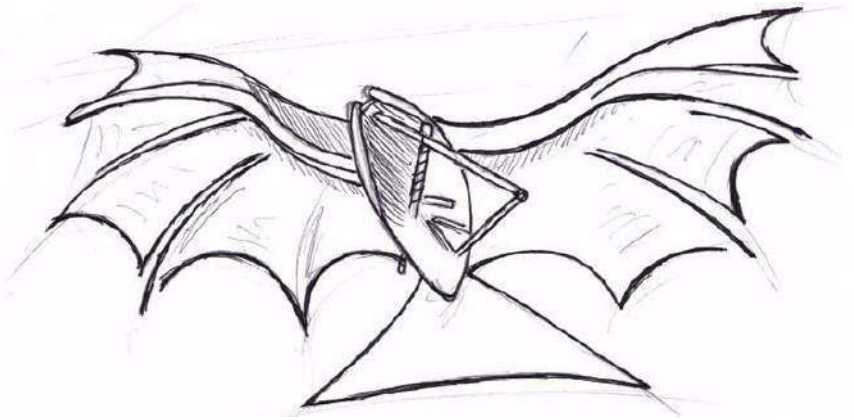


Figura 4: Navio Voador - Fólio 860, Código Atlântico.
Fonte: Desenho produzido pela autora.

Navio Voador: Datado entre 1486 e 1490, esta é uma das máquinas voadoras mais imaginativas concebidas por Leonardo: um pequeno navio voador equipado

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

com asas e leme. Os assentos dos passageiros estão localizados dentro de um vaso em forma de concha que também abriga todos os mecanismos, parafusos e manivelas que controlam as grandes asas de morcego. Um detalhe particularmente interessante é a ampla cauda, o que provavelmente é um ajuste para a posição de voo e a direção do próprio navio. (MUSEO NAZIONALE DELLA SCIENZA E DELLA TECNOLOGIA, 2016-f).

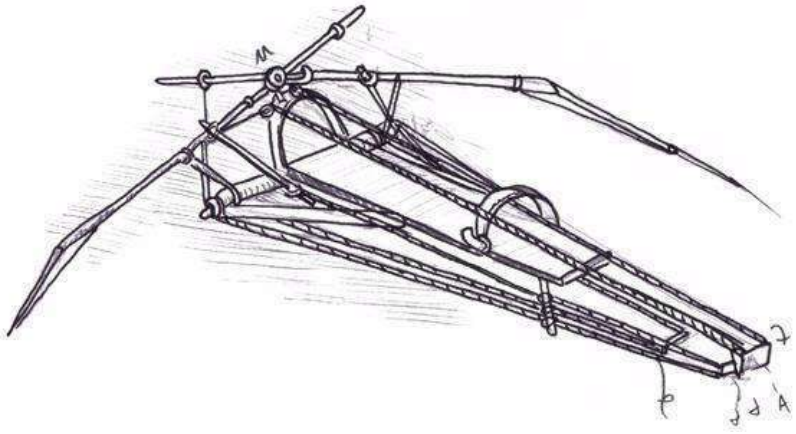


Figura 5: Ornitóptero Horizontal – Fólio 824f, v, Código Atlântico.
Fonte: Desenho produzido pela autora.

Ornitóptero Horizontal: Nesta versão o piloto ficaria sobre a prancha de madeira central, passando o pescoço e a cabeça pelo aro semicircular e as pernas pela faixa traseira, desta forma, poderia controlar todas as partes da máquina com as mãos e os pés. O controle com os pés implica em empurrar os dois pedais situados na parte traseira da máquina, um para abrir as asas e outro para fechar. As mãos do piloto, por outro lado, poderiam agarrar a estrutura e garantir o suave manuseio das cordas, responsáveis por controlar as múltiplas escoras de madeira das asas. (DINGOX, 2016).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

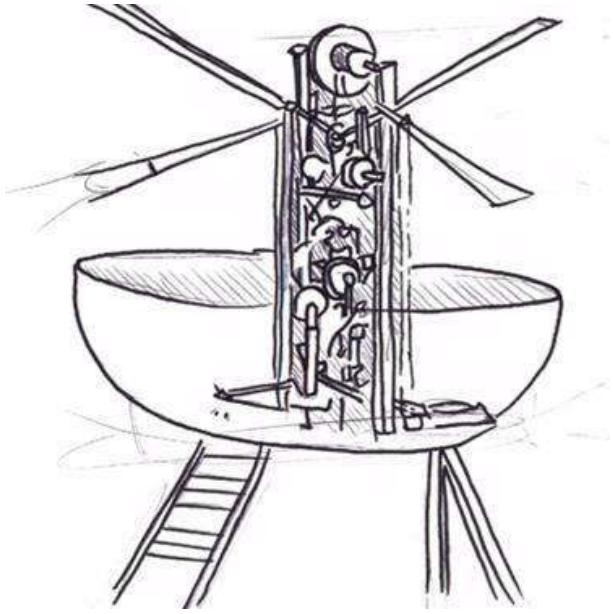


Figura 6: Ornitóptero Vertical - Fólio80f, Manuscript B.
Fonte: Desenho produzido pela autora.

Ornitóptero Vertical: O piloto fica em posição vertical no centro de um enorme poço (cerca de 12 metros de comprimento), com uma abertura de asa de 24 metros. Dada as enormes dimensões, as asas bateriam em forma de cruz, em ritmo "similar ao andar do cavalo" (TELEVIDEO, 2016). Ao que parece, Leonardo da Vinci inventou o primeiro sistema de pouso para uma aeronave: na parte inferior da máquina encontram-se as escadas retráteis. Essas escadas poderiam ser "liberadas" ou recolhidas por simples puxão de uma corda. (LEONARDO DA VINCI'S INVENTIONS, 2016).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

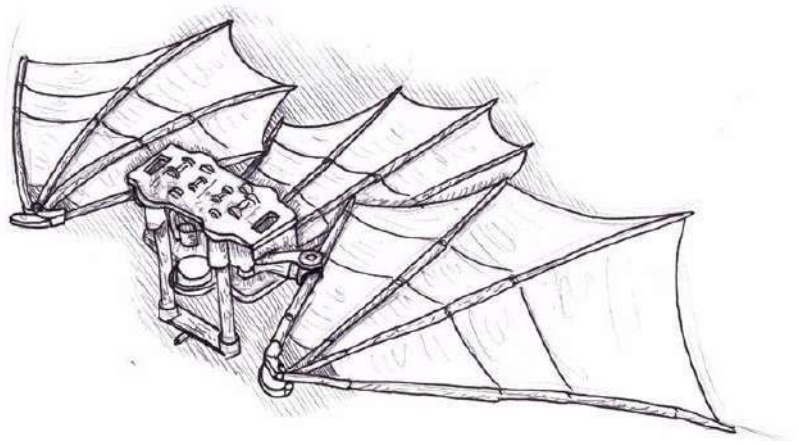


Figura 7: Grande Pássaro – Fólios 11v, 16v, 17f, v, Código de Voo.
Fonte: Desenho produzido pela autora.

O Grande Pássaro: Não existe uma visão completa de toda a máquina, as partes estão espalhados por diversas páginas do Código de Voo, e precisavam ser interpretadas. A equipe Leonardo3 pôde reconstruir o que deve ter sido o desenho completo. Todo o caderno gira precisamente em torno da construção e utilização da máquina. Da Vinci também transmitiu algumas "lições de pilotagem". Também em posição vertical, o piloto usaria suas mãos e pés para ativar cordas e poderia girar, mover, abrir e fechar as asas com seus próprios movimentos. (LEONARDO3, 2016-d).

Seguramente seria impossível para qualquer um desses modelos levantar voo, já que suas estruturas pesadas exigiriam demasiada força de quem tentasse pilota-las, mas cada detalhe dessas engenhocas de da Vinci foram minuciosamente coletadas e analisadas depois de uma longa observação da vida dos pássaros, o que mostra que fizera um trabalho de observação fantástico.

Dispositivos de Voo Planado

Leonardo se deu conta de que seria pouco provável que o homem conseguisse voar de forma semelhante às aves, devido às limitações de sua

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

anatomia. Então encontrou no voo planado uma possibilidade real, já que esse tipo de voo exige (muito) menos força na execução (CAPRA, 2008).

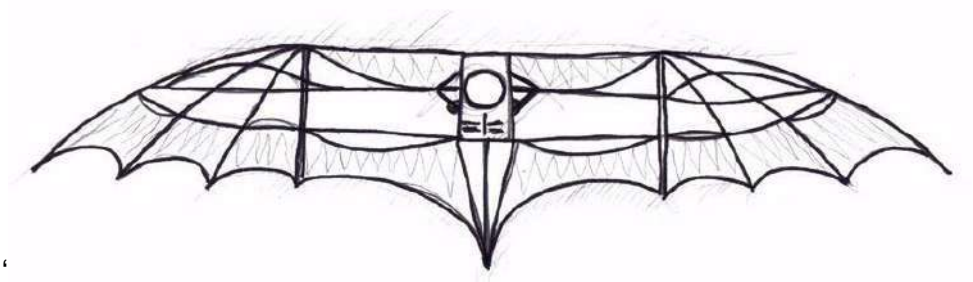


Figura 8: Planador com Asas Manobráveis – Fólio 846v – Código Atlântico.
Fonte: Desenho produzido pela autora.

Planador com Asas Manobráveis: Neste planador, a posição do piloto é tal que lhe permite se equilibrar de forma adequada movimentando a parte inferior de seu corpo. As asas são fixas em sua seção mais interna e móveis em sua seção externa (que pode ser flexionada pelo piloto por meio de cabos), a função disso é mais de sustentação do que de propulsão. (MUSEO NACIONALLE DELLA SCINEZA E DELLA TECNOLOGIA, 2016-j)

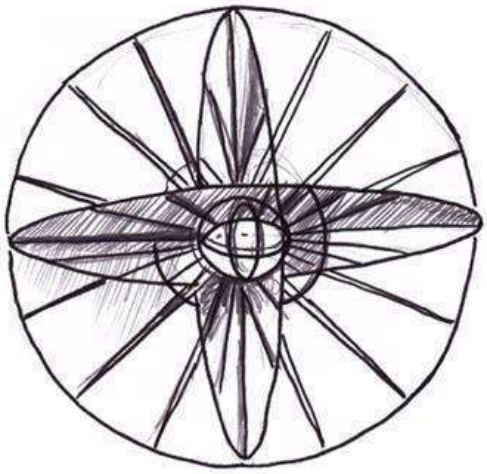


Figura 9: Esfera Voadora - Fólio, Madrid Manuscript I.
Fonte: Desenho produzido pela autora.

Esfera Voadora: A Esfera Voadora é um dos projetos aeronáuticos menos conhecidos de Leonardo da Vinci, que veio à tona apenas quando o Código Madrid foi

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

descoberto em 1966. O projeto é composto de três seções circulares planas (de 20 braccias (jardas), aproximadamente 18 metros de diâmetro), que se cruzam entre si. A intenção de Leonardo era de que a esfera fosse lançada de uma colina, para que pudesse ser levada com o vento. O Museo Ideale Leonardo Da Vinci, em colaboração com o Studio M realizou o teste de um protótipo 1:10 em um túnel de vento. Nos testes a Esfera mostrou-se instável, então não pôde ser testada em tamanho real até o momento. (PROCINO, L. et al, 2009).

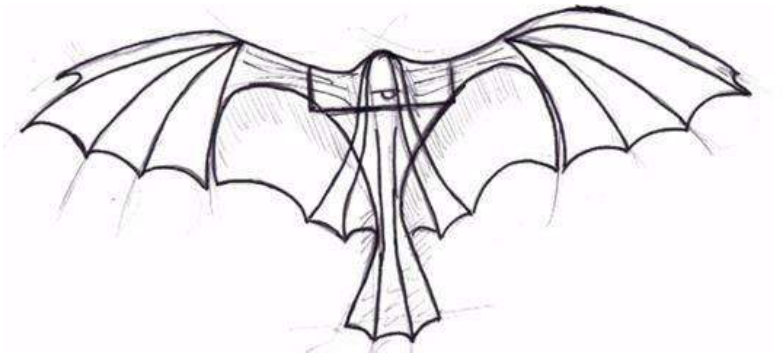


Figura 10: Morcego Mecânico – Fólio 70r, Código Atlântico.
Fonte: Desenho produzido pela autora.

Morcego Mecânico: A descoberta feita pelo centro de investigação Leonardo3 levou à reconstrução de uma máquina voadora que se parece com um morcego, com proporções que, aproximam-se às de um planador moderno e um sistema mecânico complexo, mas eficiente. Se a máquina fosse usada como um planador, lançada de um declive, então talvez fosse capaz de voar! (LEONARDO3, 2016-e).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

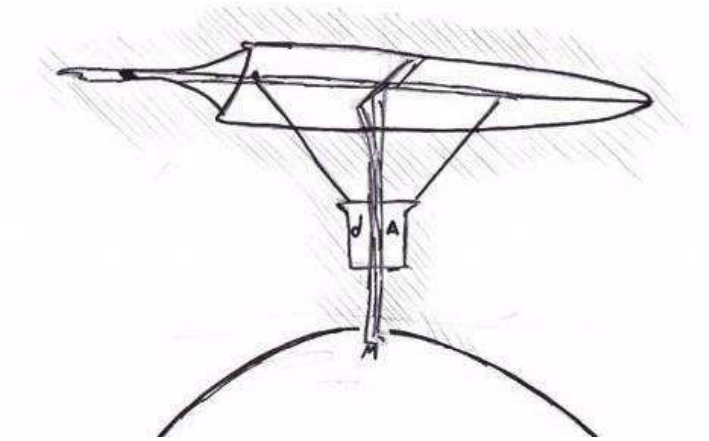


Figura 11: Planador Simples – Fólio 64f, Madrid Manuscript I.
Fonte: Desenho produzido pela autora.

Planador Simples: Talvez o mais realizável de seus projetos, e o que parece ser o primeiro planador controlável do mundo. No desenho, os pés do piloto ficam em "m", e o corpo do piloto em "a, b". É evidente que Leonardo pensou sobre como o piloto poderia controlar o voo por meio de cabos. Um documentário da BBC mostra o teste desse aparato: Simon Sanderson foi quem o construiu. Os testes do planador em uma colina não foram animadores, o dispositivo era definitivamente instável, então Simon voltou a estudar o projeto e concluiu que uma cauda poderia resolver o problema. Com o acréscimo da cauda, o planador funcionou perfeitamente, esta deu-lhe estabilidade, então o salto pôde ser realizado. (ASOINALL; DUNN, 2005).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

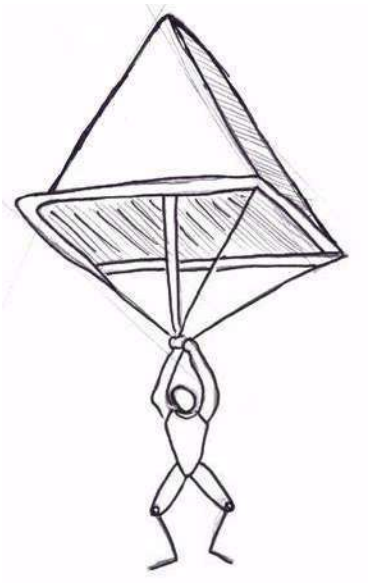


Figura 12: Paraquedas - Fólio 1058, Código Atlântico.
Fonte: Desenho produzido pela autora.

Paraquedas: Datado entre 1483 e 1486, no fólio o princípio aerodinâmico da reciprocidade é enunciado pela primeira vez, juntamente com o projeto para a fabricação de paraquedas: ao aumentar a resistência ao ar, o objeto diminui a velocidade de queda de um corpo na atmosfera. (ASOINALL; DUNN, 2005).

Em seus cadernos, Leonardo (1478-1518, p. 1058, *apud* ASOINALL; DUNN, 2005) descreve o paraquedas como: "uma tenda de linho com 12 jardas (aproximadamente 7 metros) de comprimento por 12 de altura".

Fora testado em 2000 por Adrian Nicholas um modelo construído com materiais tradicionais, o que deixou o paraquedas muito pesado, fazendo com que tivesse que abandoná-lo nos últimos metros da decida para não se ferir. Porém em 2009 outro Paraquedas, desta vez construído com matérias modernos fora testado por Oliver, e desta vez funcionou perfeitamente. (TELEGRAPH, 2016).

Pode-se notar que seus esboços de máquinas de voo planado funcionam perfeitamente, ou necessitam apenas de pequenos ajustes.

Peças para estudos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Em seus manuscritos, Da Vinci desenhou muitas engenhocas, várias das quais são estudos meramente preliminares, em que, na maior parte do tempo, tentava imitar a anatomia de um animal (pássaro, morcego ou um inseto, como uma libélula), e também as posições das asas nas diferentes fases do voo.

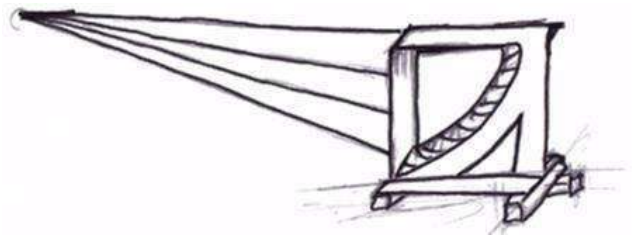


Figura 18: Anemômetro - Fólio 675 – Código Atlântico.
Fonte: Desenho elaborado pela autora.

Anemômetro: é uma madeira simples graduada com uma lâmina que se move em função da força do vento. Utilizado para o estudo de condições do tempo, para garantir a segurança do voo. (PROCINO, L. et al, 2009).

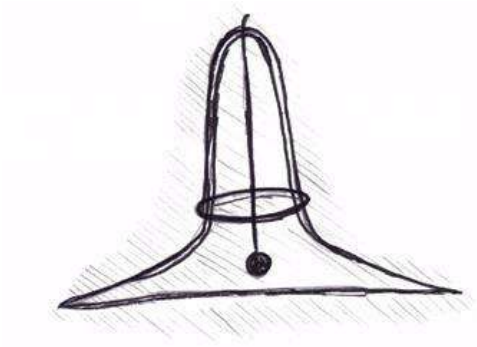


Figura 19: Inclinômetro - Fólio 1058, Código Atlântico.
Fonte: Desenho elaborado pela autora.

Inclinômetro: serviria para controlar a posição das máquinas voadoras. Para que a máquina consiga a posição horizontal, a pequena bola na campânula deve ser posicionada exatamente no meio do inclinômetro. O vidro em volta serve para evitar que o vento afete o movimento da bola. (MUSEO NAZIONALE DELLA SCIENZA E DELLA TECNOLOGIA, 2016-h).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

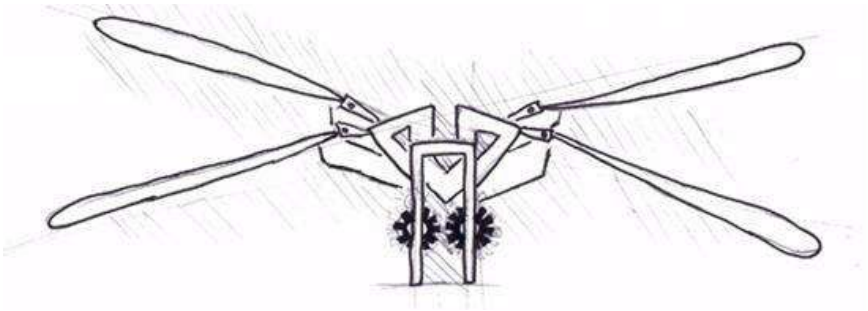


Figura 105: Libélula Mecânica - Fólio 1051, Código Atlântico.
Fonte: Desenho elaborado pela autora.

Libélula Mecânica: O bater de quatro asas da libélula é particularmente complexo, suas asas são planas durante a descida para empurrar o ar, enquanto que no movimento ascendente elas se curvam em um ângulo para enfrentar menor resistência do ar. O plano de máquina é absolutamente fascinante e mesmo que seja muito lento, as asas se movem exatamente da mesma forma que as de uma libélula. (LEONARDO3, 2016-g).

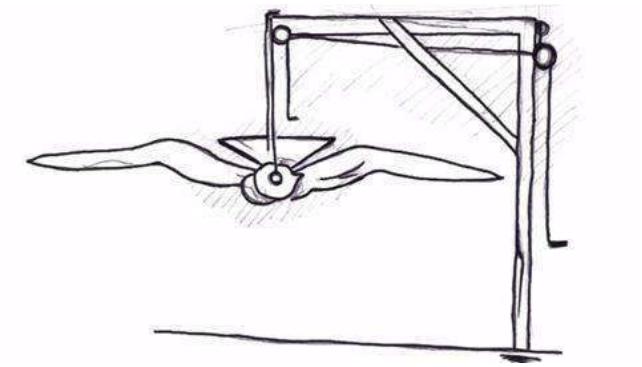


Figura 16: Pássaro Marionete - Fólio 15v, Código de Voo.
Fonte: Desenho elaborado pela autora.

Pássaro Marionete: Consiste em um fantoche de pássaro travado em um cavalete de madeira, controlado por cordas ligadas às asas e no corpo. Depois de suas observações, Leonardo indica dois pontos importantes no corpo de um pássaro: o centro de gravidade e a ponta de suas asas (o centro de resistência). (LEONARDO3, 2016-i).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

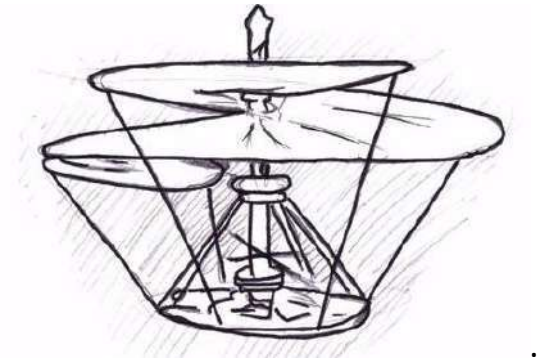


Figura 17: Parafuso Aéreo - Fólio 83v, Paris Manuscript B.
Fonte: Desenho elaborado pela autora.

Parafuso Aéreo: datado entre 1483 a 1486, foi planejado para estudar a eficiência de tração de hélices. Mede cerca de quatro metros de diâmetro, e é feito de pinho, linho e arame. A máquina precisa de quatro homens para girar a plataforma rotativa, a fim de fazer o dispositivo funcionar. (LEONARDO3, 2016-a). Especialistas dizem que esta seria a máquina que antecederia o helicóptero, e também que inspirou Igor Sikorsky a inventá-lo.

Protótipos de Asas

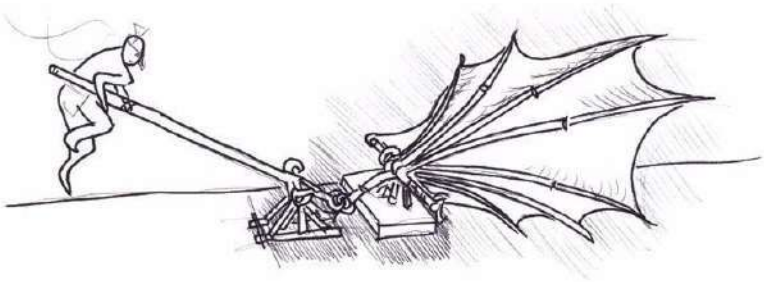


Figura 118: Batedor de Asa – Fólio 88v, Manuscript B.
Fonte: Desenho produzido pela autora.

Batedor de Asa: Consiste em um cavalete de madeira simples com um pino central, presumidamente feito em metal, utilizado para suportar a grande força e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

velocidade gerada pelo operador para sustentar o bater da asa repetidamente. (MUSEO NAZIONALE DELLA SCIENZA E DELLA TECNOLOGIA, 2016-k).

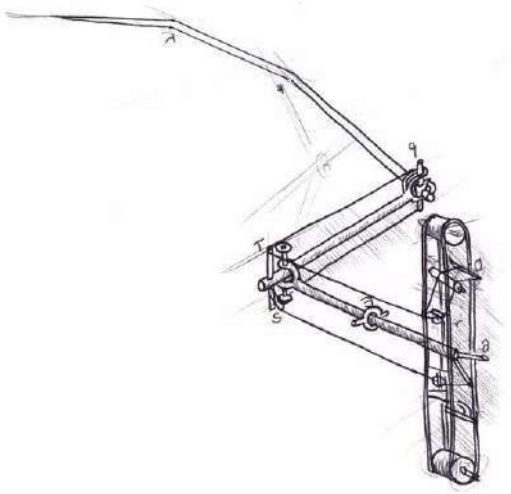


Figura 19: Asa com Inclinação Ajustável - Fólio 934, Código Atlântico.
Fonte: Desenho produzido pela autora.

Asa com Inclinação Ajustável: Um dos dispositivos mais abrangentes já concebidos por Leonardo. Tentou várias vezes reproduzir o mecanismo das articulações das asas dos pássaros nas diversas fases do voo. A asa foi projetada para cortar o ar quando é movida para a frente, e voltar à posição com a sua face dianteira. (MUSEO NAZIONALE DELLA SCIENZA E DELLA TECNOLOGIA, 2016-a).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

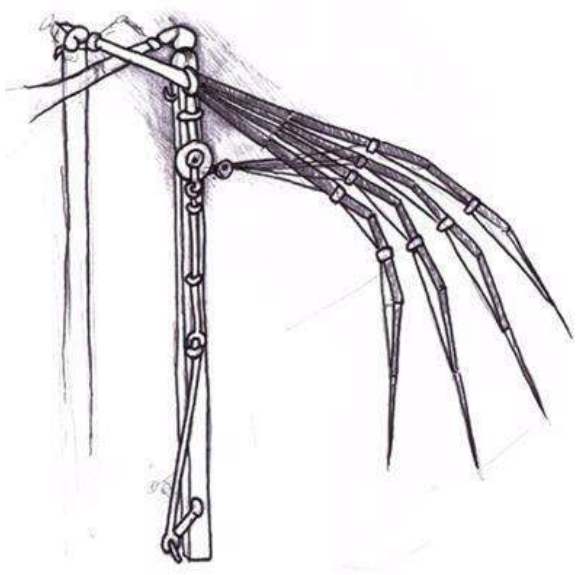


Figura 20: Asa Articulada - Fólio 844f, v, Código Atlântico.
Fonte: Desenho produzido pela autora.

Asa Articulada: Leonardo desenvolveu este dispositivo dotado de mecanismos de tração e de torção na parte exterior da asa, em seu esforço para reproduzir fielmente a estrutura da asa de um pássaro. No verso, Leonardo dá uma descrição detalhada desta parte da asa, que é composta por três seções unidas por molas metálicas que servem para abri-la. O cabo que corre através dos anéis é usado para dobrar toda a estrutura, flexionando-o como um arco. Os mecanismos são lubrificados por um tipo de "sabão". (LEONARDO3, 2007).

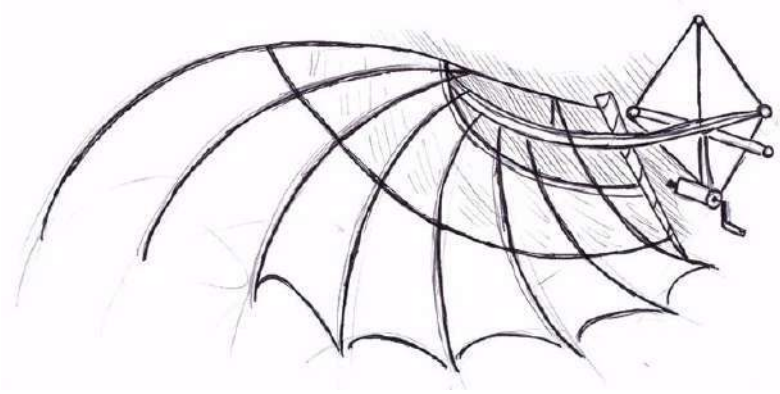


Figura 21: Estrutura de uma Asa
Fonte: Desenho produzido pela autora.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Estrutura de uma Asa: Uma asa mecânica coberta de pano e operada por meio de uma manivela, enrolando uma corda em torno de um molinete. Este desenho mostra uma asa de morcego com uma moldura de madeira e cana, totalmente coberta com tecido esticado. (MUSEO NAZIONALE DELLA SCIENZA E DELLA TECNOLOGIA, 2016-d).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras DaVincianas são de riquíssima interdisciplinaridade. O presente trabalho buscou elucidar seus estudos acerca do voo dos pássaros e de outros animais voadores. Durante suas observações, Leonardo realizou um estudo do voo baseado na observação da natureza, desenhando e explicando com perfeição os movimentos dos animais; elaborou conceitos tanto físicos, referentes ao movimento e sustentação do voo, como biológicos, referentes à anatomia dos pássaros e os diferentes tipos de voos realizados por eles. (OLIVEIRA, 2016).

Acreditamos que o objetivo principal de elaborar um documento que unisse os estudos sobre o voo e esboços de máquinas voadoras tenha sido alcançado, já que mais de vinte desenhos foram descobertos e trazidos a este documento, e que poderão ser utilizados para introduzir tópicos interdisciplinares de arte-ciência no ensino de Física.

Algumas dificuldades foram comuns na elaboração do mesmo, como a de separar referências confiáveis e ainda assim conseguir o maior número de conteúdos possível. Outra dificuldade muito presente foi a de encontrar imagens originais e em bom estado dos esboços das máquinas feitas por Leonardo. Foi daí que então surgiu a ideia de refazer esses desenhos manualmente, para que não faltasse o esboço de nenhuma das máquinas e instrumentos, algumas delas tiveram inclusive de ser criadas a partir de fotos dos museus e centros de pesquisas, pois não foi possível encontrar seu respectivo desenho original.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O tema é interessante, ao passo que mostra a Ciência como mutável, já que da Vinci outrora discorrera sobre conceitos que foram de certa forma redescobertos por outras pessoas muitos anos mais tarde, pois seus Códigos permaneceram ocultos durante muitos anos. Resgatar essa história pode ajudar os alunos a compreenderem o desenvolvimento da Ciência, fazendo com que percebam que os conteúdos que estudam estão relacionados e que isso é necessário para o desenvolvimento social, cultural e científico, o que pode contribuir para um despertar do interesse nas disciplinas cientificas e um pensamento mais abrangente sobre diversas áreas de conhecimentos. (OLIVEIRA, 2016).

Fica claro que o grande anseio de Leonardo era o de projetar uma máquina que possibilitasse ao homem voar batendo asas como um pássaro, porém, depois de muitos estudos, acabou percebendo que isso seria impossível, devido à limitação da anatomia humana, mas encontrou no voo planado uma possibilidade para a realização do voo. Observamos que a maioria de seus dispositivos desse tipo têm grande potencial para funcionar, precisando de pequenos ajustes. Por isso, sabemos que Leonardo esteve próximo à realização de seu sonho, e mesmo que ele próprio não tenha conseguido alcançá-lo, presenteou-nos com um esplêndido estudo acerca do voo.

REFERÊNCIAS

ASOINALL Sarah; DUNN Tim. Leonardo da Vinci. Produção de Leslie Megahey. Manaus AM: BBC, 2005. (100 min)., DVD, color, Inglês, Legendado.

BURKE, Peter. O Renascimento. Lisboa, Portugal: Edições Texto & Grafia, Ltda, 2008.

CAPRA, Fritjof. A Ciência de Leonardo da Vinci: um mergulho profundo na mente do grande gênio da Renascença. Tradução Bruno Costa – São Paulo: Cultrix, 2008.

CHAUVEAU, Sophie. Leonardo da Vinci – Biografia. Editora Le Livros, 2012.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

DINGOX. El Ornitóptero de Leonardo da Vinci. Disponível em: <http://dingox.com/historia-y-geografia/el-ornitoptero-de-leonardo-da-vinci.html>. Acesso em: 22 dez. 2016.

JAKAB, Peter (Ed.). Leonardo da Vinci and Flight. 2013. Disponível em: <https://airandspace.si.edu/stories/editorial/leonardo-da-vinci-and-flight>. Acesso em: 15 dez. 2016.

LEONARDO DA VINCI'S INVENTIONS. The Landing Gear: Leonardo da Vinci's Landing Gear. Disponível em: <http://www.leonardodavincisinventions.com/inventionsfor-flight/leonardo-da-vinci-landing-gear/>. Acesso em: 27 dez. 2016.

LEONARDO3. Aerial Screw. Disponível em: <http://www.leonardo3.net/en/l3works/machines/1466-aerial-screw.html>. Acesso em: 15 dez. 2016-a.

LEONARDO3. Flying Bicycle. Disponível em: <http://www.leonardo3.net/en/l3works/machines/1497-flying-bicycle.html>. Acesso em: 15 dez. 2016-b.

LEONARDO3. Flying Machine of Milan. Disponível em: <http://www.leonardo3.net/en/l3-works/machines/1428-flying-machine-of-milan.html>. Acesso em: 15 dez. 2016-c.

LEONARDO3. Flying Tandem. Disponível em: <http://www.leonardo3.net/en/l3works/machines/1522-flying-tandem.html>. Acesso em: 15 dez. 2016-d.

LEONARDO3. Great Kite. Disponível em: <http://www.leonardo3.net/en/l3works/machines/1424-great-kite.html>. Acesso em: 15 dez. 2016-e.

LEONARDO3. Mechanical Bat. Disponível em: <http://www.leonardo3.net/en/l3works/machines/1486-mechanical-bat.html>. Acesso em: 15 dez. 2016-f.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

LEONARDO3. Mechanical Dragonfly. Disponível em: <http://www.leonardo3.net/en/l3works/machines/1473-mechanical-dragonfly.html>. Acesso em: 15 dez. 2016-g.

LEONARDO3. Mechanical Eagle. Disponível em: <http://www.leonardo3.net/en/l3works/machines/1496-mechanical-eagle.html>. Acesso em: 15 dez. 2016-h.

LEONARDO3. Wired-controlled Bird. Disponível em: <http://www.leonardo3.net/en/l3works/machines/1485-wire-controlled-bird.html>. Acesso em: 15 dez. 2016-i.

LUCISANO, Fabio Rodrigo; NEVES, Marcos Cesar Danhoni. Uma Análise das Perspectivas Inter e Transdisciplinares na História da Ciência Presentes nos Livros Didáticos de Física. In: SILVA, Josie Agatha Parrilha da; NEVES, Marcos Cesar Danhoni (Org.). Arte e Ciência: um encontro interdisciplinar. Maringá, Pr: Massoni, 2010. Cap. 8. p. 123-137.

MARTINS, Roberto de Andrade. Como Não Escrever Sobre História da Física: um Manifesto Historiográfico. Revista Brasileira de Ensino de Física, Campinas SP, v. 1, n. 23, p.113-130, mar. 2001.

MUSEO NAZIONALE DELLA SCIENZA E DELLA TECNOLOGIA (Milão, Itália). Adjustable-tilt Wing. Disponível em: <http://www.museoscienza.org/english/leonardo/models/macchinaleo.asp?id_macchina=28>. Acesso em: 15 dez. 2016-a.

MUSEO NAZIONALE DELLA SCIENZA E DELLA TECNOLOGIA (Milão, Itália). Leaf-spring engine for flying machine. Disponível em: <http://www.museoscienza.org/english/leonardo/models/macchinaleo.asp?id_macchina=24>. Acesso em: 15 dez. 2016-b.

MUSEO NAZIONALE DELLA SCIENZA E DELLA TECNOLOGIA (Milão, Itália). Air Screw. Disponível em: <http://www.museoscienza.org/english/leonardo/models/macchinaleo.asp?id_macchina=29>. Acesso em: 15 dez. 2016-c.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MUSEO NAZIONALE DELLA SCIENZA E DELLA TECNOLOGIA (Milão, Itália). Wing Structure. Disponível em: <http://www.museoscienza.org/english/leonardo/models/macchinaleo.asp?id_macchina=27>. Acesso em: 15 dez. 2016-d.

MUSEO NAZIONALE DELLA SCIENZA E DELLA TECNOLOGIA (Milão, Itália). Parachute. Disponível em: <http://www.museoscienza.org/english/leonardo/models/macchinaleo.asp?id_macchina=26>. Acesso em: 15 dez. 2016-e.

MUSEO NAZIONALE DELLA SCIENZA E DELLA TECNOLOGIA (Milão, Itália). Flying Ship. Disponível em: <http://www.museoscienza.org/english/leonardo/models/macchinaleo.asp?id_macchina=25>. Acesso em: 15 dez. 2016-f.

MUSEO NAZIONALE DELLA SCIENZA E DELLA TECNOLOGIA (Milão, Itália). Flapping-wing Machine With a Vertical Bearing. Disponível em: <http://www.museoscienza.org/english/leonardo/models/macchinaleo.asp?id_macchina=22>. Acesso em: 15 dez. 2016-g.

MUSEO NAZIONALE DELLA SCIENZA E DELLA TECNOLOGIA (Milão, Itália). Inclinometer. Disponível em: <http://www.museoscienza.org/english/leonardo/models/macchinaleo.asp?id_macchina=21>. Acesso em: 15 dez. 2016-h.

MUSEO NAZIONALE DELLA SCIENZA E DELLA TECNOLOGIA (Milão, Itália). Anemometer. Disponível em: <http://www.museoscienza.org/english/leonardo/models/macchinaleo.asp?id_macchina=20>. Acesso em: 15 dez. 2016-i.

MUSEO NAZIONALE DELLA SCIENZA E DELLA TECNOLOGIA (Milão,Itália). Glider With Manoeuvrable Tips. Disponível em: <http://www.museoscienza.org/english/leonardo/models/macchinaleo.asp?id_macchina=19>. Acesso em: 15 dez. 2016-j.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MUSEO NAZIONALE DELLA SCIENZA E DELLA TECNOLOGIA (Milão, Itália). Beating Wing. Disponível em: <http://www.museoscienza.org/english/leonardo/models/macchinaleo.asp?id_macchina=18>. Acesso em: 15 dez. 2016-k.

OLIVEIRA, Mayara Ricardo de. Leonardo da Vinci e o Estudo do Voo: Uma Abordagem para o Ensino de Ciências. 2016. 115 f. Dissertação (Mestrado). - Curso de Física, Centro de Ciências Exatas, Universidade Estadual de Maringá, Maringá PR, 2016.

PROCINO, L. et al. LEONARDO, THE WIND AND THE FLYING SPHERE. Eacwe5, Florence, Italy, jul. 2009.

TELEVIDEO. L'ornitottero. Disponível em: <http://www.televideo.rai.it/televideo/pub/articolo.jsp?id=10261>. Acesso em: 27 dez. 2016.

THELEGRAPH. Leonardo da Vinci parachute from 1485 finally has successful landing. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/news/1905000/Leonardo-da-Vinciparachute-from-1485-finally-has-successful-landing.html> Acesso em: 24 dez. 2016

VAN ACKER, Teresa. Renascimento e Humanismo: O homem e o mundo europeu do século XIV ao século XVI. 12. Ed. São Paulo - SP: Atual, 1992.

VINCI, Leonardo da. Codice Atlantico. Milão, Leonardo3 SRL, 2007.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Narrativa cinematográfica, conhecimento micro-histórico e práticas educativas: contribuições da produção documentária de Eduardo Coutinho no ensino de História

Rodrigo Ribeiro PAZIANI
(Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE)[1]

Humberto PERINELLI NETO
(Universidade Estadual Paulista - UNESP)[2]

Resumo: O objetivo deste trabalho será o de promover um debate acerca das contribuições do campo cinematográfico, com particular atenção para as produções de documentários, em suas interfaces com a relevância da produção (e transformação) do conhecimento histórico-educativo. Entendemos ser fundamental a apropriação e o uso ético, estético e epistêmico das narrativas documentárias como uma forma de repensar tanto a Teoriada História, quanto as metodologias e práticas de ensino de História.

Neste sentido, escolhemos a trajetória e a produção documentária do cineasta Eduardo Coutinho (1933-2014) para pensar o recurso às imagens fílmicas na história e na educação. Para refinar tal abordagem, traçaremos um diálogo entresua produção e a "micro-história" – em particular, a obra de Carlo Ginzburg – na medida em que esta levanta questões próximas às dos documentários contemporâneos, como a escala de abordagem e análise, a revalorização dos sujeitos, a investigação minuciosa e circunscrita do objeto/tema, o diálogo com a ficção e a crítica às propostas generalizadoras.

[1]Professor dos Programas de Graduação e Pós-Graduação do Colegiado de História da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Campus de Marechal Candido Rondon. Pesquisador dos Grupos de Pesquisa CNPq "Centro Interdisciplinar de Estudos Regionais" (CIER-UNESP) e "História e Poder" (UNIOESTE). Email: rpaziani@yahoo.com.br
[2]Professor do IBILCE/Unesp/São José do Rio Preto e do Programa de Pós Graduação "Ensino e Processos Formativos" (UNESP São José do Rio Preto/Ilha Solteira e Jaboticabal). Líder do grupo de pesquisa CNPq "Centro Interdisciplinar de Estudos Regionais" (CIER-UNESP), bem como pesquisador do grupo de pesquisa CNPq "Formação Docente e Práticas Educativas" (UNESP). Email: humberto@ibilce.unesp.br

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Palavras-Chave: Cinema documentário; imagens fílmicas; história e educação.

Resumen: El objetivo de este trabajo es promover un debate acerca de lãs contribuciones Del ámbito cinematográfico, con especial atención a las producciones documentales en sus interfaces com la relevancia de la producción (y tratamiento) de los conocimientos histórico-educativo. Creemos que es fundamental a la propiedad y la ética, estética y el uso epistémico de las narrativas documentales como una manera de reconsiderar tanto la historia de la teoría, como las metodologías y prácticas de enseñanza de la historia.

En este sentido, se elige la trayectoria y la producción documental del cineasta Eduardo Coutinho (1933-2014) para considerar el uso de imágenes fílmicas em la historia y educación. Para perfeccionar este enfoque se traza un diálogo entre su producción y la"micro-historia" - en particular, eltrabajo de Carlo Ginzburg - la medida en que esto plantea cuestiones la do de documentales contemporáneos, como el enfoque de la escala y el análisis la revalorización de los sujetos, una investigación exhaustiva y delimitada del objeto, el diálogo com la ficción y la crítica de lãs propuestas de la generalización.

Palavras Clave: Cine documental; imágenes fílmicas; historia y educación.

Eduardo Coutinho: trajetórias e narrativas

Há pouco mais de três anos, falecia Eduardo Coutinho. Sem entrar nos meandros de sua morte – tão “documental” e quase ficcional, quanto a maioria de seus próprios filmes – o cineasta de origem paulistana, mas de vivência e paixão pelo Rio de Janeiro.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Podemos dizer que Coutinho dedicou praticamente toda a sua vida a refletir e experenciar, em movimento contínuo (e descontínuo), os potenciais éticos, estéticos e epistemológicos do cinema-documentário. Sua vasta e rica produção fílmica [3] – que se estende do renomado "Cabra Marcado Pra Morrer" (1984), passando por "Santa Marta" (1988) e"Boca de Lixo" (1992) e culminando com um processo de refinamento estético e narrativo em obras como "Santo Forte" (1999), "Babilônia 2000" (2000), "Edifício Master" (2002), "Peões" (2004), "Jogo de Cena" (2007), "As Canções" (2011), dentre tantas outras[4], evidenciam o fato de ser um dos maiores documentaristas brasileiros, e por que não dentre os de maior reconhecimento em âmbito mundial.[5]

Em quase todas as películas, Coutinho deixava revelar (quase numa transferência de si próprio) a existência de uma câmera reflexiva, inquieta e desejosa de buscar, ou, melhor, encontrar o "Outro" em sua unicidade plural e singular e fazer dele (e com ele) a matéria-prima de suas produções.

Demarcando seu distanciamento crítico em relação a certo modelo de documentário reinante no Brasil até a década de 1960, denominado "sociológico", por Bernardet (2003), isto é, marcado por narrativa hierarquizadora, autoritária e até preconceituosa, Coutinho privilegiara as trajetórias, vozes, experiências e significações de mundo de personagens de diferentes grupos e classes sociais – protagonistas, em sua maioria, anônimos (sem jamais torná-los desimportantes),vivendo em contextos e situações as mais diversas (e adversas) possíveis. Justamente ele, Coutinho, sujeito tenaz e sistemático, cheio de manias (à medida que envelhecia), que várias vezes aparecia como um "estranho" àqueles/as com os/as quais se "encontrava"...

[3] A carreira no cinema foi iniciada com participações na direção e/ou roteiro de longas metragens produzidos por grandes nomes "Cinema Novo" – no tempo dos projetos de caráter "nacional-popular" do CPC da UNE – como Leon Hirzsman, Zelito Viana e Eduardo Escorel. Destaque para a presença como roteirista do episódio "Pedreira de São Diogo" do filme "Cinco Vezes Favela", produção de 1962. Sobre esta experiência cinematográfica de Coutinho ver Consuelo Lins (2004), Fernão Ramos (1987/2013) e Alcides Ramos (2010).

[4] Cabe citar a último documentário de Coutinho, uma produção póstuma de 2015, intitulado "Últimas Conversas", no qual o cineasta entrevistou diversos alunos da rede pública do Rio de Janeiro, questionando-os sobre suas vidas, sonhos e o que esperam do futuro.

[5] Além de premiações nacionais e internacionais desde a produção do célebre "Cabra Marcado Pra Morrer", Coutinho recebeu homenagem especial em Hollywood durante a entrega do Oscar em 2014. Ver essa notícia em matéria da "Folha de São Paulo" de 03 de março de 2014: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/03/1420374-cineasta-brasileiro-eduardo-coutinho-e-lembrado-na-homenagem-do-oscar.shtml (acesso em 13.03.2017).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Mas é preciso ainda um complemento. Pois, se ficássemos no âmbito acima, poderíamos deixar de tomar Coutinho em sua grandeza, como um documentarista capaz de perscrutar minuciosamente a "realidade" e, a partir dela, refigurar a própria arte de narrar histórias e, portanto, de fazer do cinema-documentário uma linguagem criativa e criadora, uma estética produtiva e sensibilizadora, uma ética dialógica e humana. Conhecer, ou em outras palavras, filmar o "real" naquilo que portava de complexo, crítico e contraditório: eis o que para Coutinho caracterizava o efetivo papel do sujeito (também "objeto") de investigação e análise do campo documental.

Nenhum destes "Coutinhos" surgiu ao acaso ou devido às forças da "natureza" (humana ou não). Seu processo de formação artística, intelectual e (anti)acadêmica possuiu vários capítulos e sofreu a interferência (quase sempre sob a forma de "incorporação") de diferentes ideias e experiências cinematográficas. Seguem algumas delas.

Durante a década de 1950, por exemplo, os contatos muito próximos com o ambiente cultural e a estética fílmica da chamada "Nouvelle Vague"– no contexto de sua estada em Paris, para estudar no "Institut des Hautes Études Cinématographiques" (IDHEC); entre esta década e os primeiros anos da década de 1960, na oportunidade em que conheceu, o Cinema Novo – na condição de membro da equipe do projeto volante do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE e iniciou suas participações em produções audiovisuais, incluindo a pesquisa e filmagens do primeiro "Cabra", interrompido pelo golpe de 1964; e entre as décadas de 1970 e 1980a significativa e enriquecedora passagem (reconhecida pelo próprio Coutinho) pela televisão como jornalista-documentarista entre os anos de 1975 e 1984 – período no qual integrou a equipe do programa "Globo Repórter" e de crucial fundamentação de sua experiência cinematográfica no interior do campo dos documentários (RIDENTI, 2000; BERNARDET, 2003; LINS, 2004; RAMOS, 2010).

Dois referenciais específicos podem ser destacados neste percurso formativo de Eduardo Coutinho, enquanto cineasta/documentarista: a) as influências teórico-metodológicas do conceito de cinema da "Nouvelle Vague" e do chamado

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

"cinema verdade"[6] e b) as maneiras como ele próprio, em virtude destas influências (talvez o melhor fosse dizer "apropriações"), pôs em movimento e praticou uma forma peculiar de fazer/narrar cinema.

Nos documentários de Eduardo Coutinho percebemos a existência (e a exigência) de um outro movimento cinematográfico, que pode ser entendido através de duas características comuns aos seus filmes. A primeira é o fato dele, como diretor, mergulhar no universo lingüístico, sociocultural e mesmo "cênico" dos sujeitos filmados. A segunda refere-se à qualidade estética e artística com que Coutinho problematiza o conceito de filmagem do "real", bem diferente do percebido nos programas televisivos e filmes de ficção.

Foi este entendimento e sua incorporação enquanto práxis artística e intelectual, que permitiu a Eduardo Coutinho, ao longo de sua trajetória e produção, trabalhar de modo intensivo (e subversivo) o problema da linguagem documentária, casos do tratamento diferenciado das imagens e, em destaque, a construção de narrativas densas, plurais e circunscritas (sem abandonar uma certa visão de conjunto em cada obra). Enfim, Coutinho soube estabelecer em mais de 50 anos de trajetória cinematográfica um modo peculiar de produzir narrativas (e imagens) fílmicas claramente marcadas pela busca incessante da alteridade e das subjetividades, valorizar o universo dialógico-crítico e abarcar as ambigüidades e contradições de múltiplas experiências humanas.

Contudo, podemos ir além: ele parece guardar vínculos estreitos (porém secretos) com certo movimento historiográfico – a "micro-história" – por meio das obras de um de seus principais expoentes: o historiador italiano Carlo Ginzburg. É o que veremos no tópico a seguir.

Um encontro (nada) casual: Coutinho em conversa com Carlo Ginzburg

[6] Para Lins (2004, p. 41) é preciso diferenciar o "cinema verdade" francês do "cinema direto" norte-americano. Ambos faziam uso das técnicas de filmagem "direta" e em plano-sequência; contudo, diferenciavam-se pelo método de filmar os personagens e acontecimentos. Enquanto "os cineastas do cinema-verdade participavam dos acontecimentos", os membros "do cinema direto se limitavam a observar o mundo, sem interagir".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Quando falamos de Eduardo Coutinho estamos, de algum modo, querendo pensar nas várias possibilidades de construir interfaces com o conhecimento histórico.

Sobre este último, um dos movimentos historiográficos que melhor tem respondido a estas (e outras questões) é a micro-história de matriz italiana – que tem em nomes como Giovanni Levi, Carlo Poni e Carlo Ginzburg alguns de seus principais expoentes (LIMA, 2006; ESPIG, 2006; BARROS, 2007). Sem adentrarmos a fundo na trajetória da micro-história, podemos elencar entre as suas contribuições historiográficas: a redução da escala de análise histórica, a revalorização empírica e heurística dos sujeitos (indivíduos, grupos, classes, comunidades) e a investigação minuciosa e circunscrita do objeto de estudo.

No entanto, um nome em particular se destaca quando o assunto é não apenas a micro-história, mas também as possibilidades reais de produção do conhecimento histórico numa dialética entre ciência e arte: trata-se de Carlo Ginzburg. Autor de obras como "O Queijo e os Vermes", "Micro-História e Outros Ensaios", "Mitos, Emblemas, Sinais", "Olhos de Madeira", "O Fios e os Rastros", Ginzburg é um historiador erudito, mas que nega o "academicismo", posto que busca (como Marc Bloch) falar aos doutos e aos leigos.

A formação artístico-literária vinda "de berço" (PALLARES-BURKE, 2000, pp. 269-306)[7], somada às influências acadêmicas advindas dos domínios (filosóficos e culturais) da linguagem, podem ser tidas como os referenciais epistemológicos por onde desdobraram-se vários de seus escritos. Particular atenção deve ser dada ao "método indiciário" e sua prática (micro)analítica de fazer história. Ginzburg propôs o desafio de reconstruir um modelo interpretativo que emergira no final do século XIX, tendo por referenciais de análise as artes figurativas, a psicanálise e a literatura (GINZBURG, 2007a).

[7] O pai de Carlo, Leone Ginzburg, foi professor de Literatura Moderna pela Universidade de Turim (antes de ser preso e assassinado pelos nazistas). Sua mãe, Natália Ginzburg, foi uma conhecida escritora (romancista), tradutora para o italiano de obras de Marcel Proust e Gustave Flaubert e trabalhou na Editora Einaudi. Ver: PALLARES-BURKE, 2000; PETERLE, 2012.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Contrapondo-se ao paradigma "galileano"[8], o chamado paradigma (oumétodo) indiciário tem como escopo principal encontrar nos elementos mais imperceptíveis e triviais do "real", indícios de problemas amplos e profundos. Estabelecendo comparações entre os conhecimentos (micro)históricos e aqueles provenientes da área médica (sinais, sintomas, resíduos) – ou em seus diálogos com a semiologia e a história da arte – Ginzburg viu no "indiciarismo" o gosto pelos detalhes aparentemente banais, porém reveladores de subjetividades, intenções, valores, sentidos e sintomas pouco ou não observados (GINZBURG, 2007a, pp. 143-144).

Assim, é a partir do método indiciário que problemas inerentes ao campo científico (e mesmo extra-científico) passaram a ser levantados por Ginzburg com maior rigor e erudição, sem, contudo, abandonar os traços de sensibilidade e criação, indissociáveis da "arte" de narrar história(s). Apesar das críticas a este método (feitas, inclusive, pelo próprio historiador)[9], é ele que constitui o alicerce epistemológico de sua prática historiográfica de analisar detidamente uma profusão detemas, sujeitos e contextos históricos.

Na concepção histórica de Ginzburg, o problema da narrativa e do par ficção/história passa, inextricavelmente, por expedientes buscados na pintura e na literatura, de modo a propiciar o desenvolvimento de novas formas de sentir e construir um outro entendimento do "real" pelo historiador. Ao que ele afirma: "A esse respeito, uma idéia que muito me atrai é a da relação entre história e ficção como envolvendo competição e desafios mútuos" (PALLARES-BURKE, 2000, pp. 277-278; PERINELLI NETO & PAZIANI, 2012, p. 73-74).[10]

Tal postura estende-se também à linguagem cinematográfica. Influenciado por textos de Kracauer e Benjamin (GINZBURG, 2007b), ele enxerga no cinema, mais do que um objeto de reprodutibilidade técnica, um poder simbólico e uma estética

[8] O "paradigma galileano" (desde Galileu) consistia num método racionalista e quantificador com origens na Europa do século XVII, que excluía do pensamento e da prática científicas o lugar heurístico dos sujeitos e suas significações de mundo, bem como o lugar da sensibilidade e das conjecturas na produção do conhecimento humano.
[9] Sobre as críticas ao método indiciário ver: RAMINELLI, 1992/93; COELHO, 2007.
[10] Contudo, Ginzburg também é enfático em apontar – e até mesmo opor-se – à tendência (um tanto perigosa) de diluição das fronteiras entre história/ficção ou "real"/"não-real".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

narrativa voltadas à criação ("fictio") de novas (e instigantes) formas de conhecimento, principalmente aos historiadores.

Partindo deste repertório formativo de Ginzburg, cabe-nos sublinhar um elemento de análise (dentre outros possíveis) que consideramos fundamental para aproximar o historiador italiano da produção documentária de Coutinho: em nosso entender, a preocupação com a(s) narrativa(s), e, concomitantemente, a relação entre ficção e história e a valorização das experiências e significações de mundo pelos sujeitos.

Em Coutinho, a questão da narrativa e da relação "real"/"ficcional" encontra subsídios em várias matrizes interpretativas: da "Nouvelle Vague" (Godard), através da ideia de ruptura epistemológica quanto à dicotomia entre a narrativa de documentário ("real") e a de ficção ("não-real"). Do "cinema-verdade" (Rouch), ele procurou captar a sensibilidade contida no envolvimento com os participantes de suas obras, enquanto os filmava, de modo a mergulhar em suas vidas e delas extrair riquezas e mazelas (LINS, 2004; XAVIER, 2004).

Em concordância com Jean-Louis Comolli (2008), Coutinho criticava o jornalismo, ao defender a tese de que os documentários não eram capazes de dar conta objetivamente do "real" – quando muito, de modo aproximativo e indireto. Como complemento, podemos indicar também a influência teórica de Walter Benjamin, com destaque para o método das "imagens dialéticas" para analisar "às avessas" a(s) história(s). Um referencial teórico e uma perspectiva de análise, aliás, também apropriada por Ginzburg. É bastante perceptívela presença nas obras de Coutinho – especialmente a contar do "Cabra" – de uma perspectivametodológica de que o cinema não somente reproduzia o real, mas que também era "produtor do real, de acontecimentos, motor de comportamentos, falas, gestos e atitudes" (LINS, 2004, p. 41).

Em variada medida, ela estabelece aproximações com o método indiciário de Ginzburg: destaque para as potencialidades criativas e criadoras da ficcionalidade (própria do documentário) e a perspectiva de que o "real" apenas poderia ser captado de forma indireta e inacabada (dado o próprio envolvimento subjetivo do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

cineasta com seus personagens; no caso de Ginzburg, seria a subjetividade do historiador limitada pelo acesso as fontes).

Um ponto importante no modo de Coutinho pensar/fazer cinema – articulado ao dito acima – está associado ao seu método de filmagem, sua virtude estética de "reelaborar" o real filmado. Se, para Coutinho, "filmar o real" pressupõe a existência de uma "realidade" a ser (re)construída pelas lentes da câmera, tal procedimento deve ser inseparável das escolhas, seleções, hesitações, montagens e intervenções da equipe de filmagem, e, por que não, dos cenários e personagens filmados (LINS & MESQUITA, 2008).

Esta é, aliás, uma das principais qualidades de seus documentários. Defensor da impossibilidade do cinema-documentário reproduzir fielmente o "real", eleo "filmava" como quem buscava criar canais de diálogo junto a personagens singulares e, na interação (conversa) com eles, construir um conjunto de significados marcados pela força do encontro e pela produção de experiências únicas (LINS, 2004; FROCHTENGARTEN, 2009). O documentário não seria um produto da ficção (como 'fantasia'), nem a "filmagem da verdade", mas constituiria aquilo que o próprio Coutinho chamou de "verdade da filmagem" – a revelação de situações e momentos em que a verdade se "faz" e todo o acaso e aleatório que pode acontecer e intervir nela, isto por que, neste âmbito, "a gente não está fazendo ciência, mas cinema" (COUTINHO, 1997, p. 167; LINS, 2004, p. 44).

Aqui também há um ponto de aproximação com o indiciarismo e a prática (micro)analítica: Ginzburg leva em consideração as condições históricas de possibilidade de investigação e pesquisa de um objeto, especialmente quando existem aspectos lacunares, que impelem o historiador a valer-se da sensibilidade e da imaginação.

Enovelado às duas perspectivas assinaladas, os trabalhos com memórias, experiências e visões de mundo de homens e mulheres que povoam seus documentários eram indissociáveis do repensar cinematograficamente o conceito de sujeito (em sentido histórico e estético): o entendimento de que eles/elas, ao

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

serem filmados, atribuíam múltiplos sentidos e significados às suas trajetórias durante as filmagens.

Mesmo reconhecendo a troca desigual entre os sujeitos e o "poder" da câmera, Coutinho defendia o uso do termo "conversa" (menos formal), ao invés de "entrevista", quando referia-se aos seus interlocutores – o que remete ao "dialogismo" e a "polifonia" abordados por Bakhtin (1986), outra de suas referências teóricas.Pois, à medida que os filmava e tecia diálogos, ele percebia esses sujeitos fazendo-se histórica e cotidianamente, partícipes de uma dinâmica cultural, em que o tempo é determinante e (in)determinado.

Traço semelhante pode ser visto na micro-história de Ginzburg, posto que o historiador italiano – também um leitor do sócio linguista russo – apropriou-se de conceitos bakhtinianos, como "dialogismo", "circularidade cultural" e "polifonia" para construir uma concepção de sujeitos históricos pautada na relação entre consciência e ação, liberdade e determinação, individual e coletivo, possibilidades e limites (sinais presentes nos documentários de Coutinho).

Enfim, tomando por base reflexiva as contribuições da produção documentária de Coutinho em face de alguns elementos-chave do conhecimento micro-histórico em Ginzburg, nos perguntamos: é possível pensar os documentários do cineasta enquantomateriais qualitativos a práticas de ensinode História diferenciadas e problematizadoras?

Coutinho, documentários, micro análise e ensino de História

Cremos que sim. O diálogo aproximativo entre a obra de Carlo Ginzburg e a maneira peculiar de pensar/fazer documentários de Eduardo Coutinho permitem-nos pensar, especialmente, na forçaética, estética e epistemológica das narrativas. Por este prisma, entendemos que os documentários de Coutinho podem auxiliar professores/as na (re)construção de saberes e na produção de (novas) maneiras de fazer e ensinar história.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Não faltam boas razões para defender tal afirmativa.

Está longe de soar estranho ao profissional da área de história e mesmo ao espectador que aprecia e analisa a "sétima arte" as sensíveis relações entre cinema e história ou história e documentários. Falamos em outro texto (PAZIANI & PERINELLI NETO, 2015, p. 272) que tanto as produções acadêmicas quanto as não-acadêmicas têm revelado o lugar proeminente assumido pelas tecnologias e linguagens no cotidiano de homens e mulheres em todo o globo, mas também uma explícita demanda pela produção de uma literatura que situe melhor os problemas teóricos e metodológicos (e estéticos) colocados pelo cinema e o audiovisual para a história e o ensino de história.

Um conjunto diversode obras produzidas (também) nos últimos 25 anos tem promovido reflexões acerca da linguagem e da narrativa cinematográficas tanto em perspectivas epistemológicas, quanto estético-visuais, no sentido de explorar asrelações entre história e cinema (KORNIS, 1992; BERNARDET & RAMOS, 1994; NOVOA, FRESSATO & FEIGELSON, 2009; FERRO, 2010; ROSENSTONE, 2010; MORETTIN; NAPOLITANO & KORNIS, 2012). Outro conjunto de publicações, focado no uso pedagógico de filmes em situações de ensino-aprendizagem têm incentivado possibilidades de diálogo entre cinema e educação ou cinema e ensino de História (DUARTE, 2009; FONSECA, 2009; PERINELLI NETO & PAZIANI, 2012/2015; FRESQUET, 2013).

Uma "pista" para o que questionamos anteriormente talvez se encontre, novamente, numa aproximação com Carlo Ginzburg. Recentemente, o historiador italiano permitiu-se falar de cinema/documentário. Em entrevista concedida a nós, deu-nos uma profícua (e surpreendente) resposta:

> O cinema (desde o cinema mudo, que era muito mais ousado em seus experimentos formais em relação ao sonoro) apresenta desafios narrativos... O projeto de Sergei Eisenstein de fazer um filme sobre O Capital, de Marx, sempre me fascinou. E naturalmente o historiador do século XXI encontrará material valioso para filmes de ficção como O Gabinete do Dr. Caligari ou filmes de propaganda, tais como O Triunfo da

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Vontade, de Leni Riefenstahl: é preciso lê-los, um e outro, às avessas (como diria Walter Benjamin). Qual pode ser o equivalente cinematográfico de um ensaio histórico? Um documentário? Há algum tempo me questiono quanto à espontaneidade construída dos documentários. (GINZBURG, 2016, pp. 14-15).

Ao que Coutinho, num diálogo imaginário com Ginzburg (ou conosco), problematizaria da seguinte forma – falando sobre fazer cinema no Brasil:

> Porque as pessoas que fazem cinema não se perguntam: até que ponto eu posso e devo usar essas imagens, até que ponto necessito de uma imagem ou não, até que ponto necessito desta imagem e deste som? E se quiser aprofundar isso, pode-se perguntar até que ponto deve ser feito cinema no Brasil, por que eu devo fazer cinema no Brasil... Até que ponto as pessoas vão continuar fazendo filmes sem se formularem essas perguntas? Usar porque é bonito, porque prova, porque ilustra, estas podem não ser razões criminosas, mas são razões más, e as pessoas precisam estar conscientes disso [...] No fundo é isso: as pessoas deveriam saber usar as imagens e os sons pensando por que estão fazendo isso [...] (LINS, 2004, p. 118)

Na verdade, este diálogo entre textos (e seus respectivos contextos) parece materializar um esforço dialético de ensinar história através de práticas educativas que levem a cabo, de um lado, a tarefa de refletir sobre a "espontaneidade construída dos documentários", na medida em que eles seriam os equivalentes cinematográficos dos ensaios históricos[11], e, de outro, problematizar criticamente as razões dos usos do cinema e do audiovisual, com particular atenção para o domínio das imagens – no caso deste artigo, em práticas de ensino (e pesquisas escolares) de história. Em ambos, está (re)colocado o papel das narrativas como forma de produzir conhecimentos.

Para pensar práticas de ensino de Históriaque também recoloquem as narrativas em seus projetos pedagógicos, é preciso admitir o caráter multifário do

[11] Entendemos por "ensaio histórico", na trilha histórico-literária de Ginzburg, um modo específico de produzir conhecimento humano, que se pauta em critérios analíticos de liberdade, autonomia e abertura epistemológica em relação ao "Outro" (sujeitos, sociedades, contextos, períodos, objetos etc.).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

universo fílmico em Coutinho. Ou seja, ele deve ser discernido (mais do que dividido) em diferentes contextos históricos de amadurecimento e consolidação de umatrajetória (que não esgotam sua produção), fundamentais para tornar tais práticas concretamente viáveis. É possível discernir, ao menos, quatro destes contextos elencados a partir de produções documentais de curta, média e longa metragem. Coutinho também se dedicou à filmes ficcionais, como ator, roteirista e diretor, mas não focalizaremos tais obras neste texto. Por intermédio das obras documentais éque faremos relações entre o cinema-documentário de Coutinho e práticas de ensino de história.

QUADRO 1 – Produção fílmica documental de Eduardo Coutinho

Contextos	Filmes
1 - Anos 70/80	"Seis Dias em Ouricuri", "Teodorico, Imperador do Sertão" e "Cabra Marcado Pra Morrer"
2 - Anos 80/90	"Santa Marta: Duas Semanas no Morro", "Volta Redonda, Memorial da Greve" e "Boca de Lixo" "Fio da Memória"
3 - Anos 90/2000	"Santo Forte", "Edifício Máster", "Babilônia 2000", "Peões" e "O Fim e o Princípio"
4 - Dos anos 2000 ao último filme	"Jogo de Cena", "Moscou", "As Canções", "Um dia na vida" e "Últimas Conversas"

No contexto 01, encontramos uma produção fílmica de Coutinho que corresponde a uma fase de intensa (e rica) experiência pessoal e profissional juntoao campo documentário, em virtude de trabalhar como cinegrafista e produtor no programa "Globo Repórter" entre as décadas de 1970 e 1980.

"Seis Dias em Ouricuri", de 1976, seu primeiro documentário na emissora, caracterizou-se por um trabalho de investigação e pesquisa (e de experimentação com o uso da câmera) sobre a população pobre de uma cidade no sertão de Pernambuco, devastada pela seca e a fome. Já "Teodorico, Imperador do Sertão" (1978) partiu da experiência singular de um coronel numa localidade do interior do Rio Grande do Norte numa tentativa não apenas de filmar a vida, o cotidiano, o imaginário e as formas de dominação de um "atrasado" coronel num país que se

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

modernizava a "toque de caixa", mas também, no campo estético-visual, experimentar novos modos de apreender/aprender os personagens filmados.

Contudo, a sua mais importante obra documentária deste período – e, talvez, da atualidade – foi "Cabra Marcado Pra Morrer" (1984), uma produção originada entre 1962 e 1964 no contexto da "UNE Volante" (obra não somente interrompida pelo golpe, mas literalmente reprimida e quase destruída), retomada pelo cineasta quase vinte anos depois e produzida sob outra perspectiva cinematográfica. Este segundo "Cabra", dos anos de 1980, já não era uma proposta de reconstrução das resistências e lutas de trabalhadores camponeses no Estado de Pernambuco e Paraíba, com foco na trajetória de vida e no assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira, mas, como o próprio Coutinho reconheceu, "um filme dentro do filme".

Nele, o cineasta mesclou (sem ecletismo) fontes históricas, jogos de memória, experiências de câmera e formas narrativas variadas para compor uma estética fílmica única, na qual "presente" e "passado", "memória" e "esquecimento", "eu" e os "outros", "dentro" e "fora", "individual" e "social" mereceram um tratamento especial. O protagonismo não estava com João Pedro (ou um "tipo" camponês, característico do documentário "sociológico"), mas um conjunto multifacetado de protagonistas/personagens – destaque para a "arte do encontro" entre Elizabeth Teixeira (mulher do líder), seus filhos (vivendo em diferentes lugares) e Coutinho (e deste com sua própria história).

Estes três documentários – com enfoque no último – são inestimáveis materiais audiovisuais para práticas micro analíticas de ensino de História. De um lado, porque carregam uma forte densidade histórica em sua abordagem temática e construção narrativa, relevantes em aulas nas quais o/a professor/a trabalhe relações entre o Brasil contemporâneo e os períodos colonial, imperial e parte do republicano (num excelente exercício dialético) mediadas pela vida e o cotidiano de diferentes sujeitos e escalas de análise. Trata-se, portanto, de rica oportunidade para abordar conteúdos específicos de história, sem descuidar de reflexões

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

igualmente caras, como as noções de tempo e de sujeito históricos (BITTENCOURT, 2008; MONTEIRO et al, 2004).

De outro, porque são obras cinematográficas que procuram (especialmente o "Cabra") lançar mão de um expediente de (auto)crítica: (re)pensar o próprio processo de fazer cinema, através da preocupação com o uso da linguagem audiovisual, o tratamento estético das imagens, um conceito de narrativa enquanto modo (nunca absoluto) de conhecimento humano etc. Neste caso, a preocupação é a de não empregar o cinema apenas como fim, mas também como meio, daí a necessidade de promover reflexões sobre as características que o constituem como linguagem (DUARTE, 2009) e as distâncias e proximidades que guarda com a narrativa histórica (FERRO, 2010; ROSENSTONE, 2010; NOVOA, FRESSATO & FEIGELSON, 2009).

Os documentários do contexto 02 são marcados por um período crítico na carreira cinematográfica de Coutinho – tanto do ponto de vista político, quanto financeiro. Tratam-se de produções de curta metragem de baixíssimo orçamento, indissociáveis de contextos maiores, representados pelas crises econômico-financeiras e pelas tensões sociais e políticas vividas no país, entre a década de 1980 e o início da de 1990. Uma marca da estética narrativa destes filmes é, de um lado, a captação dos sujeitos em suas singularidades e suas ações verbalizadas através do peso simbólico conferido à palavra e, de outro, a utilização de uma câmera "tensa" disposta a "envolver-se" diretamente com o movimento de pessoas nas ruas e outros espaços públicos urbanos.

Em "Santa Marta" (1987), a proposta do cineasta consistiu em experenciar por duas semanas o cotidiano, os hábitos, os comportamentos, os sonhos e as reivindicações de moradores do morro Santa Marta (zona sul do Rio de Janeiro), bem como o complicado relacionamento da população pobre com a polícia. Já em "Volta Redonda, Memorial da Greve" (1989), Coutinho retoma seu engajamento político e certa militância de juventude e filma uma significativa greve decretada pelos trabalhadores da Companhia Siderúrgica Nacional e como o Estado procurou reprimir com truculência os grevistas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Deste bloco, porém, destacamos o curta "Boca de Lixo" (1992). Este documentário procurou abordar as condições de vida e trabalho de várias pessoas e famílias pobres num dos "lixões" clandestinos até então existentes no Rio de Janeiro (desativados em 2011) – o vazadouro de Itaoca, que se localizava no município de São Gonçalo (RJ). Nele, o aparentemente anódino (filmar catadores de lixo) se transforma numa rica experiência de denúncia e crítica social, mas, principalmente, de valorização da alteridade, da humanização e da força do dito e não-dito.

Uma das principais contribuições destes filmes para práticas micro analíticas de ensino de História, talvez seja o de pensar os sujeitos e suas ações/atividades (individuais e/ou coletivos) como matrizes interpretativas de experiências humanas singradas por peculiaridades históricas e socioculturais e os modos pelos quais tais sujeitos atribuem sentidos aos contextos específicos onde se constroem (e são construídos) e se determinam (e são determinados). Neste ínterim, tais filmes sensibilizam qualquer espectador/aluno para os debates sobre estigmatização e desigualdade social, condições de trabalho, criminalização de pessoas e movimentos sociais e a respeito da cidadania na história do Brasil contemporâneo, não obstante, ser a maioria dos personagens destes filmes: trabalhadores braçais, negros e favelados (FONSECA, 2009; BITTENCOURT, 2008; PINKY, 2009).

Tais experiências moveram Coutinho a aprofundar no contexto 03 a ideia de que o documentário deveria se pautar por um profundo respeito ao Outro que se pretendia filmar, o que significava evitar filmagens com o intuito de se confirmar convicções a priori. Ao invés disso, dedicar-se-á a retratar o Outro na apresentação de sua cosmovisão, seu estilo de vida e suas estratégias sociais. Com base nisso é que seus documentários passaram a estar pautados na conversa indisciplinada, no fragmento da realidade, na importância do "instante da investigação", na problematização da posição da câmera e na significância do silêncio (AVELLAR, 2013, p.537-542), como prova "Santo Forte" (1999). De acordo com Bragança:

> [Em "Santo Forte"] narrar não é relatar o mundo como já-reconhecido, narrar é insurgir diante do enigma do real. E se propor com muita

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> delicadeza a deixar qualquer projeto monolítico de país, e Estado ou mesmo de cinematografia obediente a qualquer ambição de totalização de identidade cultural e psicológica de calças na mão (BRAGANÇA, 2013, p. 549).

Na sequência de "Santo Forte" (1999), Coutinho prosseguiu refinando os dispositivos de filmagem, ao dirigir os documentários: "Babilônia 2000" (2000); "Edifício Master" (2002); "Peões" (2004) e "O Fim e o Princípio" (2005). O que se viu nesta filmografia foi a construção de um estilo capaz de redefinir o sentido de documentário produzido no Brasil (LINS, 2004; OHATA, 2013; BEZERRA, 2014).

Consuelo Lins e Claudia Mesquita (2008) sintetizaram tais características: a) A ênfase em "episódios fragmentários, personagens anônimos"; b) A promoção do "sujeito da experiência a posição do sujeito do discurso"; c) A aposta na "auto-representação"; d) A observação dos "momentos banais, ordinários"; e) Além da adoção da ideia de que "cabe ao espectador a tarefa de estabelecer conexões entre os dados sensíveis que os filmes apresentam" e realidades humanas mais amplas.

Percebe-se, então, nesta fase coutiniana uma maior proximidade com a já mencionada micro-história. Coutinho mais do que nunca se propõe a falar a partir de certos personagens e não a falar de certos personagens. Além disso, Coutinho problematiza com mais intensidade o estatuto de verdade, os mecanismos constituintes da narrativa que se propõe a abordar o real. Outras categorias investigativas são somadas à classe social, tais como identidade, etnia, sexualidade, gênero, religião e espacialidade. A verticalização do olhar ("preciso de uma prisão para filmar", dirá Coutinho sobre um certo lugar) vem acompanhada de uma complexificação das investigações e problematizações, por meio das respostas do Outro com quem se conversa.

Concebendo-se o ensino de história, como proposto por certos autores, deriva daí ricas oportunidades (FONSECA, 2009; BITTENCOURT, 2008). Novos personagens podem e devem ser retratados em sala, caso de mulheres, pobres, negros, jovens e homossexuais, fugindo-se, assim, de abordagens centradas no homem, branco e cristão. Experiências vislumbradas em certas trajetórias

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

individuais passam a configurar fios interpretativos para acessar o conjunto de valores que socialmente definem um grupo, a contar do passado e da oralidade. Situações cotidianas passam a ser enxergadas como prenhes de um tempo mais longo, a tensionar o presente, dotando-o de maior substancialidade histórica.

Até seu falecimento, Coutinho ainda dirigiu "Jogo de Cena" (2007); "Moscou" (2009), "Um dia na vida" (2010), "Canções" (2011) e "Últimas conversas", além de outros vídeos envolvendo o 30° aniversário de lançamento do "Cabra"[12]. Tais filmes não se desviaram das características do "estilo coutiniano", mas as radicalizaram, levando alguns estudiosos a identificar neles uma nova fase: marcada por uma "posição mais cêntrica" do diretor, pela autonomia do discurso, pela incitação ao "desejo autobiográfico" (BERNARDET, 2013, p.627-635), assim como por "levar em conta o espectador e colocá-lo no centro de suas reflexões" (LINS, 2013, p. 375-388).

Interlocuções com certos autores parecem se tornar mais agudas nos filmes do contexto 04. O diálogo com Walter Benjamim (2012) e suas reflexões sobre os conceitos de história e narrador, por exemplo. Preocupações com a memória, esquecimento e silêncio levados à cabo por estudiosos como Paul Ricouer (2007), igualmente despontam. Do mesmo modo, Coutinho parece entabular diálogo com Pierre Bourdieu (1997, 2007), especialmente suas ideias sobre entrevista como "exercício espiritual" e o poder da televisão. Num auto depoimento registrado em "Ultimas Conversas" (2015), Coutinho desabafa:

> [...] o que é que é memória, para uma pessoa de 16 ou 17 anos? Tão complicado sabe? Não é porque você não é da memória... do tempo deles! E daí eu queria fazer um troço [filme] sobre porquê se conversa!".

Neste sentido, as obras documentárias de Coutinho apresentam-se como um valioso aporte didático e prático nas aulas de história. Eles podem nos auxiliar a refletir e analisar as perspectivas de articulação entre narrativa cinematográfica, conhecimento micro-histórico e ensino de História.

[12] Tais filmes são: "A família de Elizabeth Teixeira" (2014) e "Sobreviventes de Galiléia" (2014). Consta que era projeto de Coutinho a promoção de filme/filmes em que revistaria personagens de seus documentários.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Considerações Finais

Mesmo não sendo professor, nem pesquisador de História – no sentido lato do termo – as experiências e produções, as interfaces com outros domínios do saber humano e um modo tão peculiar de fazer cinema nos permitem afirmar que Eduardo Coutinho compreendeu a relevância do documentarista de "assumir a responsabilidade social e política com o momento vivido" e, por que não, os sujeitos que vivem/viveram os distintos "momentos" filmados por sua câmera. Mais ainda: de que é necessário conhecer o mundo (em sua contradição e ambivalência) para transformá-lo.

Assim, uma das características primordiais, talvez, desta postura ética/estética do cineasta esteja relacionada ao fato de pensar a (e fazer da) câmera um elemento vital de problematização de temas e questões do tempo presente – do seu e dos sujeitos filmados – e de possibilitar para si próprio e para o "Outro", no que ambos possuem de "objetiva" e "intensa" subjetividade, a condição de se tornarem "agentes" e "produtores" de conhecimentos.

Tomando por base a proposta deste texto e, em particular, o valor do método indiciário e dos exercícios de microanálise em Ginzburg para interpretar os documentários de Coutinho, foi possível perscrutar os modos do cineasta pensar e sentir a relação da narrativa cinematográfica (micro-histórica?) com a polifonia de vozes (quase sempre inarmônicas) oriundas de indivíduos, grupos, classes ou comunidades com as quais promoveu "encontros", "trocas", "relações" profundamente humanas.

Mas não apenas isso: ao dar proeminência à força (inesperada, imprevisível) do "encontro", Coutinho conseguia refletir suas experiências e práticas fílmicas na mesma medida em que atribuía importância a sensibilidade da escuta e aos diálogos que entabulava com seus personagens. Em seus documentários, vemos a evidente carga dramática da palavra oralizada do "outro" enquanto "[...]

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

expressão original, uma maneira de fazer-se personagem, narrar, quando é dada ao sujeito a oportunidade de uma ação afirmativa" (XAVIER, 2004, p. 181).

Em nosso entender, os documentários de Coutinho consistem em materiais didáticos capazes de tornar a História um conhecimento útil, crítico e transformador. Por esta razão, convidamos professores e estudantes a experimentar práticas de ensino de história renovadoras e corajosas que, sem descartar a ética denuncista e a crítica social, partam de reflexões e ações em escalas de (micro)análise que propiciem outras maneiras de aprender história.

Instigante promotor de (criativas) rupturas com generalizações abstratas, conceitos apriorísticos, histórias sem experiências, verdades absolutas e até o estatuto "objetivista" da realidade filmada, Coutinho foi (e continua sendo) um marco imprescindível na história do documentário nacional e internacional.

Referências Bibliográficas

AVELLAR, J. C. O lixo na boca. In: OHATA, M. (org.). *Eduardo Coutinho.* São Paulo: Editora Cosac Naify/Edições Sesc, 2013, pp. 537-542.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1986.

BARROS, J. D. Sobre a feitura da micro-história. *Opsis*, Goiânia, vol. 7, nº. 9, jul.-dez. 2007, pp.167-185.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política.* São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERNARDET, J-C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

___. & RAMOS, A. F. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1994.

___. Jogo de Cena. In: OHATA, M. (org.). *Eduardo Coutinho.* São Paulo: Editora Cosac Naify/Edições Sesc, 2013, pp. 627-636.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

BEZERRA, C. A ***Personagem*** no documentário de ***Eduardo Coutinho. Campinas: Papirus,*** 2014.

BITTENCOURT, C. *Ensino de História*: fundamentos e métodos. São Paulo: Cortez, 2008.

BOURDIEU, P. *A Miséria do Mundo*. Petrópolis: Vozes, 2007.

___. *Sobre a televisão.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BRAGANÇA, F. *Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Azougue Editoral, 2008.

COELHO, E. Para a crítica de certa razão histórica: sobre o método e os historiadores. In: *Anais eletrônicos do V Colóquio Internacional Marx-Engels*. Campinas: CEMARX-IFCH/UNICAMP, 2007, pp. 01-10.

COMOLLI, J-L. *Ver e poder, a inocência perdida*: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COUTINHO, E. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. *Projeto História*, São Paulo, v. 1, n. 15, abr./1997, pp. 165-192.

DUARTE, R. *Cinema e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

ESPIG, M. J. Uma poeira de acontecimentos minúsculos: algumas considerações em torno das contribuições teórico-metodológicas da micro-história. *História Unisinos*, v. 2, n. 10, mai./ago. 2006, pp. 201-213.

FERRO, M. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FIGUEROA, A; BEZERRA, C.& FECHINE, I. O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho. *Galáxia*, São Paulo, PUC, n. 6, out. 2003, pp. 216-217.

FONSECA, S. G. *Didática e prática de ensino de história*. Campinas: Papirus, 2009.

FRESQUET, A. *Cinema e educação*: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e "fora" da escola. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

FROCHTENGARTEN, F. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. Psicologia USP, São Paulo, jan./mar. 2009, pp. 125-138.

GINZBURG, C. Mitos, emblemas e sinais – Morfologia e História. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

___. *O fio e os rastros* – verdadeiro, falso, fictício. Trad. Rosa Freire D'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

KORNIS, M. A. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, pp. 237-250.

LIMA, H. E. *A micro-história italiana*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

LINS, C. *O documentário de Eduardo Coutinho*: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

___. O cinema de Eduardo Coutinho: entre o personagem fabulador e o espectador-montador. In: OHATA, M. (org.). *Eduardo Coutinho.* São Paulo: Editora Cosac Naify/Edições Sesc, 2013, pp. 374-388.

MESQUITA, C.& LINS, C. *Filmar o real*: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MONTEIRO, A. M. et al. (orgs). *Ensino de História*: sujeitos, saberes e práticas. Rio de Janeiro: Maud X/FAPERJ, 2004.

MORETTIN, E; NAPOLITANO, M.& KORNIS, M. (orgs.). *História e Documentário*. Rio de Janeiro: FGV, 2012.

NOVOA, J; FRESSATO, S. B; FEIGELSON, K. (orgs.). *Cinematógrafo*: um olhar sobre a História. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

OHATA, M. (org.). *Eduardo Coutinho.* São Paulo: Cosac Naify/ Sesc, 2013.

PALLARES-BURKE, M. L. G. *As muitas faces da história* – nove entrevistas. São Paulo: UNESP, 2000.

PAZIANI, R. R. & PERINELLI NETO, H. Formação de professores, linguagem cinematográfica e práticas educativas: experiências de produção de curtas

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

metragens no ensino de história. *História e Perspectivas*, Uberlândia, n. 53, jan./jun. 2015, pp. 267-294.

PERINELLI NETO, H. & PAZIANI, R. R. Possibilidades e desafios da narrativa: ensino de história, micro análise, cinema e a formação do professor In: LIMA D'ÁGUA, S. V. N. & PERINELLI NETO, H. (orgs.). *Formação docente*: diálogos convergentes. São José do Rio Preto: HN, 2012, pp. 67-96.

PINSKY, J. (org.). *O ensino de História e a criação do fato*. São Paulo: Contexto, 2009.

RAMOS, A. F. João Batista de Andrade e Eduardo Coutinho: aspectos estéticos, políticos éticos da luta contra a ditadura militar In: ___; CAPEL, H.& PATRIOTA, R. (orgs.). *Criações artísticas, representações da História*: diálogos entre arte e sociedade. São Paulo: Hucitec; Goiânia: PUC/GO, 2010, pp. 13-28.

PETERLE, Patrícia. A voz de Natalia Ginzburg. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, CFCH/CCE/UFSC, vol.20, n.1, jan./abr. 2012, pp. 332-334.

RAMINELLI, R. Compor e decompor: ensaio sobre a história em Ginzburg. *Revista Brasileira de História*, v. 13, n. 25/26, set. 1992/ago. 1993, pp. 81-96.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro*: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROQUE, A. S. de S.; PERINELLI NETO, H.; PAZIANI, R. R. Desventuras e venturas da escrita da história: entrevista com Carlo Ginzburg. *Tempos Históricos*, v. 20, jan./jun.2016, pp. 12-19

ROSENSTONE, R. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

XAVIER, I. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. *Comunicação e Informação*, Goiânia, v. 7, n° 2, jul./dez. 2004, pp. 180-187.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Alternativas pedagógicas para o uso de Imagens no ensino e aprendizagem de Biologia

Felipe Santos Machado PEREIRA
(Universidade Estadual de Londrina – UEL)[1]

Ephraim Luiz de Andrade FRANÇA
(Universidade Estadual de Londrina – UEL)[1]

Amanda Moreira JANUZZI
(Universidade Estadual de Londrina – UEL)[1]

Tânia Aparecida da Silva KLEIN
(Universidade Estadual de Londrina – UEL)[2]

Resumo: Quando a construção de conceitos científicos passa pelo viés da imagem, esta passa de um caráter simples ou ilustrativo, para um caráter integrador, concretizando os conceitos envolvidos. Este trabalho apresenta alternativas pedagógicas para o ensino e aprendizagem de conceitos biológicos, a partir do uso de imagens. As práticas pedagógicas foram implementadas com alunos da educação básica de uma escola pública do município de Londrina PR. Foram utilizados desenhos, vídeos, documentários, mapa conceitual e modelo tridimensional. Os alunos realizaram, com autonomia, as atividades propostas. Os resultados demonstram uma aprendizagem mais integrada aos temas apresentados, se opondo à uma proposta de ensino pontual contemporâneo, que afasta o conteúdo da esfera cotidiana do aluno.

Palavras-chaves: Imagem; ensino de biologia; alternativas pedagógicas;

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Introdução

A imagética é um aspecto amplamente abordado na educação devido à sua grande relação à apresentação de recursos multissensoriais. Em recursos didáticos modernos, visando uma maior aproximação dos estudantes ao conhecimento, práticas que envolvem o viés imagético estão sendo mais utilizadas. Há épocas que as imagens vinculadas ao ensino e aprendizagem tem deixado o posto de simples ilustração e assumiram, de fato, um posto de modelação e simulação dos conceitos teóricos que são elucidados durantes a sistematização do conteúdo teórico (OTERO, 2005, p.3). A utilização de imagens no ensino, portanto, não surge somente como um aspecto paradidático disponível ao professor, mas por conta de sua plena funcionalidade em trazer o conteúdo para a vivência do estudante, passa a ser um requisito essencial para o ensino. Dentro do ensino de ciências não se faz diferente, justamente porque o conteúdo das disciplinas de ciências, é por definição, resultante de pesquisas científicas, o que gera um caráter muito formal aos conteúdos.
A função das imagens, tanto na construção como na representação dos conceitos científicos, tem sido estudada por educadores em ciências de forma ampla e sob uma variedade de perspectivas (Martins, 1997 e Martins *et al.*, 2005). Em seu papel pedagógico, as imagens científicas fazem parte do cotidiano midiático, em um amplo espectro de objetos como jornais, revistas, reportagens, programas televisivos e cinema, abarcando variados suportes e formas representacionais (esquemas, fotografias, símbolos, animações computacionais, filmes, entre outras). Este trabalho desenvolvido por bolsistas do PIBID, visa analisar atividades implementadas para o ensino de conceitos acerca da biologia de formigas, através do uso de práticas pedagógicas envolvendo a plena utilização de imagética para a elucidação dos conteúdos.

Referencial Teórico

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A imagem é uma alternativa pedagógica ao educador na medida que ao utilizar-se de um recurso imagético para reforçar o conteúdo previamente explicado, o educador leva ao aluno a oportunidade de, ele mesmo, trazer o conhecimento para sua esfera de vivência, de certa forma, permitindo uma diferente interpretação de diversas relações presentes na mesma imagem. (OTERO, 2003, p.3). Em um âmbito de ensino voltado para crianças e pré-adolescentes, ou seja, que não possuem normalmente elevada capacidade de abstração de conhecimentos científicos, práticas pedagógicas envolvendo a utilização de imagens pode-se dar ainda substituindo alguma espécie de explicações teóricas, de maneira a se dar por um aprendizado mais sensível, e portanto de fácil entendimento. A utilização de imagens, bem como outros conteúdos lúdicos, leva o conhecimento do mundo como o mesmo de fato é, a representação imagética leva ao observador, uma representação clara e direta acerca do tema em questão.(OTERO, 2003, p.3) A vivência está integrada às relações socioculturais nas quais os estudantes estão imersos, portanto o trabalho contínuo de situar o conteúdo na vida do estudante se torna essencial. A partir da situação à que a mente do aluno foi previamente alocada, a sua capacidade de compreensão e a maneira com que o seu cérebro interpreta, reconhece estímulos, utiliza-se de oportunidades e lida com ideias é única. Todos esses fatores estão relacionados à variáveis que os alunos estão sob influência ao exercitar o aprendizado. (SEIDENBERG, 2013) No ensino utilizando imagética, portanto, não ocorre de maneira diferente, os alunos tem sua própria interpretação do saber, e a representação do mesmo está fundada na construção social que o aluno obteve ao longo de toda sua vida, ou seja, a vivência do aluno altera unicamente, pois cada estudante muito provavelmente teve seu convívio social diferente dos outros, o que gera a produção de uma representação exclusiva. Além da motivação para aprender e entender os conteúdos, todos esses fatores estão também envolvidos com a criação de diferentes lacunas de aprendizado - das quais o conhecimento prévio e a capacidade de progressão são grandes determinantes - que definem a progressão "contabilizável" de um indivíduo. (SEIDENBERG, 2013) Desta maneira, se os estudantes não recebem uma instrução

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

clara dos conteúdos, antes de tentar solucionar alguma problemática, muito provavelmente o seu ensino se torna defasado, visto que os alunos teriam disponíveis para a solução somente suas explicações baseadas em sua vivência, como já dito, que não são, no geral, conhecimento sistematizado.

O trabalho com educação exercido atualmente está mais envolvido com a instalação de uma esfera de engajamento para o aprendizado e apreciação do conhecimento, de maneira que o professor em sala de aula não possui o foco na produção de habilidades específicas, mas sim na formação de uma ideia maior em relação ao conteúdo, relacionada à possibilidades de integração causa-efeito do conteúdo e sua importância, exemplos de aplicação e relação com diferentes áreas do conhecimento, promovendo maior interesse e compreensão de aspectos mais concretos no ensino.

Esse tipo de ação, intimamente relacionado à um engajamento multissensorial e extensivo promove a progressão dos alunos tanto em habilidades quanto em compreensão. As ferramentas multissensoriais podem diminuir as lacunas de aprendizado conferindo autenticidade à aquisição de habilidade e conteúdo, reafirmando a necessidade da utilização de meio variados – dentre eles imagéticos - promovendo uma desburocratização do conhecimento. (SEIDENBERG, 2013)

A multiplicidade de linguagens, utilizada no ensino de ciências, requer uma atenção particular, dado que alunos diferentes possuem capacidades e características diferentes. Um estudante nem sempre possui a mesma variedade de possibilidades de representação que outro, o que demonstra a importância e necessidade de um ensino que busca entender a multifatoriedade. (AGUILAR, 2007, p. 695)

A utilização de recursos paradidáticos audiovisuais, como por exemplo vídeo documentários, é notoriamente uma prática que estimula os alunos a participarem da aula, à medida que exploram a sensibilidade dos alunos. Como também é possível que os elementos audiovisuais possam trazer para a exposição de conteúdo, uma contextualização variada do assunto. (SILVA, 2010, p.2)

Metodologia

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Foram utilizadas nas aulas, apresentações interativas do conteúdo, prendendo a atenção do estudante e aumentando sua atividade dentro de sala. Avaliações voltadas para a expressão imagética e interpretativa do aluno foram aplicadas, na tentativa de aprimorar o aprendizado do aluno

A oficina foi realizada com alunos do 9° ano do ensino fundamental e 1° ano do ensino médio, com seis encontros apresentando alternativas pedagógicas para o ensino da biologia de formigas. A temática foi apresentada inicialmente através de explicações teóricas que no primeiro momento se deram por apresentar as condições dos insetos dentro do Filo Arthropoda, e sobre os insetos de maneira geral. Em um segundo encontro os alunos receberam explicações quanto às maneiras que podem ocorrer relações sociais dentre os insetos, e com isso, foram instruídos quanto ao funcionamento de uma colônia de formigas. Para facilitar o entendimento dos estudantes, os mesmos foram instruídos sobre algumas curiosidades acerca do tema através de vídeos de especialistas no assunto, como uma entrevista com o agrônomo Luis Carlos Forti que explicava o funcionamento geral de uma colônia de formigas, além de um vídeo explicativo sobre o voo nupcial destes animais. Nesta ocasião os alunos foram instruídos à produzir desenhos esquemáticos que representassem conceitos aprendidos, tanto na primeira aula, quanto na segunda a qual eles estavam participando, com enfoque nas diferentes castas de formigas de um mesmo formigueiro.

No terceiro encontro, os alunos começaram a produção do terrário que posteriormente receberia a colônia de formigas, além de produzirem um mapa conceitual para revisão de conteúdos. O mapa deveria ter como marco inicial a palavra “Artrópodes”, e os alunos deveriam relacionar a partir da mesma o máximo de conceitos que tinham conhecimento, e claro, que se lembravam.

No quarto encontro os alunos, sob a supervisão dos professores, coletaram as formigas de um formigueiro de saúvas nos arredores da escola. Os espécimes foram coletados e armazenados em garrafas pet até que os alunos voltassem à escola e as transferissem para o terrário preparado na aula anterior. Feita a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

transferência, o terrário foi reservado até a próxima semana. Durante o quinto e último encontro o terrário foi aberto e analisado. Com a análise feita em conjunto, coletando as formigas, já mortas, e os resíduos deixados pelas mesmas, os alunos produziram um relatório manuscrito para sistematizar os conhecimentos que os mesmos desenvolveram ao longo de toda oficina.

Apresentação dos Resultados e Discussão.

Os desenhos foram feitos por duplas e abordaram a constituição de castas das formigas e suas respectivas funções, após a abordagem desse assunto em dois encontros, com imagens, vídeos e conteúdo teórico. Na figura 1 é possível observar que a dupla conseguiu separar os diferentes grupos das formigas e colocar suas funções dentro da colônia, também nota-se que se atentaram em desenhar a morfologia correta, quanto ao número de pernas e asas, diferenciando macho, fêmea, operárias e ainda mais além, diferenciando as últimas conforme função exercida.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

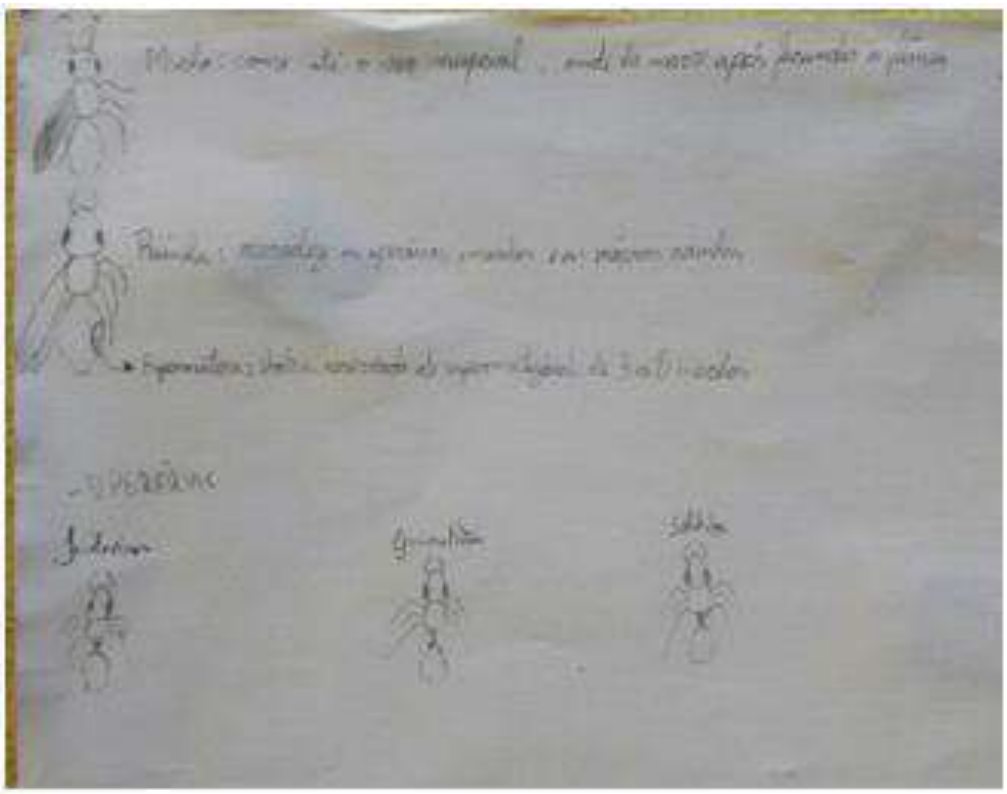


Figura 1: Desenho feito pelos alunos. Fonte: Amanda Moreira, 2017.

Conforme demonstra a Figura 2, a outra dupla também conseguiu diferenciar os diferentes tipos de formigas e representar suas funções. Nota-se que conseguiram assimilar o conteúdo apresentado, demonstrando no desenho de uma formiga soldado com um "laço" na cabeça na intenção de representar que esse tipo de formiga é fêmea, como lhes foi instruído em aula, correta colocação do conceito biológico e o número correto de asas. Ainda, pode-se ver essa relação trazido pelo aluno, do "laço", como uma vulgarização do conhecimento científico para dentro do círculo de vivência, e portanto, da construção social a qual este aluno passou, onde o "laço" é relação direta à fêmeas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

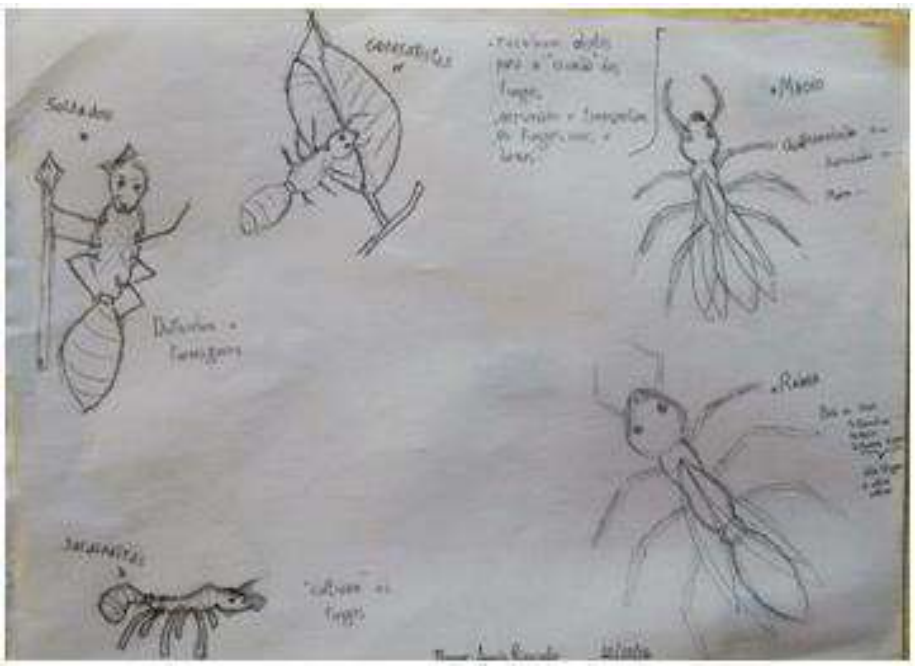


Figura 2: Desenho feito pelos alunos. Fonte: Amanda Moreira, 2017

Conforme expresso na figura 3, a dupla desenhou os diferentes tipos de formigas, bem como sua correta morfologia. Pode-se observar que as funções estão demonstradas no próprio desenho, como o cuidado dos fungos pelas jardineiras e o cuidado com as larvas pelas generalistas. No entanto, nota-se um equívoco conceitual ao se observar que os alunos teriam excluído as generalistas, jardineiras e soldados da condição de formigas operárias, sendo que esses são apenas desígnios mais específicos para operárias.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

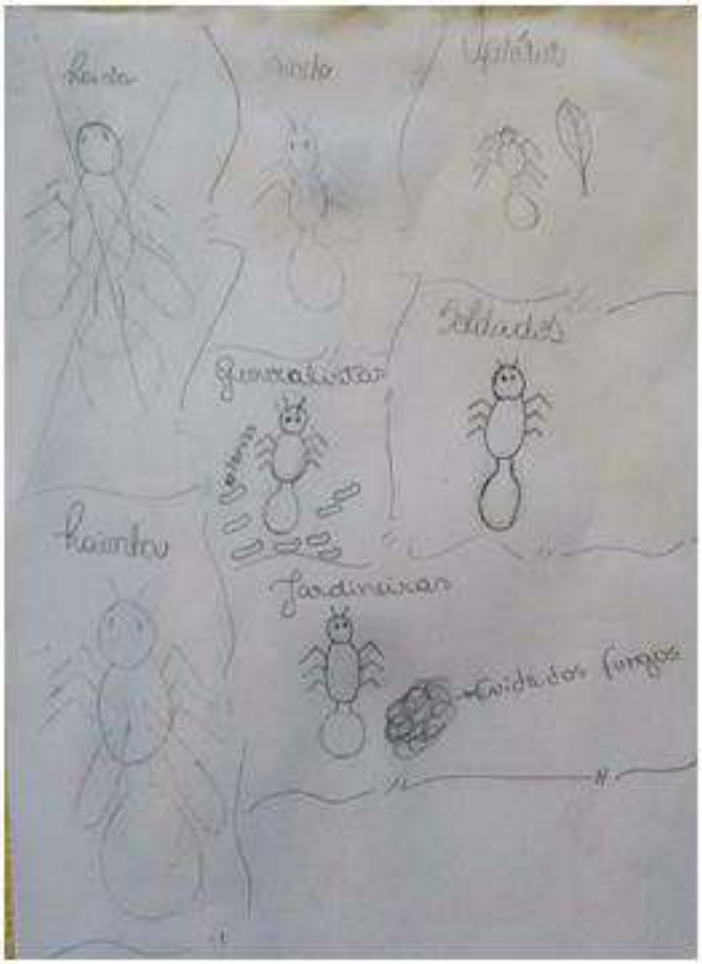


Figura 3: Desenho feito pelos alunos. Fonte: Amanda Moreira, 2017.

Na atividade de construção do mapa conceitual os alunos demonstraram aptidão em relação ao conteúdo já apresentado, explorando conceitos como: o grupo aracnídeos como pertencente à artrópodes, castas e suas funções, relações dentro do formigueiro, morfologia das formigas e aspectos comportamentais como o vôo de núpcias e a morte dos indivíduos machos após o sexo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

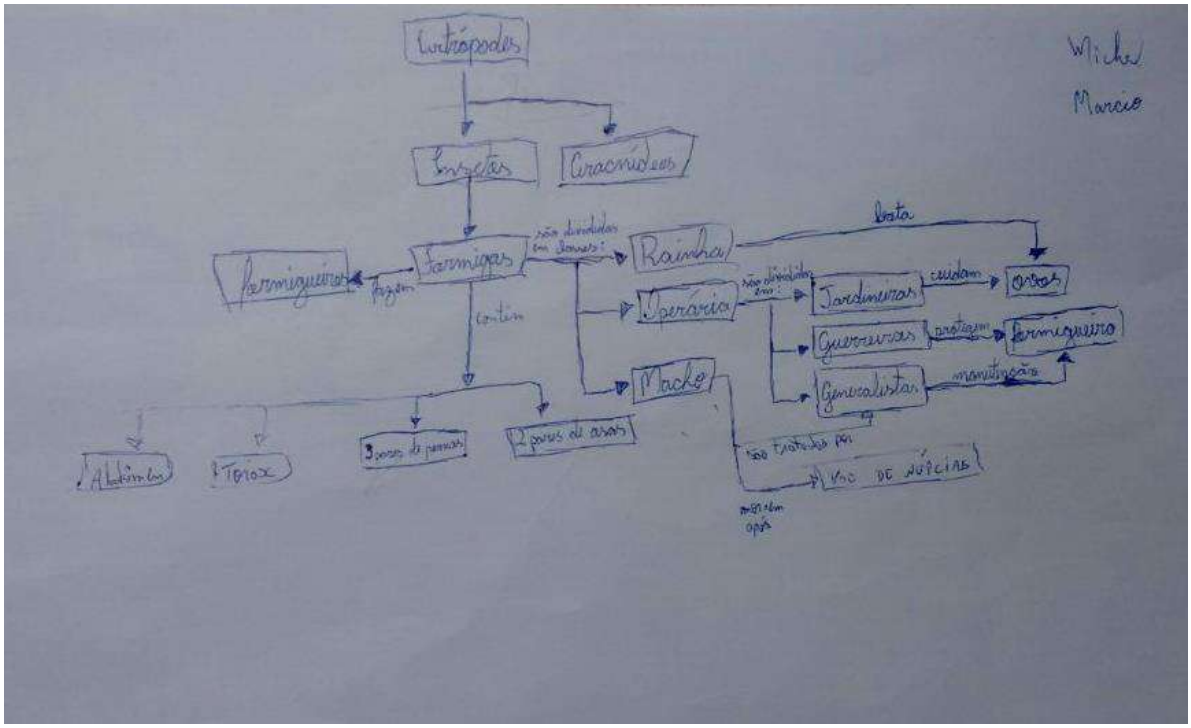


Figura 4: Mapa conceitual feito pelos alunos. Fonte: Ephraim Luiz. 2017.

Nas atividades escritas em forma de relatório, os estudantes apresentaram diferentes facetas e variados conceitos que representam bons resultados, atendendo à expectativas de compreensão de conceitos.
Um dos relatórios apresentou a descrição detalhada dos processos realizados na construção do formigueiro: coleta, trabalho com os terrários. Em relação à análise houve grande variação de um relatório à outro - já que os alunos foram deixados livres para desenvolver hipóteses para cada "pista" coletada durante a escavação do formigueiro.
Foram relatados pelos alunos rastros deixados ao longo da semana pelas interações entre seres vivos dentro do terrário. Presença de fungos, folhas com fungos, túneis profundos, formigas mortas, presença de nematóides foram observados pelos alunos.
Pontos mais derivados de análise também puderam ser observados nos relatórios e foram fruto tanto de aspectos apresentados pelos professores quanto apresentados pelos alunos. Enumerando alguns aspectos: Túneis com 15 à 20 centímetros de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

comprimento, evidenciando a atividade das operárias; a morte das formigas foi atribuída à baixa longevidade ou escassez de alimento; observação acerca do odor desagradável, causado pela decomposição dos corpos; as formigas poderiam ter se desenvolvido melhor caso houvesse a presença de uma formiga rainha, que pode desenvolver por si um formigueiro.

A respeito deste trabalho, pode-se inferir algumas colocações que dizem respeito à três capacidades observadas nos alunos: a capacidade de entendimento da morfologia dos animais, a capacidade de entendimento das funções dos indivíduos dentro da colônia e a capacidade de abstração do tema.

De fato, os alunos demonstraram compreender, por excelência, a morfologia dos animais, dentro das limitações as quais implica um ensino a nível de educação básica. De maneira que conseguiram aprender e representar a quantidade de asas, a quantidade de pernas e a tagmatização das formigas de maneira correta. A utilização de desenhos esquemáticos, como pôde ser visto, serve de bom método para simulação e elucidação de um conteúdo desta modalidade, que visa exclusivamente o ensino de características estruturais, sem abstração quanto a funções, por exemplo. Embora alguns alunos notoriamente puderam representar muito mais do que simples características morfológicas, foram além, e representaram, à sua maneira, alguns conhecimentos certamente ligados ao seu próprio convívio social, como a representação do "laço" nas formigas operárias.

Quanto às capacidades envolvidas ao entendimento do funcionamento da colônia, o que inclui essencialmente as funções dos indivíduos na mesma, os alunos, por meio do mapa conceitual, representaram com detalhes as funções de cada variedade de casta dentro da colônia, além de certas curiosidades que chamaram sua atenção durante a exposição teórica do conteúdo.

A última capacidade, a de abstração do tema, é de fato a capacidade que merece mais atenção, pois durante esse ato de abstrair um tema, como o das funções das formigas, o aluno representa à sua maneira, representações sobre o conteúdo onde o estudante traz para a representação suas construções sociais, o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que sintetiza muitas vezes uma forma mais simples para ele de se entender o conhecimento, como as referências deste trabalho sugerem.

Considerações Finais

A construção de novas significações não é dependente de uma linguagem isolada, mas é o resultado da interação entre diversos sistemas de representação que incluem imagens, gráficos e diagramas. Nessa perspectiva, a aprendizagem de conceitos científicos implica em um desafio representacional nos diferentes contextos (KLEIN, 2011; 2012), como observado durante as práticas aqui desenvolvidas.

A construção da oficina baseada em uma grade dinâmica com a interação de recursos possuiu variáveis intrínsecas. A progressão do conhecimento dos grupos foi trabalhada de um todo (artrópodes) se aproximando à insetos sociais - aspecto explorado na oficina.

Este trabalho, portanto, confirma as proposições dos pesquisadores contemporâneos (como em OTERO, 2005) de maneira que os alunos aprenderam e representaram, de maneira satisfatória, os conteúdos propostos durante a oficina.

Os autores deste trabalho acreditam que, de maneira geral, a oficina com estas estratégias, usando imagens dinâmicas, estática e mapas conceituais, é apresentada com uma alternativa pedagógica ao modo de ensino e aprendizagem da educação contemporânea, que tem utilizado quase que exclusivamente exposições teóricas de conteúdo, o que em nossa opinião, afasta os alunos da esfera de ensino, levando à uma educação desconexa.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências

AGUILAR, Susana; MATURANO, Carla & NÚÑES, Graciela. Utilización de imágenes para la detección de concepciones alternativas: un estudio exploratorio con estudiantes universitarios. Revista Electrónica de Enseñanza de las Ciencias Vol. 6, Nº3, p. 691-713, 2007.

KLEIN, Tania Aparecida Silva; LABURÚ, Carlos Eduardo. Multimodos de representação e teoria da aprendizagem significativa: possíveis interconexões na construção do conceito de biotecnologia. Ensaio Pesquisa em Educação em Ciências, v. 14, n. 2, p. 137, 2012.

KLEIN, T. A. S. Perspectiva semiótica sobre o uso de imagens na aprendizagem significativa do conceito de biotecnologia por alunos do ensino médio. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Londrina, Londrina - PR. 2011.

Martins, I. O papel das representações visuais no ensino-aprendizagem de ciências. Em: Atas Do Encontro De Pesquisa Em Ensino De Ciências, 1997, Águas De Lindóia (SP), 366-373.

MARTINS, I.; GOUVÊA, G.; PICCININI, C. Aprendendo com Imagens. Ciência e Cultura, 57(4), 38-40, 2005.

OTERO, Maria Rita.INVESTIGACIÓN EN IMÁGENES EN LA EDUCACIÓN EN CIENCIAS IMÁGENES, PALABRAS Y CONVERSACIONES. In.Encontro Nacional em Educação em Ciências, n.4, 2003, Bauru-SP. Anais...Argentina: UNICEN, 2003. p.2-3.

SEIDENBERG, Mark. The science of reading and its educational implications. Lang. Learn. Dev. 9, 2013. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4020782/#__abstractid379792title> .Acesso em: 30 mar. 2017.

SILVA, R.V.; OLIVEIRA, E.M. As Possibilidades do Uso do Vídeo Como Recurso de Aprendizagem em Salas de Aula do 5º ano. In: Encontro de Pesquisa em Educação de Alagoas, 6. 2010, Maceió. Anais... Disponível em:<http://www.pucrs.br/famat/viali/tic_literatura/artigos/videos/Pereira_Oliveira.pdf> . Acesso em: 30 mar. 2017.

Pesquisador brasileiro estuda como as formigas cortadeiras fazem ninhos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Entrevista com Luiz Carlos Forti. 6'44". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BhW1hcttttt0>. Acesso em: 30 mar.2017.

Voo de Acasalamento das Formigas. Flagrante do exato momento da saída de machos e fêmeas alados para o voo de acasalamento. 2'18''. Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=vKKCpQng_ck&t=1s>. Acesso em: 30 mar.2017.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O Livro ilustrado infantil – da palavra à imagem – uma reflexão sobre a imagem literária

Patrícia PEREZ[1]
Universidade Federal do Rio de Janeiro

O livro ilustrado é um tipo distinto de livro literário infantil, e nesse vetor de produção editorial os chamados livros de imagem ou como o termo que vamos seguir em toda discussão – livro-imagem – potencializam essa relação com a imagem e a ilustração. A proposta desta presente reflexão é fomentar o diálogo a respeito da importância da imagem como uma forma própria de produção e não meramente um apêndice do texto escrito. Sendo assim, discutiremos primeiro uma breve abordagem atual do livro ilustrado infantil, que possui a produção de texto e imagem relativizando principalmente com a importância da imagem. Mais adiante seguiremos para o livro-imagem onde não há a presença de palavras. Seguiremos nossa reflexão com a defesa do uso da imagem e/ou ilustração como forma narrativa, com seus aspectos singulares e contemporâneos. Comentaremos também sobre a importância da imagem na iniciação da alfabetização convencional. Fecharemos com um panorama geral editorial brasileiro sobre o livro-imagem e como o governo o inseriu como categoria no PNBE - Programa Nacional Biblioteca Escola e como está esse programa hoje (2017), no quadro atual da política e economia brasileira.

Palavras-chaves: Imagem, livro-imagem infantil, ilustração

[1] Mestranda em Artes Visuais, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro na linha de pesquisa de Imagem e Cultura com orientação do Prof. Dr. Marcus Dohmann.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Introdução

O livro ilustrado é um tipo distinto de livro literário infantil, e nesse vetor de produção editorial veremos como os chamados livros de imagem ou como o termo que vamos seguir em toda discussão – livro-imagem, potencializam essa relação com a imagem e a ilustração.

A proposta desta presente reflexão é fomentar o diálogo a respeito da importância da imagem como uma forma própria de produção e não meramente um apêndice do texto escrito. Sendo assim, discutiremos primeiro uma breve abordagem atual do livro ilustrado infantil, que possui a produção texto e imagem relativizando principalmente com a importância da imagem. Mais adiante seguiremos para o livro-imagem onde não há a presença de texto literário. Tal abordagem se faz ainda tímida nos dias de hoje, como Peter Hunt observou "diante dessa diferença no modo de ler tanto o livro com ilustração como o livro ilustrado, a crítica e a teoria tem sido muito limitadas, tendendo a recorrer a chavões figurativos".

Seguiremos nossa reflexão com a defesa do uso da imagem e/ou ilustração como forma narrativa, com seus aspectos singulares e contemporâneos. Comentaremos também sobre a importância na iniciação da alfabetização convencional, como destaca Rui de Oliveira:

> Infelizmente priorizamos para as crianças, de forma até perversa, o aprendizado da leitura das palavras como atestado de alfabetização. Seria mais conveniente se, nas escolas de ensino fundamental, a iniciação à leitura das imagens precedesse a alfabetização convencional. (OLIVEIRA 2008:29)

Continuaremos com a abordagem sobre livro-imagem que é uma importante introdução às formas literárias já que não tem uma faixa etária convencional, embora seja pré alfabetização a mais indicada. Há na verdade a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

possibilidade de múltiplas leituras, a participação de um narrador e também troca de narradores, trazendo a diversidade e a ampliação do imaginário.

Nos transportaremos através da obra de Suzy Lee, em sua *Trilogia da Margem*, composta pelos livros *Espelho* (2003), *Onda* (2008) e *Sombra* (2010), publicados no Brasil pela Editora Cosac Naify. A autora é referência nesse tipo de livro ilustrado, tendo ganhado importantes prêmios dispostos ao livro infantil. Utilizaremos sua obra como exemplo de livro-imagem na nossa reflexão.

Mostraremos alguns de seus posicionamentos a respeito da escolha de fazer um livro sem texto, destacando os aspectos contemporâneos intrínsecos neste tipo de obra.

Há também uma pequena introdução a respeito de dupla audiência do livro, onde podemos encontrar temas que satisfazem tanto o público adulto quanto o infantil, mas por perspectivas diferentes.

Fecharemos com um panorama geral editorial brasileiro sobre o livro-imagem e como o governo o inseriu no PNBE - Programa Nacional Biblioteca Escola e como está esse programa hoje (2017), no quadro atual da política e economia brasileira.

Livro ilustrado: produção texto e imagem uma discussão atual

Como Sophie Van der Linden destaca, o livro ilustrado evoca duas linguagens: o texto e a imagem. Quando essas imagens propõem uma significação articulada ao texto, ou seja, não são redundantes a narrativa, a leitura do livro ilustrado solicita apreensão conjunta daquilo que está escrito e daquilo que é mostrado.

De fato, Segundo Van der Linden, o livro ilustrado engloba vários gêneros pertencentes às categorias de literatura geral. Nele encontramos tantos contos de fada como histórias policiais ou poesia, assim, antes de elaborarmos acerca do livro

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ilustrado infantil, segue uma rápida definição de outros tipos de produções ilustradas.

De modo genérico, segundo Rui de Oliveira, podemos dizer que ilustrar é informar, persuadir ou narrar através de imagens. Assim, podemos destacar três tipos fundamentais de ilustração: informativa, persuasiva e narrativa.

Ilustração informativa

É aquela que possui objetivo específico, deve ser lida literalmente, sem chances de ambiguidade na informação passada, podemos destacar os desenhos de botânica, ilustrações de livros de medicina e até manuais de aparelhos eletrônicos.

Ilustração persuasiva

Neste segmento nos referimos especificamente em ilustrações com cunho publicitário onde o papel é comunicar e convencer o consumo de algum produto.

Ilustração narrativa

Nossa análise se detém no estudo da importância desse tipo de ilustração, especificamente do livro infantil. Neste segmento a ilustração narrativa está sempre associada a um texto que pode ser literário ou musical. No entanto, ao afirmamos que a ilustração narrativa está associada ao texto, não significa que é uma mera tradução do texto, como Rui de Oliveira destaca, "a ilustração começa no ponto em que o alcance literário do texto termina, e vice-versa".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O casal de ilustradores Russos Olga Dugina e Andrej Dugin, tem essa característica marcante em seus trabalhos, suas ilustrações transcendem ao texto, trazendo um forte mundo paralelo[2] ao imaginário, contextualizando a história e não apenas traduzindo-a. Exemplo da página a seguir do livro *O Alfaiate Valente*, obra na versão da autora Arnica Esterl (figura 1).

Figura 1

Partindo deste ponto, começaremos uma análise sobre o momento do livro ilustrado infantil, onde a imagem foi ganhando o seu espaço e importância gradativamente. Para Van der Linden, hoje ela revela sua exuberância pela multiplicação de estilos e pela diversidade das técnicas utilizadas. Os ilustradores exploram ao máximo as possibilidades de produzir sentido.

Análises atuais

[2] O paralelismo está fortemente presente na obra do casal russo, nesse trecho o texto explica a captura de um porco selvagem, mas não descreve a criatura que o transporta e nem que estaria preso na pequena igreja, esse é apenas um exemplo dentre outras situações que os ilustradores inserem na composição.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Atualmente em países da Europa e nos Estados Unidos, a maioria dos estudos gerais sobre literatura infantil, dedicam um capítulo abordando o livro ilustrado, e se concentram apenas neles, como destacam as autoras Maria Nikolajeva e Carole Scott "quase nenhuma dessas análises enfoca a dinâmica do livro ilustrado, o modo como texto e a imagem, duas formas diferentes de comunicação, operam juntos para criar uma forma distinta de todas as demais". Um ponto em comum desses estudos é considerá-los veículos educacionais, incluindo na pesquisa aspectos como socialização e a aquisição da linguagem.

Palavra e Imagem

Um texto literário infantil composto de palavras e imagens não perde seu sentido se existir somente o texto, a história permanece a mesma. Mas ao ilustrarmos ele pode ter seu sentido reforçado, contrariado, elevado ou seja transformado pela imagem, como Nikolajeva e Scott destacam:

> Uma narrativa verbal pode ser ilustrada por uma ou várias imagens. Com isso, ela se torna uma *história ilustrada*; em que as imagens são subordinadas as palavras. O mesmo texto pode ser ilustrado por diferentes artistas, que transmitem diferentes interpretações (muitas vezes contrárias a intenção original), mas a história continuará basicamente a mesma e pode ainda ser lida sem considerar as imagens. (SCOTT, NIKOLAJEVA 2011:23)

Não podemos estabelecer uma ordem de leitura da imagem, ela é lida de maneira holística e o texto de forma linear, segundo Peter Hunt as palavras limitam o sentido, significados, enquanto as imagens possuem vários sentidos semiocultos.

Houve um longo caminho até que a ilustração pudesse ganhar prestígio equivalente ao do texto. Até pelo menos a metade do século 20, as ilustrações das obras literárias infantis foram secundárias. O livro ilustrado, caracterizado pela concisão ou pela ausência de texto, não podia ser visto com seriedade em uma

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

cultura que valorizava a palavra. Não é mais esse horizonte que se abre aos leitores de hoje, de qualquer idade.

Em alguns casos, segundo Hunt, os livros podem ter a tentativa de fixar o texto, narrando de forma literal e tornando-se prosaico, pois mesmo que a imagem tente interpretar o texto, ainda assim podem cair em clichês visuais, como ele observa "mas a interpretação pode ser insípida ou ajustar-se a estereótipos visuais de forma ou cor ou padrões visuais-verbais comerciais/populares".

Passemos para o extremo oposto: imagens sem palavras. O livro-imagem pode transmitir todos os códigos visuais e narrar a história, na verdade, abrindo várias interpretações. Tudo no livro imagem deve ser considerado como parte da história, como observa o autor e ilustrador Odilon Moraes no artigo para o site *Educar para crescer*, editora Abril, 2014 "o autor constrói tudo, planeja todos os detalhes. Os elementos não são gratuitos, se você investigar, vai achar um sentido para eles" .

Segundo o artigo de Laura Aguiar, para o site *Revista Educação* o livro-imagem não é, em si, uma novidade:

> Encontram-se antepassados seus nos séculos 18 e 19. *O livro inclinado* e *O livro do foguete* , de Peter Newell, exemplos de interação entre conteúdo e suporte, foram publicados pela primeira vez em 1910 e 1912, respectivamente; Maurice Sendak lançou *Onde vivem os monstros* , um dos clássicos do gênero, em 1963. No Brasil, Ziraldo publicou o famoso *Flicts* em 1969; em 1976, foi a vez de Juarez Machado apresentar o seu Ida e volta , e desde a década de 1980 Eva Furnari e Ângela-Lago vêm produzindo livros com pouco ou nenhum texto. (AGUIAR, 2014).

O livro-imagem desafia o leitor a investigar outros elementos da sua narrativa, como Nikolajeva e Scott analisam "essa tensão alerta o leitor para interação inerente aos livros ilustrados entre a narrativa linear normalmente apresentada no texto e o aparente aspecto estático das imagens, e argumenta em favor de uma reavaliação de sua interação". O Ilustrador não é mais chamado para

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

prover as ilustrações de um texto e sim ter o mesmo peso do autor da obra. Ele é o único autor.

Não apenas o uso de códigos visuais, mas a rapidez e a fragmentação das narrativas, a simultaneidade de ações, a metalinguagem – recursos típicos de grande parte dos atuais livros-imagem parecem vir ao encontro dos interesses de crianças acostumadas ao universo visual e interativo das animações, da internet e dos *games*. O mercado editorial, assim, a um só tempo responde à demanda dessa "nova criança" e ajuda a forjá-la.

O livro-imagem pode mostrar diferentes graus de sofisticação, já que demanda que o leitor/espectador verbalize a história. O livro-imagem necessita de uma sequencialidade apurada e bem estruturada, como destaca Uri Shulevitz "para um livro-imagem ser entendido pelas crianças, você deve saber se comunicar claramente". A autora e ilustradora sul coreana Suzy lee contesta essa exigência, pois ela acha importante existir lacunas a serem preenchidas pela imaginação das crianças e instigá-las, como disse no trecho do seu livro *Trilogia da Margem*:

> Um livro ilustrado bem-sucedido deixa espaço para o leitor imaginar; um livro ilustrado frustrante não deixa espaço para o leitor imaginar; um livro ilustrado frustrante não deixa espaço nenhum e está inteiramente cheio de imagens de um artista sem imaginação. (LEE, 2012:146)

A seguir o quadro (quadro 1) demonstrativo dos outros tipos de livros ilustrados que estão entre os dois espectros desenvolvido pelas autoras Nikolajeva e Scott, tais tipos não abordaremos nesse diálogo.

PALAVRA	
texto narrativo	texto não narrativo
texto narrativo com poucas ilustrações	Livro de lâminas (Abecedário, poesia ilustrada, livro com ilustração não

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

	ficcional)
texto narrativo com pelo menos uma imagem por página dupla (não é dependente da imagem)	
livro ilustrado simétrico (duas narrativas mutuamente redundantes)	
livro ilustrado complementar (palavra e imagem preenchem uma lacuna da outra)	
livro ilustrado "expansivo" ou reforçador" (a narrativa visual apoia a verbal, a narrativa verbal depende da visual)	
livro ilustrado de contraponto (duas narrativas mutuamente dependentes)	
livro ilustrado "siléptico" (com ou sem palavras) (duas narrativas mutuamente dependentes entre si)	
narrativa de imagens sem palavras (sequencial)	
livro-imagem ou livro de imagem	livro demonstrativo (não narrativo, não sequencial
IMAGEM	

Quadro 1 - espectro criado pelas autoras Maria Nikolajeva e Carole Scott, mostra os tipos de livros e narrativas entre os que contêm somente texto e o outro extremo composto somente por imagens

Educação do olhar

Através da leitura de imagens o imaginário infantil pode ser enriquecido com a contribuição artística, referências visuais e códigos dos autores/ilustradores. Tal produção se deve ao rebuscado caminho que buscam no intuito de também – às vezes – cativar o público adulto, segundo Peter Hunt há de ter um cuidado para não se fazer juízo de valor, pois infinitas são as possibilidades de criação, seja códigos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de posição, tamanho, retornos decrescentes (mais de uma vez na página), perspectiva, enquadramento, linha e capilaridade, além de cor. Todos esses códigos podem ser simbólicos, alusivos e referenciais. Um exemplo disso é aproximar a criança do universo da arte sem ela se dar conta disso. Podendo lembrar mais para frente quando ter contato com tais obras e outras referências que os ilustradores inserem. Voltando ao trabalho dos ilustradores Olga Dugina e Andrej Dugin podemos observar na ilustração (figura 2) a seguir um exemplo disso:

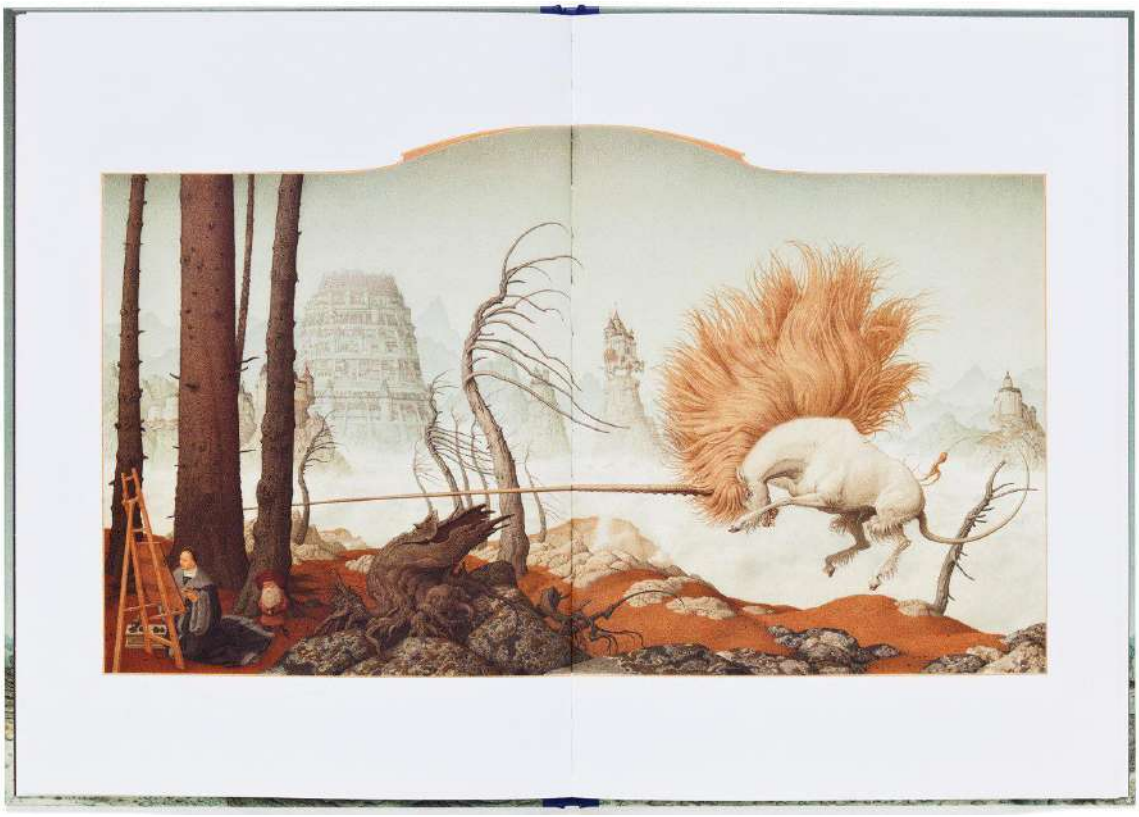


Figura 2 - Página dupla do livro *O Alfaiate Valente*

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3 - Detalhe da *Torre de Babel* ao fundo da ilustração

Figura 4 - *Torre de Babel* do Pintor Pieter Bruegel

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Podemos observar como os autores/ilustradores utilizam a arte para acrescentar ao universo de sua obra um enriquecedor poder ao imaginário. Este exemplo (figura 2) o detalhe da Torre de Babel (figura 3) os autores claramente utilizaram (se inspiraram/referenciam) na obra de Pieter Bruegel (figura 4) para contextualizar a composição trazendo a criança ou até mesmo o adulto a ter um contato indireto com esse tipo de obra artística. Sobre essa prática Peter Hunt observa:

> Pode se dizer piamente que não deveríamos limitar as crianças; mas, da mesma forma, para não as limitar, precisamos de certa avaliação sobre aquilo para que as estamos liberando [...] muitas vezes são os livros ilustrados a primeira introdução da criança à arte e à literatura [...]. (HUNT, 2010:243)

Para completar, há ainda emocionalidade, como destaca Rui de Oliveira, que está acima dos juízos cognitivos, a compreensão ampla da imagem não se realiza unicamente na expressão técnica e cognitiva da obra, ele observa "o primeiro estágio para a ilustração participar da experiência espiritual do pequeno leitor é o prazer de ver – o sentimento de estar diante de uma imagem reveladora de algo que já viu ou passou a descobrir, ou imaginou que um dia chegaria a ver" (OLIVEIRA, 2008:122).

Livro-imagem

Como mencionado anteriormente, o livro-imagem é uma importante introdução às formas literárias, não tem uma faixa etária convencional, embora seja a pré alfabetização a mais indicada, há a possibilidade de múltiplas leituras, a participação de um narrador para verbalizar a história e também troca de narradores (o adulto e a criança podem inverter os papéis). Possibilita a diversidade e a ampliação do imaginário.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O livro-imagem se aproxima muito do cinema e dos quadrinhos, por sua característica de sequencialidade, trazendo uma importância para as páginas duplas do livro. Para Sophie Van der Linden, o recurso da sequencialidade se impõe como uma ferramenta à disposição dos criadores de livros ilustrados que não hesitam em recorrer a ela de acordo com suas necessidades.

A autora das obras *Espelho*, *Onda*, *Sombra* (livros-imagem posteriormente chamados de *Trilogia da Margem*), Suzy Lee, aponta para um cuidado especial com a sequencialidade, "os livros-imagem correm o risco de se tornar demasiado lógicos ou explanatórios quando recheados da ansiedade de que o leitor possa perder o fio da história sem a ajuda de palavras". (LEE, 2012: 146).

A obra da autora Suzy Lee se diferencia de alguns livros-imagem que os editores estão mais acostumados.

> Algumas histórias me chegam primeiro como imagens. Inclusive, há momentos em que apenas adiciono histórias às imagens específicas que gosto de usar. Em alguns momentos, penso que contar histórias pode ser uma desculpa para espalhar imagens. (LEE, 2012: 143)

Algumas pessoas questionaram Suzy Lee porque a exclusão das palavras (do texto) de sua obra, a autora defende que não houve exclusão:

> Não omiti as palavras que já estavam escritas, nem decidi criar um livro sem palavras quando iniciei o projeto. Se o livro tem ou não palavras, não é o primeiro ponto considerado quando faço um livro ilustrado. Meu interesse principal é de expressar da melhor maneira uma idéia. (LEE, 2012:143)

A seguir a sequência da abertura do livro *Onda* (figuras 5,6,7), a história segue uma sequência ao virar da página, sem muitos detalhes, como ela destaca.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 5 - *Onda (2008)*

Figura 6 - *Onda (2008)*

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 7 - *Onda (2008)*[3]

Alguns conceituados estudiosos brasileiros escreveram sobre o tema, no livro *Ilustração do Livro Infantil* (1998), o autor Luís Camargo dedica um capítulo sobre o livro-imagem, que traz uma denominação que até hoje é usada por outros estudiosos que se debruçam sobre este tipo de livro infantil: "livros de imagem são livros sem texto. As imagens é que contam a história" (CAMARGO, 1995:70).

O livro-imagem vem ganhando espaço gradativamente nas edições brasileiras, autores/ilustradores premiados como a pioneira Angela Lago, e os mais atuais Fernando Vilela e Odilon Moraes, se destacam nessa modalidade e também contribuem com reflexões a respeito da produção, concepção e discussão sobre seus trabalhos. Odilon em entrevista para a revista *Literartes* da USP, destaca que no Brasil o livro-imagem demorou para ser reconhecido como um gênero, e que na Europa o livro ilustrado com narrativa própria, ganhou esse *status* por volta dos anos de 1960.

[3] Nessa obra da autora Suzy Lee, *Onda*, e nas outras *Espelho* e *Sombra*, um ponto em comum é o uso da margem interna do livro para participar da história. Na figura 7, a onda não ultrapassa a margem.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A autora Angela Lago, é a autora considerada no Brasil, inovadora na relação texto, imagem e narrativas, Odilon destaca que ela teve seu trabalho transformado quando entrou em contato com o livro de Maurice Sendak, autor que revolucionou com sua narrativa ilustrada destacada pela relação com o suporte livro, Odilon comenta:

> [...] o livro Onde Vivem os Monstros de Maurice Sendak, sua forma de pensar a ilustração mudou. E esse livro é um marco na história da ilustração infantil exatamente por isso, pelo modo como a imagem e o texto se espalham sobre o suporte, o enquadramento, a escolha de ter páginas mudas e outras ter texto, a medida que a fantasia do menino chega os enquadramentos vão aumentando até a página sangrar. Esse livro é um marco do aproveitamento do suporte como algo que constrói e conta coisas no objeto, não na palavra nem no texto. (figura8)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

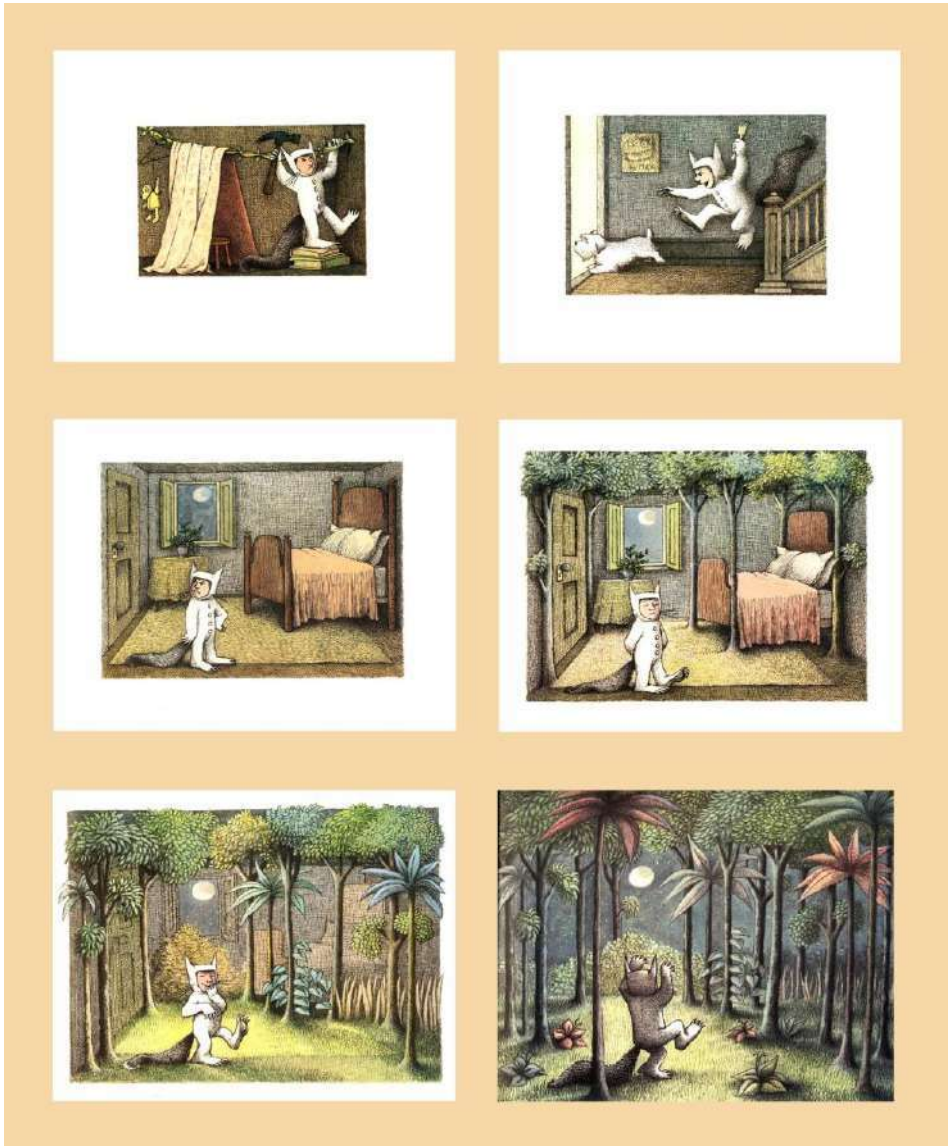


Figura 8 - Sequência do enquadramento das páginas do livro *Onde Vivem os Monstros* - Maurice Sendak *(1963)*

Outro autor e ilustrador importante nas edições brasileiras, Fernando Vilela, em entrevista à Folha de São Paulo, destacou "O ilustrador hoje é um mestre da arte narrativa. Não deixa de ser um autor que escreve com imagens". Ele observa que no Brasil, especificamente, o livro ilustrado tomou caminhos muito experimentais, com identidade própria, apropriando-se de elementos estéticos indígenas, afro-brasileiros, da gravura do cordel. A ilustração ganhou o estatuto de arte contemporânea.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Outro fator relevante dessa importância que o livro-imagem vem adquirindo no Brasil foi a entrada dessa categoria de livro ilustrado nas compras governamentais de livro, pelo Programa Nacional Biblioteca Escola, que falaremos mais adiante.

Recepção do livro-imagem – dupla audiência

A interação com o livro ilustrado infantil pode ser feita também por adultos, além de serem mediadores, também podem ser apreciadores de obras mais sofisticadas. Carole Scott e Maria Nikolajeva apontam "muitos livros ilustrados são claramente destinados a crianças pequenas e adultos sofisticados, comunicando-se em diversos níveis com ambos os públicos". As histórias possuem o ponto de vista tanto da criança, que presta atenção naquilo que o autor/ilustrador a conduziu a seguir, quando do adulto, que presta a atenção em outras perspectivas apresentadas.

A *Trilogia da Margem* de Suzy Lee, por exemplo, é indicada para crianças na idade pré escolar, mas não tem um público fixo, sendo classificada para 'todas as idades'. Conquistando grande parte do público adulto, como observa Lee no seu relato pessoal acerca de seu processo criativo no livro *Trilogia da Margem*, da Editora Cosac Naify.

Avanço e retrocesso

O Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) instituído pelo Ministério da Educação em 1997, tem o objetivo de prover as escolas das redes federal, estadual e municipal o fornecimento de obras e materiais de apoio à prática da educação básica.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As Editoras especializadas em literatura infanto-juvenil participam desta convocatória e as que tiverem suas obras selecionadas tem a garantia de fornecimento dessas obras para o governo com tiragem de milhares, garantindo um retorno financeiro considerável.

Em 2005, o Programa incluiu nos seus editais a categoria "livros de imagem" entre as obras que seleciona, um importante avanço para essa modalidade de livro ilustrado. Isso mostra o espaço que esse tipo de livro vem adquirindo como importante ferramenta educacional. O fato contribuiu significativamente para o incremento da edição de livros ilustrados de alta qualidade no Brasil. Certamente, a inclusão da categoria foi também um reflexo de um movimento editorial que já vinha acontecendo, numa via de mão dupla. Podemos relacionar o crescimento desse segmento à emersão de novas gerações nascidas e formadas sob o império da imagem.

Infelizmente, o programa do governo parou de comprar a produção de livros infantis para fornecimento das escolas, principalmente por causa da crise política que se instaurou no país, gerando a crise financeira. Bruno Molinero, em artigo escrito para Folha de São Paulo, destaca "Isso porque, principalmente a partir de 2015, as compras governamentais para abastecer bibliotecas e escolas minguaram nas esferas federal, estadual e municipal — até quase desaparecerem com a crise econômica em que o país mergulhou".

Sendo assim, esse foi mais uns dos programas descontinuados, em mais um dos retrocessos e recessões que o país vem enfrentando.

Conclusão

Em alguns momentos da história da imagem, ora ela era dita como única forma de expressar o quê não poderia ser verbalizado ou ora ela não poderia passar a verdade, pois era imprecisa, ou profana. Esses momentos dicotômicos debatidos por historiadores, filósofos, a igreja ou artistas mostram a instabilidade e a força

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que uma imagem pode demonstrar e provocar frente as palavras, ações, crenças e culturas. A sua importância como evidência histórica é defendida por historiadores como Jacob Burckhardt e Aby Warburg, em que ambos, segundo Peter Burke, tentaram produzir uma história cultural baseada tanto em imagens quanto em texto. Portanto, esse debate imagem *versus* palavra e oralidade, acompanham a história da humanidade desde o começo em que o homem tenta se comunicar ou expressar suas relações com o mundo.

No recorte temático desta reflexão, podemos concluir que hoje, a imagem está novamente ganhando essa batalha e gradativamente sendo reconhecida como ferramenta educacional, pedagógica e fonte de conhecimento, no artigo *Livro de imagem: As Múltiplas Leituras de Teóricos Brasileiros*, de Maria Laura Pozzobon Spengler a autora destaca alguns pontos levantados por autores brasileiros como Lúcia Pimentel Góes em *Olhar de Descoberta*. Spengler observa:

> o livro que traz múltiplas linguagens, fugindo da tradicional linguagem verbal, ao livro é acrescentado a ilustração, este novo objeto traz consigo a necessidade da ressignificação do olhar do leitor para apreender e compreender o mundo de estímulos visuais, especialmente pictóricos que o cerca. (SPENGLER, 2012: 3)

No segmento literário infantil, a importância do livro-imagem vem crescendo e as editoras enxergam em sua produção uma forma de contrabalançar com a sedução tecnológica dos *e-books* e a interatividade digital. A crítica literária tem debatido a respeito, segundo Spengler, o livro-imagem vem ganhando espaço nas pesquisas que envolvem a Literatura Infantil no Brasil, a autora conclui da seguinte forma:

> [...] especialmente nos últimos anos, isso se dá pela necessidade de nomear este gênero literário, já que apresenta ainda como uma literatura sem nome, isso se percebe nas diversas denominações que o livro de imagem recebe nas diferentes pesquisas realizadas. Mas ainda sim, percebe-se crescente valor que o livro de imagem vem adquirindo nas pesquisas relacionadas à literatura para crianças. (SPENGLER, 2012:7)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Portanto, hoje, podemos concluir que estamos em um processo de crescente amadurecimento da análise de todas as possibilidades que a imagem literária pode oferecer nas várias categorias ilustradas de livros infantis, principalmente nas quais a narrativa é somente formada por imagens.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação. Tradução, apresentação e notas de Marcus V. Mazzari; posfácio de Flávio Di Giorgi. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.

BURKE, Peter. Testemunha Ocular – História e Imagem. São Paulo: Editora do Sagrado Coração, 2004.

CAMARGO, Luís. Ilustração do Livro Infantil. São Paulo: Apoio, 1998.

COLOMER, Teresa. A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual. São Paulo: Global, 2003.

HUNT, Peter. Crítica, teoria e literatura infantil. Título original: *Criticism, Theory and Children's Literature.* Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LEE, Suzy. A Trilogia da Margem: o livro-imagem segundo Suzy Lee. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LINDEN, Sophie Van der. Para ler o livro ilustrado. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LOTUFO, Isabella. O livro ilustrado: palavra, imagem e objeto na visão de Odilon Moraes. – entrevista com Odilon Moraes. Revista LITERARTES, n.3. São Paulo: USP, 2014. Disponível em www.revistas.usp.br/literartes/article/download/89198/92110

MOLINERO, Bruno. Editoras apostam em clubes de leitura e até em vaquinhas após o fim das compras do governo. Folha de São Paulo, editoria Era Outra Vez – Literatura infantojuvenil e outras histórias. Disponível em

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

http://eraoutravez.blogfolha.uol.com.br/2017/01/23/editoras-apostam-em-clubes-de-leitura-e-ate-em-vaquinhas-apos-o-fim-das-compras-do-governo/

NIKOLAJEVA, Maria. ; SCOTT, Carole. Livro ilustrado: palavras e imagens. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CASTANHA, M. A linguagem visual no livro sem texto. In: OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil:* com a palavra o ilustrador. São Paulo: DCL, 2008.

OLIVEIRA, Rui de. Pelos Jardins Boboli: Reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SHULEVITZ, Uri. Writing with pictures: how to write and illustrate children's books. United States of America: Paperback edition, 1997.

SPENGLER, Maria Laura Pozzobon. Livro de Imagem: as múltiplas Leituras de Teóricos Brasileiros. II Congresso Internacional de Leitura e Literatura Infantil e Juvenil promovido pelas Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Cátedra Unesco de Leitura e Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010. Artigo disponível em http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/IICILLIJ/3/artigopuc-MariaLaura.pdf

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Leitura de texto não-verbal: o curta-metragem *Ilha das Flores*

Flávio Luis Freire RODRIGUES[1]
(UEL)

Resumo: O objetivo deste trabalho é refletir sobre o uso de filme em sala de aula. Defende-se, a princípio, o uso de curtas-metragens e não de longas, como material didático. Como recurso que condensa várias linguagens, o cinema pode ser uma ferramenta útil que possibilita reflexão crítica e social, mas também viso-textual. Para isso, levantam-se alguns critérios para a escolha de filmes antes de levá-los para exibição em sala, além de propor uma leitura crítica, apontando os obstáculos e categorias de análise. O curta escolhido para isso é Ilha das Flores, de Jorge Furtado. Sua temática social e a inteligente montagem renderam-lhe inúmeros prêmios que o mantém ainda extremamente atual (embora seja de 1988) e rico, cujos limites de interpretação, com certeza, não se encerram nesta análise. Um aspecto de importância no recorte feito neste artigo é o papel da narração que, neste curta, em especial, é responsável pela condução da argumentatividade do texto, de forma a não deixar brechas que permitam ao espectador fugir da leitura proposta.

Palavras-chave: Curta-metragem, Análise linguística, Material didático.

Aprendemos as palavras para melhorar o olhar.
Rubem Alves

Prólogo

[1] Professor do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina, Doutor em Estudos da Linguagem.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A escolha de filmes como objeto de resenha partiu da necessidade de adequação do projeto de doutorado ao contexto de aplicação da pesquisa. A princípio, a intenção era utilizar a literatura como objeto a ser resenhado, visto que os alunos precisam adquirir o hábito e gosto pela leitura, devendo ler algumas obras para o vestibular etc, tudo isso motivaria os alunos a lerem um livro para a produção da resenha. Mas, e se isso não acontecesse? Se eles simplesmente optassem por não ler o livro? A fim de evitar problemas os meus sujeitos de pesquisa, optei por filme, um objeto sobre o qual teria mais controle e que despertaria o interesse dos alunos em assistir e escrever. Em outra situação que não a da tese, poderia propor o trabalho a partir de livros.

Por cinco anos participei, em universidade que ministrava aula, do projeto Cinema em Sala de Aula. Nele, projetávamos um filme escolhido e analisado normalmente por dois professores, ao que se seguia uma discussão com os alunos, a partir de um roteiro pré-definido pelos professores analistas. A cada ano, um tema era escolhido. Dentre os filmes já exibidos, temos brasileiros como *O cheiro do ralo* (Heitor Dhalia, 2006) e *Os narradores de Javé* (Eliane Caffé, 2003), dentre os estrangeiros, *Crash – no limite* (Crash, Paul Haggis, 2004) *As horas* (The Hours, Stephen Daudri, 2002), *Meu pé esquerdo* (My left foot, Jim Sheridan, 1989), *My fair lady* (My fair lady, George Cukor, 1964), *Farenheit 451* (Farenheit 451, François Truffaut, 1966) e outros. A ideia do projeto era discutir e pensar em possibilidades de trabalho com este tipo de texto em sala de aula, ótima ferramenta didática, porém pouco explorada com os alunos de Letras, futuros professores. Mostra disso é a pouca bibliografia existente sobre o assunto. Particularmente, creio que os filmes são ótimos objetos de discussão e análise para a sala de aula, principalmente os curtas-metragens, que, por serem curtos, permitem projeção e discussão na mesma aula, o que não acontece com a maioria dos filmes, os longas-metragens.

Uso do cinema em sala de aula

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Mas retornando à necessidade de leitura, como dito acima, o texto fílmico se apresenta como objeto ímpar, uma vez que congrega a linguagem verbal, visual e sonora simultaneamente, tal e qual grande parte da leitura a que os alunos estão expostos como filmes, desenhos animados, *vídeogame,* propaganda, os disponíveis na *internet* etc (o que a semiótica denomina de semiótica sincrética, conjunção das semióticas verbal e plástica). Essa interação com as novas linguagens pode ser a porta de entrada para o mundo da leitura na sala de aula, inclusive na detecção de como crianças e jovens têm construído suas representações sobre a realidade em que vivem:

> as práticas de leitura realizadas na escola podem responder de modos diferentes a essa realidade: podem contribuir para a desigualdade, em função dos valor dos materiais escritos oferecidos aos alunos; ou podem contribuir para diminuir essa desigualdade ao oferecer aos alunos a possibilidade de terem acesso aos materiais escritos valorizados socialmente, e desenvolverem, com base nesses materiais, as práticas sociais consideradas legítimas em uma sociedade letrada (PIETRI, 2007, p. 12).

Além disso, toda essa riqueza de informações não afasta o indivíduo do mundo da fantasia, da magia, como provam os grandes sucessos de filmes como Harry Potter, Crepúsculo e outros semelhantes. Um pressuposto que não se pode abandonar é que, como lembra Cortela (2009), nossos estudantes, nascidos após a década de 90, não passaram pelos momentos históricos vividos por nós professores, como a inflação, guerra fria, Airton Senna, muitos nem sequer sabem sobre a ditadura brasileira ou o holocausto. Por outro lado, são "*net*natos", porque nascem em ambiente virtual e tecnológico. A tecnologia não lhes é estranha, como para a maioria de nós, que tem, por exemplo, dificuldade de programar hora no celular.

Embora nossa sociedade esteja fortemente vinculada à escrita, produzimos e reproduzimos bens simbólicos codificados nas mais diversas formas que mantém relação entre si, numa ampla rede de sentidos ou semiose cultural. Portanto,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

"colocar imagem e escrita em campos opostos e excludentes é, no mínimo, ingenuidade, já que, mesmo à nossa revelia, tais códigos se encontram em constante interação" (WALTY; FONSECA; CURY, 2006, p.90). As autoras (2006) lembram o exemplo do entrelaçamento entre imagem e palavra no curta-metragem *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado. Nele, há sobreposição do verbal e não verbal alternadamente, ora em conjunção, ora em disjunção.

Outro fator de suma importância nesta discussão é a alfabetização visual, uma vez que o filme prescinde de uma compreensão dos significados construídos pelo texto, tanto nas imagens e sons quanto na representação do mundo, como produto de uma subjetividade, de um olhar sobre o mundo: "as imagens representadas não são neutras, trazendo em seu interior não só a representação do objeto real, mas também apontado como esse objeto deve ser apreendido, impondo, dessa forma, uma dada leitura" (NAGAMINI, 2006, p.100). É a escola a responsável por abrir espaços para a recepção crítica dos diversos códigos, permitindo não só o acesso a tais objetos, mas a leituras diversas sobre os mesmos, fator fundamental de inserção político-social do indivíduo por meio da pedagogia do olhar.

Assim como não é possível pensar em aluno e escola no singular, mas em alunos e escolas, é preciso pensar em leituras, visto a pluralidade de textos e visões. Walty, Fonseca e Cury postulam que:

> a diversidade de imagens não significa por si só riqueza de sentidos, já que, num mundo globalizado, as imagens, embora sendo muitas, podem tornar-se iguais, repetitivas, previsíveis. A repetição homogeneizadora pode levar ao seu esvaziamento e consequente amortecimento da consciência crítica do leitor (2006, p. 89).

Nem é preciso retomar o discurso de que nossa sociedade não é leitora. Somos um povo muito falante, mas pouco leitor. Não se podem ignorar os materiais que circulam socialmente, reafirmando a primazia da escrita. Se por um lado, é por meio destes instrumentos que pode vir a cidadania, vozes como Levi-Strauss (2000) afirmam que a função primária da escrita é a de dominação. Em uma sociedade

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

desigual como a nossa, faz-se necessário assumir tal prática como libertadora. É pelo uso dos mesmos meios de alienação que pode dar-se a libertação.

Nagamini (2006, p. 103) chama a atenção ainda para o fato de que, como consumidor em potencial e voraz, a criança - e eu ampliaria o raciocínio aos jovens também - tem um papel muito importante na circulação do capital e que por isso mesmo precisam do trabalho do adulto crítico para romper com essa posição e construir sua cidadania:

> as regras de comportamento, que antes tinham apenas um caráter moral e social, agora dizem respeito também a uma forma de consumir, estabelecendo fatores de identificação. A criança se reconhece muito mais pelo "ter" do que pelo "ser" (NAGAMINI, 2006, p. 103; grifos da autora).

Em uma das poucas obras que discute o uso do cinema em sala de aula, Napolitano (2008) afirma que não é o uso do cinema ou de qualquer recurso didático "agradável" que resolverá a crise vivida pela educação. Segundo o autor:

> é preciso que a atividade escolar com o cinema vá além da experiência cotidiana, porém, sem negá-la. A diferença é que a escola, tendo o professor como mediador, deve propor leituras mais ambiciosas além do puro lazer, fazendo a ponte entre emoção e razão de forma mais direcionada, incentivando o aluno a se tornar um espectador mais exigente e crítico (NAPOLITANO, 2008, p. 15).

Como elemento articulador entre currículo/conteúdo, habilidades e conceitos, o uso de filmes em sala de aula, segundo o autor (2008), auxilia no desenvolvimento de competências e habilidades, como leitura e produção de textos, na interpretação de códigos verbais e não verbais, melhoram a habilidade narrativa, descritiva, artística e intelectual, culminando em uma capacidade mais crítica sociocultural e político-ideológica. Almeida parece concordar com Napolitano sobre a importância do cinema em sala de aula quando assevera que:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> é importante porque traz para a escola aquilo que ela se nega a ser e que poderia transformá-la em algo vívido e fundamental: participante ativo da cultura e não repetidora e divulgadora de conhecimentos massificados muitas vezes já deteriorados, defasados (ALMEIDA, 2001, p.12).

Napolitano (2008, p. 20) levanta dois tipos de cuidados necessários à seleção e uso do filme em ambiente escolar:

a) adequação à faixa etária e etapa de aprendizagem escolar;

b) adequação ao repertório e aos valores socioculturais mais amplos e à cultura audiovisual especifica do grupo de alunos envolvidos na atividade.

Carrièrre (1995), na introdução de seu livro "Ensaio sobre a análise fílmica", lembra que quando os africanos muçulmanos, após a primeira grande guerra, eram convidados a sessões de cinema pelos europeus e, por causa diplomática não poderem recusar o convite, mas por motivo religioso não poderem contemplar a face humana, fechavam os olhos no início da projeção do filme, abrindo-os apenas ao final. O autor questiona se às vezes não teríamos também alguma incapacidade que nos impediria de ver um filme:

> por muitas razões, algumas não muito claras e outras que não podemos admitir, nós vemos com deficiência. Recusamo-nos a ver, ou então vemos algo diferente. Em todo filme, há uma região de sombra ou uma reserva do não visto. Que pode ter sido posta lá pelos autores, intencional ou deliberadamente. (CARRIÈRRE, 1995, p. 10).

Mesmo porque, todo tipo de expressão verbal, pictórica, social ou teatral, sobrevive graças às memórias reconhecidas ou não reconhecidas, fonte de conhecimentos, pública ou privada, que brilha com maior ou menor intensidade para uns que para outros.

Quem se envereda pelo caminho da análise de filmes coloca-se, ou deve colocar-se, em outra posição que o espectador comum. Este, ou é passivo diante do texto que lhe serve de lazer ou é analítico de forma instintiva, diferente do crítico que conscientemente trabalha sobre o filme. Enquanto o analista se coloca distante do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

filme, a fim de buscar indícios sobre os quais analisa, o espectador comum deixa-se guiar pela obra, identificando-se com ela.

Vanoye e Gliot-Lété elencam alguns obstáculos à analise de um filme. Alguns desses obstáculos dizem respeito ao tipo de linguagem: "sua natureza de pluralidade de códigos proíbe pensar em qualquer 'reprodução verbal'" (2008, p. 10; grifo do autor), porque, diferentemente da linguagem verbal, no filme acontece a transposição, transcodificação do que pertence ao visual, enquanto o verbal usa o escrito para explicar o escrito; há pois uma homogeneidade de significantes. Outros obstáculos são de ordem psicológica na tentativa de desvendamento dos efeitos provocados no espectador e como o filme faz para produzir tais efeitos.

Em 1988, Jorge Furtado produziu *Ilha das Flores*, com duração de 12 minutos, financiado pela Casa do Cinema de Porto Alegre, para a Universidade Federal do Rio Grande do Sul; o vídeo compõe a coletânea *Curta os Gaúchos*. Este filme era para ser mais um documentário sobre tratamento de lixo. No entanto, *Ilha das Flores* satiriza as marcas textuais do modo expositivo de representação, distanciando o espectador, que, a priori, espera uma leitura passiva em relação ao tema.

O curta é construído de forma hipertextual, em que as associações são as mais diversas, como a localização geográfica da colheita de tomates, as características humanas e suas diferenças para com o tomate e o porco, o surgimento do comércio e do dinheiro, a alimentação da família, doenças causadas por alimentos estragados, conceito de lixo, história e ilha (JESUS, 2005).

Em meio a tantas associações, percebe-se a ironia dos termos utilizados, bastante enciclopédicos, pondo a ciência como detentora do saber:

> Furtado impressiona ao usar de forma diferente termos cotidianos. A definição de dinheiro é associada a Cristo e este, ao judeu. Sincronicamente com a locução: 'os judeus possuem o telencéfalo altamente desenvolvido e o polegar opositor. São, portanto, seres humanos', aparecem imagens do holocausto. Na maior parte da película, o documentarista utiliza conceitos de dicionário. Até o momento em que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> se chega na Ilha das Flores: um vazadouro de lixo, onde mulheres e crianças esperam, do outro lado da cerca, os porcos terminarem para poder recolher o máximo de detritos em períodos de cinco minutos (JESUS, 2005).

Este curta enquadra-se entre as produções modernas de documentários, uma vez que mescla as fronteiras da subjetividade e da objetividade, com sonhos, alucinações; além disso, mescla também estilos, como documentário e ficção (VANOYE; GLIOT-LÉTÉ, 2008).

O termo documentário foi usado por Grierson (o termo já era usado antes dos anos 20) para designar seu próprio trabalho e acolhido por vários outros diretores como instância, pelo menos provisória, do cinema não ficcional (CARROL, 2004). Segundo Carrol, Grierson definiu o termo documentário como "tratamento criativo das 'atualidades" (apud CARROL, 2004, p. 70), termo este entendido como a realidade a que se pensava que o cinema poderia exclusivamente tratar. Como se vê, o sentido dado por Grierson é hoje muito reduzido. Porém, ainda não é simples definir os limites do documentário, porque o campo da não ficção é bastante amplo. Para Ramos (2004, p. 163), "o documentário pode ser definido, de forma breve, como uma narrativa que estabelece enunciados sobre o mundo histórico". O modo como se enuncia nos documentários difere-se dos filmes ficcionais, embora os modos possam ser trocados ou amalgamados, criando os *fake documentaries*: no Brasil, por exemplo, a obra de Jorge Furtado exaure-se nessas brincadeiras, cara à sensibilidade estética contemporânea (RAMOS, 2004, p. 164).

Alguns autores, como Metz, afirmam que "todo filme é um filme de ficção" (apud CARROL, 2004, p. 73), visto que ambos, ficção e não ficção tomam as mesmas estruturas, como *flashbacks*, vários tipos de tomadas etc.

Outros, porém, ainda creem em uma separação entre os campos. Carrol (2004) propõe um conceito interessante de "indexação", uma classificação baseada no modelo comunicativo de intenção-resposta de Grice. Grosso modo, seria ficção o que o receptor entender como tendo tal intenção por parte do emissor, isso seria a intenção ficcional e a contrapartida, a postura ficcional, que se refere à pretensão do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

autor para que o público adote uma determinada postura em relação ao seu texto. Não é pertinente a este trabalho uma discussão mais profunda sobre o assunto, mas apenas para apontar ao fato de que a classificação de *Ilha das Flores* não é tão simples como se imagina. No entanto, cremos que seja possível categorizá-lo como não-ficção, uma vez que neste tipo de filme:

> o emissor desse tipo de estrutura de signos com sentido tem uma intenção assertiva que prescreve que o público adote uma postura assertiva com relação ao conteúdo proposicional do texto, com base em seu reconhecimento de que é isso que o emissor intenciona que ele faça (CARROL, 2004, p. 89).

No início, *Ilha* parece um filme de ficção, mas vai mostrando-se o contrário no decorrer do texto. Da leveza e humor inicial, resta muito pouco ao fim do curta, bastante pesado e cortante, igualando-se à realidade que quer mostrar.

Como disse acima, Carrol (2004) propõe a denominação de cinema de asserção pressuposta aos filmes de não ficção, porque, além de o público presumir que se deva entreter o seu conteúdo proposicional como assertivo, pode também mentir. O documentário pressupõe uma intenção de verdade por parte do seu autor, o que não equivale a dizer que isso efetivamente se concretize.

A construção do significado em *Ilha das Flores*

No texto fílmico, "o conteúdo e a expressão formam um todo. Apenas sua combinação, sua associação íntima é capaz de gerar a significação" (VANOYE; GLIOT-LÉTÉ, 2008, p.42). Essa relação é bem explorada no *Ilha das flores,* uma vez que usa e abusa das imagens, às vezes concordando, às vezes opondo-se ao texto falado, como na cena em que afirma que "o ser humano é capaz de realizar diversas coisas com o dedo opositor e telencéfalo altamente desenvolvido como por exemplo,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

plantar tomates" (texto falado, enquanto a cena é a da bomba H explodindo em Hiroshima). Essa dialética entre o mostrado e o falado percorre o curta todo.

Independente do objetivo do filme, *encena*-se (e não se *mostra*) ali a sociedade. Pela escolha e organização dos elementos constituintes, uma película transita entre o real e o imaginário, mantendo relações com o mundo real: "pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa, ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um 'contramundo' etc" (VANOYE; GLIOT-LÉTÉ, 2008, p. 56), recurso maximizado em *Ilha,* principalmente no texto mostrado. A organização desses aspectos, os papeis sociais ou ficcionais, os esquemas culturais, as hierarquias formam um sentido final, os elementos que suscitam a identificação ou rejeição do espectador; este é o objeto de trabalho do analista.

Esse processo acontece pela função social do filme: "testemunha o real, tenta agir nas representações e mentalidades, regula as tensões ou faz com que sejam esquecidas" (VANOYE; GLIOT-LÉTÉ, 2008, p. 58). Não é por isso, no entanto, que se pode atribuir ao filme a descrição de toda a sociedade, suas nuances e sua trajetória histórica, sem perceber que temos ali um recorte pessoal, uma visão particular, como já acenou Carrol acima (2004).

A leitura analítica do filme deve buscar alguns critérios, como o levantamento das metáforas e rede metafórica, gerados na sucessão de imagens que desfilam diante do espectador como decalque do sentido literal. Segundo Vanoye e Gliot-Lété (2008), o aparecimento das metáforas é percebido pela repetição, formas de insistência (planos e ângulos) ou de amplificação (aumentos, efeitos sonoros etc.), maior ou menor incongruência de uma imagem em relação à narrativa padrão realista. Esses elementos, principalmente a repetição, são constantes em *Ilha*, como por exemplo, o tomate, que percorre desde o início, quando é apresentado na plantação do Sr. Suzuki até o final, quando é dado aos porcos e proibido aos humanos.

Para Vanoye e Gliot-Lété, as formas fílmicas curtas – *spots, clips,* curtas-metragens documentários, poéticos ou ficcionais – são um bom início para o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

exercício de análise: "os curtas-metragens são muitas vezes primeiras obras, às vezes esboços de obras futuras mais longas [...] mas podem inscrever-se na carreira de um cineasta de reputação" (VANOYE; GLIOT-LÉTÉ, 2008, p. 107).

Segundo Vanoye e Gliot-Lété, os curtas buscam produzir impacto de maneira mais evidente, com uma estrutura dramática mais direta:

> provavelmente porque a apreensão desses elementos não tem tempo de ser diluída nos meandros de uma história ou distraída pela identificação com personagens ou pelas emoções que, se envolvem, fazem-no de maneira rápida, aguda, como se 'precipitassem' (2008, p.114; grifo do autor).

O curta *Ilha das Flores* tem uma montagem peculiar e sofisticada. Há saturação de informação verbo-visual, que ora coincidem, ora se opõem, há momentos de aceleração e outros mais lentos, variações das escalas de planos e de ruídos, há imagens de estúdio, externas e de arquivo, aliás, ao contrário do que ocorre com os ficcionais: "é restrita, na ficção, a utilização de imagens de arquivo com tomadas heterogêneas ao processo de realização de tomada para o filme" (RAMOS, 2004, p. 164). De início divertido e leve (veja a associação inicial criada pelo título do curta: *Ilha das Flores* (ambos os semas positivos, que dá margem ao trocadilho descoberto ao final do filme), vai se tornando denso à medida que o espectador deixa-se envolver pelo narrador. É como se o espectador desse uma carta de crédito ao narrador no início do curta, que o leva ao final dramático e denunciador de uma realidade esquecida. Essa foi a estratégia assumida por Furtado (1992, p. 63): "para convencer o público a participar de uma viagem por dentro de uma realidade horrível, eu precisava enganá-lo. Primeiro, tinha que seduzi-lo e depois dar a porrada".

A narração é outra estratégia também presente em alguns curtas. Ela pode ser completa ou incompleta, e provavelmente sua eficácia se dá por permitir a identificação do espectador com o *lugar* (VANOYE; GLIOT-LÉTÉ, 2008, p. 110-11): "o espectador identifica (inconscientemente) uma estrutura que ele conhece e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

identifica-se (não necessariamente de maneira estável) com um dos atores da história".

A narração inclusive auxilia na apresentação dos personagens dos curtas-documentários, porque consegue inseri-los no filme de forma rápida e dinâmica, visto que não há, como nos longas-metragens, tempo de se construir as personagens de forma mais "natural":

> também a figura do personagem é bastante comum no documentário. Ao contrário do cinema de ficção, e estabelecendo uma distinção com este, atores não costumam interpretar personagens no documentário, que são geralmente incorporados por pessoas comuns (Ramos, 2004, p. 164).

No curta em tela, a voz do narrador é o fim condutor de toda a argumentação. Furtado utiliza-se da voz firme do ator Paulo José para conferir verdade e autenticidade a seu texto.

A narração é a responsável por conduzir a argumentação dos documentários. Nichols discute a facilidade com que os documentários fundem evidência e argumentação (o que se aplica diretamente a *Ilha das Flores*):

> o documentário traz em si uma tensão que nasce das asserções genéricas que faz da vida, ao mesmo tempo que usa sons e imagens que carregam a marca inevitável da singularidade de suas origens históricas. Esses sons e imagens acabam funcionando como signos. Carregam significados, embora, de fato, esse significado não seja inerente a eles, mas, ao contrário, lhes tenha sido conferido por sua função dentro do texto como um todo (2004, p. 52).

Em *Ilha das flores*, a construção dos argumentos se dá de forma textual e cinemática. É evidente que as escolhas de imagens de estúdio ou congeladas hierarquicamente e ironicamente constroem o ponto de vista legitimado por Furtado. A consciência do filme acaba por substituir a nossa, numa trajetória de percepção e comprovação da realidade que "não se pode negar". O processo de construção de significados sobrepõe-se aos significados construídos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Epílogo

A intenção deste texto era pontuar alguns critérios de análise para que se possa fazer bom uso de filmes em sala de aula, defendendo o ponto de vista de que os curtas-metragens apresentam-se como textos ricos e reais (oposto a textos artificiais didáticos), uma vez que podem ser apresentados e discutidos na mesma aula, ainda que seja de 45 minutos. Os curtas são tão bons quanto os longas-metragens, ou até melhores, porque condensam os enredos, deixando apenas o estritamente essencial ao sentido do texto. O mesmo acontece com bons comerciais, que têm 30 segundos para veicular a mensagem. Nesse sentido, a escolha de *Ilha das Flores* foi bastante assertiva, porque permitiu uma análise rica, aberta não apenas ao texto verbal, como também aos muitos sentidos dos textos não verbais explorados pelo diretor.

Referências

ALMEIDA, Milton J. Imagens e sons: a nova cultura oral. São Paulo: Cortez, 2001.

CARROL, N. Ficção, não ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, F. P. (org.). Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional. São Paulo: SENAC, 2004. v.II. p. 70-104.

CARRIÈRRE, J.-C. A linguagem secreta do cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CORTELA, L. S. O século XXI e a formação de professores. Anotações de palestra. Londrina, Cine-Teatro Ouro Verde, 07/04/2009.

FURTADO, Jorge. Um astronauta no Chipre. Porto Alegre: Artes Ofícios, 1992.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

_____. Ilha das Flores (documentário). Direção e roteiro de Jorge Furtado. Porto Alegre: Sagres, 1989. 13 min. Coletânea Curta os gaúchos.

JESUS, Rosane Meire Vieira de. Ilha das Flores: o documentarista em primeiro plano. Edição Nº 8. 2005. Disponível em http: <www.oolhodahistoria.ufba.br/artigos/ilha-das-flores-rosane-meira-vieira-de-jesus.pdf> . Acesso em 02/05/2010.

LEVI-STRAUSS, C. Tristes trópicos. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NAGAMINI, E. Literatura infantil e cinema: estratégias de leitura na sala de aula. In: SPARANO, M.; IÓRIO, P. L. DI; LOMBARDI, R.S. (org.). A formação do professor de língua(s): interação entre o saber e o fazer. São Paulo: Andross, 2006. p. 97 a 124.

NAPOLITANO, Marcos. Como usar o cinema na sala de aula. São Paulo: Contexto, 2008.

NICHOLS, B. A voz do documentário. In: RAMOS, F. P. (org.). Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional. São Paulo: SENAC, 2004. v.II. p. 47-67.

PIETRI, E. de. Práticas de leitura e elementos para a atuação docente. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

RAMOS, F. P. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: RAMOS, F. P. (org.). Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional. São Paulo: SENAC, 2004. v.II. p. 159-226.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. Ensaio sobre a análise fílmica. 5.ed. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 2008.

WALTY, I. L.C.; FONSECA, M.N.S.; CURY, M.Z.F. Palavra e imagem: leituras cruzadas. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

História, corpo e movimento nas fotografias de Marcel Gautherot

Judivânia Maria Nunes RODRIGUES[1]

Resumo: Como pesquisadora de uma das práticas artísticas e culturais afro-brasileiras, a Capoeira Angola, busco nas imagens de fotógrafos que retrataram essa manifestação, dentre eles Marcel Gautherot, uma forma metodológica de abordagem histórica e artística que possibilita um diálogo corporal no campo da Arte-educação. Corpos e movimentos capturados através da imagem fotográfica, um instante, fragmentos de espaço/tempo que nos possibilita pensar o passado com os olhos no presente, trazendo outros significados para as imagens. Permitindo-nos pensar sobre a história, ao mesmo tempo em que, nos possibilita criar metodologias que possam contribuir para o aprendizado da Capoeira Angola, enfatizando o mesmo como processo educativo e artístico. Como capoeirista, há 20 anos, artista e educadora, compreendo que decifrar as imagens da capoeira é, portanto, "entrar no jogo", pensar sobre as possibilidades de jogar, se expressar e ensinar essa arte olhando para a história.

Palavras-chaves: Capoeira Angola, Arte-educação, Imagem.

Introdução

São muitas as questões históricas que a prática artística e cultural da capoeira nos suscita. Uma das questões que vem sendo discutida ao longo da história é se a criação da capoeira seria africana ou brasileira. Neste sentido, a imagem nos auxilia, em conjunto com diversas pesquisas realizadas, a afirmar que a capoeira é uma criação brasileira, obviamente de raiz africana.

[1] Doutoranda do PPGArtes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Linha de Pesquisa: Arte, Cognição e Cultura, sob a orientação da Profª Drª Isabela Frade.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os registros imagéticos brasileiros sobre a capoeira apresentam uma estética que exibe essa arte do corpo, que é possível ser interpretada como luta, como dança, como jogo, entre outras interpretações. Apesar de apresentar semelhanças com práticas artísticas e culturais africanas, tem características específicas, só registradas imageticamente no Brasil. Compõe, dessa forma, uma imagem singular, que contribui para à afirmação de D' Amorim (2007), é uma criação brasileira, gestada em ventre africano.

É possivel usar largamente essa produção imagética na área da educação das mais variadas formas. Na pesquisa que desenvolvo, me aproprio das imagens da Capoeira Angola, especificamente da produção fotográfica, para promover o aprendizado dessa arte com alunos, em propostas de Arte-educação. Instigo a leitura das imagens, e aqui no caso, das fotografias de Michel Gautherot, de forma que apresentem novos significados para as mesmas, possibitando a mediação para o diálogo corporal pretendido na prática do jogo. Uma forma de olhar para a história, e ao mesmo tempo, de criação de metodologias para a experiência de arte-educação em questão.

A representação visual da capoeira na história

Os primeiros olhares que resultaram em representações sobre a capoeira foram lançados por estrangeiros em viagens exploratórias pelo Brasil. As primeiras imagens são datadas do período entre 1821 e 1823. Ferreira (2013) nos apresenta três artistas considerados pioneiros na representação da capoeira, o pintor e desenhista inglês Augustus Earle, o pintor e desenhista francês Jean-Baptiste Debret e o pintor alemão Johann Moritz Rugendas. O autor também afirma que, "A capoeira possui uma historicidade como prática corporal de cerca de 300 anos,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

fundada nas reterritorializações e hibridizações da diáspora africana". (FERREIRA, 2013)[2]

Ao longo desses 300 anos a capoeira sofreu muitas modificações na sua forma de representação, assim como na sua trajetória de afirmação enquanto prática artística e cultura afro-brasileira, hoje reconhecida, a partir de 2008, como Patrimônio Cultural Brasileiro, depois de um longo período de perseguição e discriminação. "Criminalizada dois anos após a extinção da escravidão, e em consonância com o projeto civilizador da República, durante muito tempo ela foi duramente reprimida e associada ao mundo da marginalidade" (DIAS, 2015, p.105).

A capoeira, a princípio, como foi denominada, desmembra-se agora em três modalidades, a Capoeira Angola, a Capoeira Regional e a Capoeira Contemporânea. As duas primeiras são as principais modalidades conhecidas e inclusive, são as únicas reconhecidas por muitos mestres, que preferem não reconhecer a terceira modalidade, a Capoeira Contemporânea. Talvez, esse não reconhecimento dessa modalidade por alguns mestres se deva a falta de um mestre de referência para a mesma. A Capoeira Regional tem como referência seu criador, o Mestre Bimba, enquanto a Capoeira Angola tem como referência o Mestre Pastinha. Como praticante da Capoeira, há 20 anos, me refiro sempre no meu trabalho de pesquisa a Capoeira Angola, a qual pratico.

Sobre a representação da capoeira ao longo da história, podemos observar uma das primeiras imagens dessa manifestação, a partir da obra do artista Rugendas.

[2] FERREIRA, Bruno Soares. Imagens da Capoeira do Século XIX. 9° Encontro Nacional de História da Mídia – UFOP – Ouro Preto – Minas Gerais. 30 de maio a 1° de junho de 2013. Sem numero de páginas. Acesso em: http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/imagens-da-capoeira-do-seculo-xix.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Óleo sobre tela de Johann Moritz Rugendas intitulada Jogar capoëra – Danse de la guerra (1835)

Na imagem podemos observar movimentos corporais semelhantes ao que vemos hoje na prática da capoeira, a ginga, mas essa representação também nos apresenta as várias transformações ocorridas na capoeira, que pode ser a princípio observada pela não formação da roda, mas sim posicionamentos aleatórios, a falta do uso de uniformes por parte dos capoeiristas, assim como pela ausência de vários instrumentos hoje usados nas rodas de capoeira como o berimbau, instrumento considerado símbolo da capoeira. O que nos leva a entender essa prática como uma construção estética e cultural em território brasileiro.

Rego (1968) diz que depois desses artistas, o grande mestre da representação da capoeira no Brasil, através do seu desenho magistral, foi o artista plástico Hector Julio Páride Barnabó, conhecido como Carybé. O autor diz que "(...) Carybé conseguiu suplantar todas as dificuldades, na captação e recriação dos complicados movimentos da capoeira, como nenhum outro artista do presente" (REGO, 1968, p.325). Cita também a obra do escultor Mário Cravo Júnior, e ressalta a plasticidade das cenas de capoeira que o artista produziu usando ferro como matéria prima.

Quando o referido autor discorre sobre a relação da capoeira com as artes plásticas, não menciona a fotografia, mas sobreponho essa como um dos mais

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

recentes e importantes registros visuais sobre a capoeira no Brasil. Kossoy (2001) diz que a fotografia é sempre um resíduo do passado, mas acrescenta também que o trabalho de criação do fotógrafo sempre existiu através dos efeitos óptico e químico, além do filtro cultural do mesmo. Nesta perspectiva, a fotografia na sua grande maioria, tem um pé no documento histórico, mas também no campo da arte. "Toda fotografia tem sua origem a partir do desejo de um indivíduo que se viu motivado a congelar em imagem um aspecto do real, em determinado lugar e época" (KOSSOY, 2001, p.36).

O tema da Capoeira Angola na fotografia é retratado de diversas formas e por vários fotógrafos profissionais e amadores no Brasil nas últimas três décadas. Mas se queremos olhar para um passado um pouco mais distante, é possível observar o olhar de fotógrafos estrangeiros sobre essa prática de arte do corpo. Dentre eles a obra de Marcel Gautherot, a qual é uma das fontes de inspiração para construir o discurso visual metodológico que media o diálogo corporal na experiência de Arte-educação que desenvolvo como projeto de pesquisa. A imagem do fotógrafo, além de possibilitar essa construção metodológica, desencadeia diversas indagações sobre a prática da Capoeira Angola na metade do século passado.

Fragmentos de tempo/espaço que se materializam e se perpetuam, não no intuito de traduzir o passado, mas de estar aberta às múltiplas significações. "A fotografia é indiscutivelmente um meio de conhecimento do passado, mas não reúne em seu conteúdo o conhecimento definitivo dele" (KOSSOY, 2001, p.107). Neste sentido, a fotografia nos trás indícios do passado, mas ao mesmo tempo, abre espaço para diversas interpretações. E são nas "brechas" desse espaço que nos permitimos criar, pensar em construção de discursos a partir das imagens, não, obviamente, fechando para outras possibilidades de leituras, mas explicitando um pensamento metodológico e poético, através do olhar, de uma possibilidade de interpretação criativa.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Lendo imagens de Marcel Gautherot: uma criação metodológica em arte-educação

Como amante da fotografia, assim como da Capoeira Angola, busco na associação entre as duas, uma forma de mediar o aprendizado de ambas. Ao apresentar as imagens do fotógrafo Marcel Gautherot aos alunos, crio um processo metodológico de aprendizado da Capoeira Angola, que irei abordar a seguir, ao mesmo tempo que amplio o repertório cultural, visual e artístico dos participantes do processo.

Através desse repertório visual é possível acessar a discussão sobre a linguagem fotográfica, aprensentando o fotógrafo e a técnica utilizada pelo mesmo, sendo possível abordar questões como, enquadramento, profundidade de campo, composição, os diferente planos na fotografia, a utilização do filme preto e branco e da fotografia analógica, entre outras questões pertinentes a técnica. Ao fotógrafo e a técnica, acrescenta-se o tema, o assunto, são esses elementos que constituem uma determinada fotografia, "(...) que lhe deram origem através de um processo, de um ciclo que se completou no momento em que o objeto teve sua imagem cristalizada na bidimensão do material sensível, num preciso e definido espaço e tempo" (KOSSOY, 2001, p.37).

O tema captado por Marcel Goutherot nos permite "entrar no jogo" da Capoeira Angola, o que resultou na criação de uma metodologia que dialoga com a proposta de mediação, que como capoeirista e arte-educadora, acredito ter uma dimensão artística, cultural, histórica e educativa. Essa criação metodológica a partir da imagem é baseda nos ensinamentos do Mestre Pastinha, o criador da Capoeira Angola, que dizia que no jogo da capoeira é preciso cuidar do corpo do outro, assim como você gostaria que cuidassem do seu próprio corpo.

> Ensinava, a partir da capoeira, que o respeito ao companheiro capoeirista devia ser semelhante àquele que se devia ter ao próprio corpo, na medida em que este comporta as forças e as contradições que movimentam a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> natureza humana. O equilíbrio necessário à sua própria proteção era também necessário à preservação da integridade física do outro. Para isso, sempre buscou ressaltar que a capoeira não poderia ser vista enquanto uma manifestação cultural homogênea como, da mesma forma, não são homogêneos os corpos que praticam nem as intenções que levam homens e mulheres, crianças e adultos, à sua prática. (ARAÙJO, 2015, p.269)

A autora fala sobre a filosofia desse Mestre em relação ao jogo da Capoeira Angola, que reflete também a filosofia de vida do mesmo. Nesta interseção entre as imagens de Marcel Gautherot e a filosofia do Mestre Pastinha, neste entre, surge a espacialidade no jogo, a qual denominei "Do Lugar-Entre", uma criação metodológica, que transcende a espacialidade da capoeira e se transporta para a vida, para pensarmos sobre possibilidades de sermos no mundo.

Imagem 1 - Foto: Marcel Gautherot, 1946, Salvador BA.
Acervo do Instituto Moreira Sales

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

É exatamente nessa espacialidade entre os dois jogadores que coloco a ênfase do diálogo corporal, é nesse espaço que eu escolho e exercito atitudes, ações, que se refletem para além da roda de capoeira. Posso escolher corporalmente entre simplesmente frear meu corpo e avisar ao outro que ele corre perigo e precisa se mover rápido, sair dali, construindo um diálogo corporal com o outro, ou posso escolher machucar o outro, optando entre jogar com o outro ou jogar contra o outro. A Capoeira Angola, segundo o Mestre Pastinha, carrega na sua filosofia o jogar com o outro e não contra o outro.

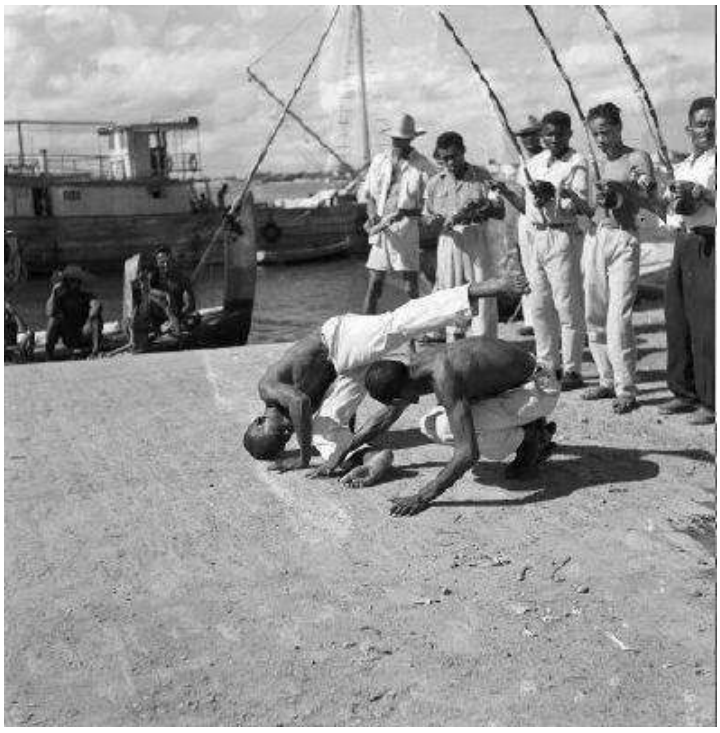


Imagem 2 - Foto: Marcel Gautherot, 1946, Salvador BA.
Acervo do Instituto Moreira Sales

Um jogo corporal de plasticidade singular, onde o espaço ente os dois jogadores se apresenta muito bem demarcado nas fotografias de Marcel Gautherot, o qual posso explorar, para questionar o cuidado com o outro no jogo. Tornar visível o que na efemeridade dos movimentos, muitas vezes não conseguimos ver. De acordo com Rouillè (2009) a fotografia tem o poder de tornar visível, o que nos é invisível a princípio. Como capoeirista, angoleira, como nos chamamos entre os

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

praticantes da Capoeira Angola, consigo identificar nas imagens, que o jogo é de Capoeira Angola, o qual apresenta uma movimentação com características específicas, com movimentos rasteiros, mais próximos ao chão.

Nesta perspectiva, é interessante observer que a Capoeira Angola, talvez pelo seu caráter teatral e artístico, que a difere da Capoeira Regional, a qual apresenta um caráter de luta, sendo chamada a princípio, de Luta Regional Baiana, sempre foi o foco de fotógrafos/artistas estrangeiros. Dentre eles, podemos citar além de Marcel Gautherot, Pierre Verger e Kurt Klagsbrunn. Sobre essa diferença de plasticidade exibida no jogo da Capoeira Angola, Nogueira nos diz que

> Mestre Bimba também já era amplamente conhecido como lutador, começando a apresentar suas posturas diferenciadas no sentido de criar a Capoeira Regional. Mestre Pastinha, com o apoio de outros mestres, institucionaliza no CECA[3] a defesa da forma tradicional da capoeira, à maneira africana, e a batiza de Capoeira Angola, fazendo uma referência tanto aos angolanos que eram exímios capoeiristas quanto ao continente mãe (NOGUEIRA, 2015, p.287)

A verdade é que "(...) o fotógrafo, sempre manipulou seus temas de alguma forma: técnica, estética ou ideologicamente" (KOSSOY, 2001, p.108). Esses artistas, valorizaram a arte da capoeira, em específico aqui, a Capoeira Angola, produzindo imagens que dignificam visualmente seus praticantes, mesmo em um momento histórico de muito preconceito para com essa manifestação, preconceito esse que perdura, com menos intensidade, até os dias de hoje.

As imagens aqui apresentadas instigam o diálogo sobre a historicidade da capoeira, como por exemplo, exibindo elementos como o local, o porto, suscitando a discussão sobre o trabalho de estivador, o qual muitos capoeiristas faziam nos anos de 1940, nos mostrando que o porto, nas horas vagas, era um dos locais de prática da capoeira. Muitos outros elementos sobre a história da Capoeira Angola podem ser explorados a partir das imagens de Marcel Gautherot. Seguindo essas duas formas de ollhar/interpretar as imagens, do ângulo histórico, e do direcionamento

[3] Centro Esportivo de Capoeira Angola – CECA, fundado em 1941 pelo Mestre Pastinha.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

criativo/metodológico "Do Lugar-Entre", tem sido possível estabelecer o diálogo corporal e visual sobre a Capoeira Angola na pesquisa em questão.

Considerações finais

A imagem sem dúvida é um importante elemento na formação humana. Desde os tempos mais remotos, como o da arte rupestre, encontrada nas cavernas de Lascaux, a imagem se fez presente para comunicar, mostrando a expressão humana através da linguagem visual. Nesta perspectiva, essa linguagem, que envolve diversas técnicas como a pintura, a escultura, a gravura, a fotografia, o grafite, entre outras, tem um amplo repertório de possibilidades educacionais e artística, e tem sido utilizada de diferentes formas ao longo da história.

Na contemporaneidade as imagens se fazem mais presentes do que em qualquer outro período histórico, devido as diversas formas de propagação das mesmas através das novas tecnologias. Neste sentido, é de extrema importância, que nos educadores, nos apropriemos das mesmas, numa perspectiva de educação do olhar, para podermos questioná-las enquanto uma forma contundente de comunicação e expressão, que muitas vezes são usadas como forma de manipulação. Ao questioná-las, podemos nos descobrir como potenciais produtores de imagens, para expressarmos pensamentos, ideias, desejos, as subjetividades, que povoam nossos pensamentos e sentimentos.

A partir das imagens fotográficas de Marcel Gautherot, encontro a possibilidade de criar um processo metodológico de materialização poético/visual, para mediar o aprendizado da manifestação artística e cultural da Capoeira Angola a partir das premissas do seu criador, o Mestre Pastinha. Essas premissas, em conjunto com imagens que fazem parte da história da Capoeira Angola, se apresentam como valorosos ensinamentos, passíveis de serem explorados no campo da Arte-Educação.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Rosangela Costa. Capoeira é tudo que a boca come. In: Uma Coleção Biográfica – Os Mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde no Museu AfroBrasileiro da UFBA. Salvador: Edufba, 2015.

D´AMORIN, Eduardo; ATIL, José. A Capoeira - Uma Escola de Educação. Recife: Ed. Do Autor, 2007.

DIAS, Adriana Albert. Trajetórias da Capoeira Baiana: do mundo das ruas a símbolo da identidade nacional. In: Uma Coleção Biográfica – Os Mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde no Museu Afro-Brasileiro da UFBA. Salvador: Edufba, 2015.

FERREIRA, Bruno Soares. Imagens da Capoeira do Século XIX. Trabalho apresentado no GT História da Mídia Audiovisual e Visual, integrante do 9º Encontro Nacional de História da Mídia, 2013.

KOSSOY, Boris. Fotografia e História. 2ª ed rev. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.

NOGUEIRA, Simone Gibran. Capoeira Angola de Pastinha: análise do princípio cultural à luz da Psicologia Africana. In: Uma Coleção Biográfica – Os Mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde no Museu Afro-Brasileiro da UFBA. Salvador: Edufba, 2015.

REGO, Waldeloir. Capoeira Angola. Ensaio Sócio-Etnográfico. Rio de Janeiro: Companhia Gráfica Lux, 1968..

ROUILLÉ, André. A fotografia entre documento e arte contemporânea. São Paulo: editora Senac, 2009.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Balas Zéquinha: o uso dos álbuns de figurinhas criados pelo governo, na educação cidadã e na educação escolar

Camila JANSEN DE MELLO DE SANTANA[1]

Resumo: Utilizando, como objeto de pesquisa, os dois álbuns de figurinhas do Zequinha, criados pelo governo do estado do Paraná entre as décadas de 1970 e 1980, para uma campanha de aumento de arrecadação de Imposto sobre a Comercialização de Mercadorias (ICM), examinei algumas possibilidades do processo de educação informal e formal possibilitados por este material. O Álbum Clube do Zequinha, foi analisado em conjunto com reportagens publicadas em periódicos da época e com entrevistas presentes no documentário *Zequinha Grande Gala*, e nos permitiram perceber como essa coleção de figurinhas e suas legendas orientaram, de maneira informal, não institucionalizada, o comportamento da população, principalmente de crianças, em busca do cidadão ideal. O álbum da Caravana do Zequinha, por sua vez, apresentou um formato diferente e foi utilizado em escolas no ensino da Geografia e História do Paraná, o que nos permitiu abordar estratégias de ensino com o uso de álbuns de figurinhas.

Palavras-chaves: Zéquinha, Álbum de figurinhas, Educação

Este trabalho, resultado de algumas leituras e questões levantadas no processo de pesquisa de meu doutorado, visa pensar as possibilidades da utilização de álbuns de figurinhas nos processos de educação formal e informal de crianças. Os álbuns que serão analisados correspondem a duas coleções de imagens do mesmo personagem: o Zéquinha.

Zéquinha foi personagem criado por desenhistas-litógrafos da Impressora Paranaense por encomenda da empresa de doces curitibana *A Brandina*. De

[1] Professora Colabora da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) e Doutoranda na Linha de Pesquisa "Arte, Memória e Narrativa" – AMENA, do Departamento de História da Universidade Federal do Paraná (UFPR), sob orientação da Profª Drª Rosane Kaminski. Instituição financiadora: CAPES.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

propriedade de quatro irmãos poloneses, a fábrica de doces criada em 1928, lançou, em 1929, uma bala composta por uma mistura de açúcar e água que, após transformada em caramelo recebia essências de sabores diversos. A bala, embora considerada ruim, conquistou grande sucesso em decorrência de sua embalagem, ilustrada com imagens de um personagem fictício, o Zéquinha, que vivia situações diversas nas ilustrações.

O personagem fora criado com o intuito de identificar as balas perante os doces concorrentes, atrair público interessado em colecionar as diferentes imagens protagonizadas por Zéquinha e ainda servir de garoto-propaganda para o produto, emprestando inclusive seu nome para os doces, batizados como *Balas Zéquinha*.

Os irmãos Sobania, Francisco, Eduardo, Antonio e João teriam se inspirado nas Balas Piolin, que eram vendidas em São Paulo desde 1927, e cujas embalagens eram compostas por mais de uma centena de situações vividas pelo personagem Piolin, palhaço incorporado pelo artista Abelardo Pinto, que era famoso à época em São Paulo.

Essa coleção de imagens de Zéquinha começou com um total de 30 ilustrações diferentes, passando posteriormente a 50, depois 100 e finalmente 200 situações diversas vividas pelo personagem. Essas imagens representavam um sujeito comum, que vivia uma vida ordinária, e que, assim como qualquer pessoa real, vivia momentos de lazer, alegrias, tristezas e nem sempre apresentava um comportamento exemplar.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1: Zéquinha numa atividade de lazer, "pescando" (nº 3), em uma situação da vida privada, sendo "amoroso" (nº 121), exercendo o ofício de "lixeiro" (nº 6), um dos trabalhos em que é ilustrado e sendo "condenado" (nº 73) judicialmente.

As *Balas Zéquinha* circularam por Curitiba e região de 1929 até 1967, momento em que a fábrica de balas que as produzia – que já não era mais a empresa dos irmãos Sobania -, parou de fabricar os doces e suas respectivas embalagens. Contudo, alguns anos depois Zéquinha é resgatado e passa a circular novamente por Curitiba e todo o estado do Paraná.

O personagem foi resgatado no ano de 1979 por uma empresa de publicidade curitibana, a P.A.Z., que vencera uma concorrência para a criação de uma campanha estadual de arrecadação de ICM (imposto sobre a circulação de mercadorias) (MILLARCH, 1979). A proposta vencedora propunha utilizar o personagem Zéquinha, numa nova roupagem, para ilustrar a campanha e incentivar o aumento da arrecadação de impostos.

O novo Zequinha trazia algumas características diversas do personagem original. A primeira mudança é a grafia de seu nome, que perdeu o acento. Temos também mudanças na representação do personagem: se o Zéquinha original apresentava várias expressões faciais, enfrentava momentos de dificuldade e tristeza e aparecia, por vezes representado de frente ao observador, às vezes de lado, o novo Zequinha sempre aparecia de perfil e sorrindo, vivendo situações positivas e cotidianas e nenhuma tristeza, dificuldade ou mesmo agindo de forma duvidosa ou imoral

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Outra mudança significativa era o fato do personagem não vir mais acompanhado de balas. Se inicialmente Zéquinha havia sido criado para identificar e estimular a venda de doces da empresa dos Irmãos Sobania, ilustrando as embalagens dos caramelos, o novo Zequinha não podia ser comprado pela população, mas era adquirido em troca de notas fiscais de compra de produtos diversos. A população paranaense era convidada a exigir a nota fiscal de suas compras e leva-la a locais previamente identificados, nos quais receberia, em troca das notas fiscais entregues, envelopes contendo 10 figurinhas do Zequinha ou um álbum para colá-las. Não havia mais doce, e agora era necessário completar o álbum, inexistente na versão anterior do personagem, com a colagem de todas as ilustrações de Zequinha para que se pudesse concorrer a prêmios diversos.

A campanha de arrecadação de impostos foi denominada *ICM das Crianças* e teve três fases distintas. A primeira fase durou outubro de 1979 a 21 de dezembro de 1979, a segunda fase da campanha estendeu-se de 22 de janeiro de 1980 a 25 de abril de 1980 e a terceira etapa da campanha teve início em 25 de setembro de 1980, encerrando-se em 08 de janeiro de 1981.

As duas primeiras fases do *ICM das Crianças* tiveram, como tema, o *Clube do Zequinha*, no qual o personagem protagonizava, em figurinhas autocolantes, 200 diferentes situações cotidianas, sociais e festivas, que marcavam a história, lugares, eventos característicos do Paraná. A terceira fase da campanha teve a temática *Caravana do Zequinha*, na qual duzentas novas imagens, que mesclavam ilustrações e imagens fotográficas impressas em papel que não era autocolante, compunham um total de dez grandes paisagens do Paraná.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 2: Imagem de uma das páginas do álbum "Clube do Zequinha", em que o personagem aparece visitando vários locais do Paraná.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

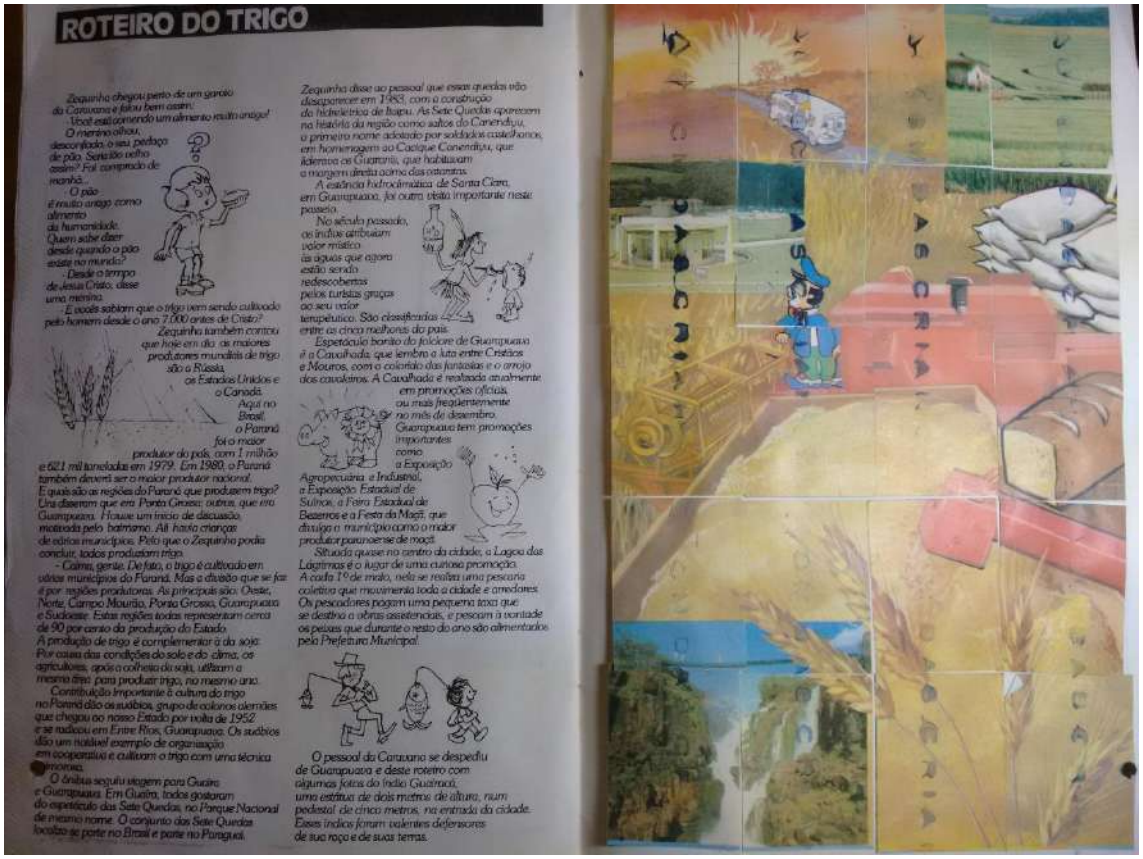


Figura 3: Imagem de uma das páginas do álbum "Caravana do Zequinha", em que o personagem faz o roteiro do trigo.

São estes dois álbuns do *Clube do Zequinha* e da *Caravana do Zequinha*, que serão analisados neste artigo. O álbum do *Clube do Zequinha* será estudado de forma a compreender como este contribuiu para a educação informal de crianças em fins da década de 1970 e início de 1980. Para tanto, focaremos nossa análise nas legendas das imagens, que apresentam a atividade realizada por Zequinha e um breve texto explicativo da importância desta ação. O segundo álbum, da *Caravana do Zequinha*, nos permitirá perceber os usos deste material tanto na educação informal, quanto na educação formal, através do estudo dos textos que acompanham as imagens do álbum e também de reportagens de jornal, que apontam a utilização deste material nas escolas estaduais e municipais do Paraná.

O ICM das Crianças foi um programa de incentivo de arrecadação de impostos criado no segundo governo Ney Braga (1979-1983). A proposta da campanha era aumentar a arrecadação de impostos "sem qualquer aspecto de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

agressão ao comerciante – mas sim o fazendo integrar-se neste espírito comunitário-social do pagamento do imposto devido. E nada melhor do que atingir as crianças como motivação" (IBIDEM).

O público infantil começa a despontar como nicho de mercado consumidor de artefatos próprios à sua faixa etária, em torno da década de 1860-1870, com brinquedos e algumas publicações periódicas voltadas às crianças. (GOULART, 1989, 141-144) Esses produtos tinham, em grande medida, uma função educativa, característica destacada por Goulart quando aponta que nas décadas de 1870 e 1880 "foram introduzidos produtos que, operando informação e fantasia, atuavam entre o formalismo escolar e o informalismo das brincadeiras". (IBIDEM, P. 142)

No que tange as figurinhas, também encontramos a preocupação de unir a brincadeira com o processo de aprendizagem. A utilização de figurinhas como elemento de atração ao público infantil é uma ação que já ocorria há tempos, tanto no Brasil como no exterior. Em pesquisa de mestrado defendida em 1989 por Paulo Cezar Alves Goulart, intitulada "Álbum de figurinhas: configurações e história", o autor aponta que, já em fins do século XIX e início do XX,

> Três aspectos seriam relevantes para a aceitação das figurinhas: 1) permitiam organizar coleções de cartões; 2) suas imagens praticamente constituíam uma galeria portátil de acontecimentos e pessoas os mais diversos; 3) traziam formas sumárias de conhecimento, gênero simplificado de enciclopédias visuais em miniatura. (IBIDEM, P. 30-31)

A associação entre figurinhas e o processo de aprendizado, principalmente infantil, torna-se rapidamente um dos motes das coleções de figurinhas. Há álbuns que exploram exatamente essa aproximação entre estes dois universos do lúdico e do educacional, como pode-se perceber pelo *História do Brasil*, da Bhering, Companhia S/A.

> "Se desde o surgimento das figurinhas manifestava-se uma vertente didática, em História do Brasil concretizou-se o propósito de transformá-las instrumento pedagógico: 1) Integrando-as, formalmente, ao circuito

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> das Escolas Públicas; 2) Tendo uma elaboração baseada em programa de ensino primário; 3) Assemelhando-se, enquanto produto a livros adotados curricularmente, com vantagem significativa em relação a eles: a profusão de ilustrações e, ainda mais, coloridas; 4) Aliando um procedimento lúdico (a coleção) às obrigações escolares à medida em que 'applicar as gravuras constitue processo pratico de fazel-o gravar.'" (IBIDEM, P. 177-178)

O álbum do *Clube do Zequinha*, que circulou nas duas primeiras fases da campanha de arrecadação de ICM trazia elementos que nos permitem associá-lo a um processo educativo. Esse sentido didático se dá principalmente na leitura das legendas que acompanham as imagens.

Figura 4: Imagens do álbum "Clube do Zequinha", nas quais encontramos o personagem protagonizando ações que remetem a atividades econômicas importantes para o Paraná e sua administração, como quando aparece "colhendo café" (nº146), ou visitando a "Cidade Industrial" de Curitiba (nº 160), projeto de urbanização da capital paranaense em que houve a atração e concentração de fábricas de diferentes ramos econômicos numa região ao sul da cidade. Também vemos Zequinha "tomando banho" (nº 1) e sendo um "bom colega" (nº 89).

É possível perceber, com a leitura das legendas, que além da informação indicando a situação vivida por Zequinha, encontramos informações sobre obras do governo do Estado ou Prefeitura de Curitiba, menção a festividades regionais do Estado, que movimentam a economia

O discurso estatal se faz presente, exaltando obras realizadas pelo governo, como a Rodovia do Café, ou pela prefeitura de Curitiba, como a Cidade Industrial.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Além disso, encontramos elementos que denotam alguns ensinamentos cotidianos do governo, como a preocupação com a higiene, o cuidado ao dirigir e outras ações várias que demonstram uma ação educativa do governo não apenas dirigida às crianças, mas também aos adultos. A coleção de 200 ilustrações e suas respectivas legendas, todas contendo elementos que demonstrem preocupação com os cuidados de higiene diários, ou com a vida em sociedade, com a exaltação de obras que tragam uma ideia de progresso ou mesmo ações de demonstrem um comportamento modelo, servem para criar uma ideia do que seria o cidadão ideal do Paraná.

Essa idealização do cidadão e a ação educativa do governo do estado sendo transportado por um suporte ilustrado, atingia crianças e adultos, principalmente por utilizar um ícone da identidade paranaense, não agradava a todos. É possível perceber a insatisfação e questionamentos levantados em torno dessa releitura de Zequinha em reportagens publicadas no contexto da campanha. Na reportagem veiculada pelo periódico *Correio de Notícias*, encontramos a fala de Valêncio Xavier, que afirma que "o humorado Zequinha das balas das décadas de 20 e 40, virou o sem graça e posudo cartola que fiscaliza a corrupção do poder econômico na declaração dos tributos ao Estado" (ENGAJAMENTO..., 1979), e acrescenta:

> Se o comerciante é desonesto não dando nota fiscal porque o governo não diz isso a ele? Porque usa as crianças, o povo? Por que a camapnha de propaganda não ressuscitou o "seu talão vale um milhão"? Naquela campanha o povo trocava as notas fiscais por um cupom e ganhava prêmio em dinheiro. Não mexia com a estrutura ideológica da pessoa e nem a estava usando como fiscal.

A insatisfação de parcela da população pode ter provocado mudanças na campanha do ICM, levando a uma reformulação do álbum, sua proposta e imagens. Em setembro de 1980 tem início a terceira fase da campanha, na qual grandes mudanças são percebidas. Abandona-se o *Clube do Zequinha* e tem início a *Caravana do Zequinha*.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A *Caravana do Zequinha* traz nova configuração do álbum, com imagens que não eram figurinhas autocolantes, mas imagens impressas em papel e acondicionadas em envelopes contendo 10 imagens, que continuavam sendo trocadas por notas fiscais em postos autorizados. Contudo, as imagens contidas nos envelopes não traziam Zequinha executando atividades cotidianas, mas visitando diferentes espaços geográficos do Paraná. Embora no álbum anterior houvesse algumas imagens de Zequinha visitando localidades distintas do Estado, nesta nova coleção o foco das ilustrações não era o personagem, mas a paisagem por ele visitada.

Na *Caravana do Zequinha* encontramos um roteiro de viagem pelo estado do Paraná nas páginas da esquerda, enquanto que, as páginas da direita são preenchidas por um mosaico de imagens ilustrativas ou com aparência fotográfica, que remetem ao percurso percorrido pela caravana na página anterior. Cada mosaico de imagens é composto por vinte retângulos ilustrados que, ao serem colocados nos locais indicados, formam uma paisagem na qual poucas vezes Zequinha aparece, o que é criticado pela população:

> ""No final da segunda fase do Clube do Zequinha, foi anunciado em vários meios de comunicação que as crianças continuassem guardando as figurinhas. No entanto, nesta nova etapa, as figurinhas, assim como o álbum, foram totalmente remodelados.
> (...)
> Mesmo que muitos dos participantes façam queixas quanto às mudanças, o secretário (Edson Guimarães) salienta que esta é a maior campanha de todo o país e muitos Estados já aderiram a esta "Caravana" e ainda existem aqueles que pedem informações sobre experiências anteriores. E se a campanha perdeu em número de participantes porque os álbuns não trazem as figuras do Zequinha, ele ganhou em termos de motivação geográfica".(CARAVANA..., 1980)

Apesar da pouca presença do personagem neste segundo álbum, o álbum da *Caravana do Zequinha* conquistou fãs entre os professores da educação formal pública paranaense. Ao apresentar, no roteiro da caravana presente nas páginas

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

esquerdas do álbum uma série de informações históricas, econômicas e sociais a respeito da formação e desenvolvimento paranaenses, e trazer, nas páginas da direita, elementos visuais que ilustram os principais temas citados no roteiro, o álbum da *Caravana do Zequinha* conquistou espaço junto a professores de escolas municipais e estaduais do ensino fundamental, principalmente aqueles responsáveis pelas disciplinas de história , geografia e ciências, que encontravam no material mais elementos relacionados às suas áreas de ensino e conhecimento. O interesse de professores da educação formal pelo álbum chegou aos jornais, como podemos perceber na informação do jornal Diário do Paraná, no qual o Secretário de Finanças do estado do Paraná à época, "Edson Guimarães fala que muitas escolas já pediram álbuns para que os alunos pudessem obter muitas informações sobre os pontos turísticos do Paraná".(CARAVANA..., 1980)

O álbum de figurinhas da *Caravana do Zequinha* adentrou o espaço educacional formal como outros haviam feito anteriormente, caso do álbum *História do Brasil*, da editora Bhering, anteriormente referenciado. A diferença entre o caso do álbum *História do Brasil* e da *Caravana do Zequinha* se deve à instituição que tem seu discurso veiculado através dos textos e imagens. No primeiro, temos uma editora, que produz os álbuns, selecionando temática, imagens e textos com o intuito de angariar consumidores, usando como atrativo a função educativa informal e formal dos volumes. No segundo caso encontramos o governo do estado do Paraná utilizando um veículo impresso de grande apelo junto à população infanto-juvenil, e mesmo adulta – já que vários dos adultos dos anos 1970 e 1980 eram crianças durante o período de circulação do Zequinha em conjunto com as balas -, para estimular a arrecadação de impostos e, simultaneamente, divulgar seu discurso junto à população.

Referências Bibliográficas

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

"Caravana do Zequinha" faz entrega de muitos prêmios. *Diário do Paraná*. 1º caderno. 26 out. 1980. P. 6.

MILLARCH, Aramis. A volta de Zequinha para ajudar nossas finanças. *O Estado do Paraná*. Tablóide. 16 set. 1979.

GOULART, Paulo Cezar Alves. *Álbum de figurinhas*: configurações e história. Dissertação. Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações da USP. São Paulo 1989.

Engajamento de Zéquinha em questão. *Correio de Notícias*. Comunicação/Propaganda. 1979.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Nossas impressões: visualidades da arte na educação infantil

Milene Loredana Venancio dos SANTOS[1]
Orientadora: Carla Juliana Galvão ALVES[2]

Resumo: Este artigo é resultado de uma pesquisa-ação realizada na educação Infantil, que mostrou que as crianças são capazes de compreender conceitos e elaborar formas mais complexas de pensar, comentar e fazer arte quando o professor dá os subsídios necessários, estimulado as com imagens, explorações sensoriais e exercícios de percepção adequados ao seu nível cognitivo. Fundamentam nossas reflexões Jorge Larossa, Mirian Martins, Paulo Sans e Stela Barbieri. A pesquisa permitiu observar o envolvimento de crianças de 03 a 04 anos de idade na realização de atividades inspiradas na imagem da obra Ponte Japonesa e o Lago de Ninféias em Giverny, 1899, do pintor impressionista Claude Monet. A partir dos conceitos propostos pelo artista, realizamos práticas artísticas envolvendo a paisagem local da escola (jardim) com exercícios de observação de luz e sombra. O trabalho realizado mostrou a importância de oportunizar o contato com imagens de arte desde cedo, já que ele pode aprimorar a percepção sensorial, e incentivar um olhar mais atento para o mundo, ampliando a capacidade criadora infantil.

Palavras-Chave: Arte, Educação infantil, pintura impressionista.

Introdução

Toda criança, desde cedo, tem contato com o conhecimento social, apresentando interesses e necessidades de acordo com o contexto cultural no qual está inserida. Nos mais diversos contextos culturais, a criança tem contato com a arte de várias maneiras, tanto no ambiente familiar quanto no social, desde o seu

[1] Estudante do curso de Licenciatura em Artes Visuais/PARFOR da Universidade Estadual de Londrina.
[2] Orientadora, docente no curso de Licenciatura em Artes Visuais/PARFOR da Universidade Estadual de Londrina.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

nascimento, o que nos leva a pensar sobre sua importância e papel no ambiente escolar desde os primeiros anos. Este trabalho resulta de uma pesquisa-ação realizada com crianças da Educação Infantil e teve por objetivo refletir sobre as possibilidades de trabalho a partir de imagens da arte.[3]

Para as crianças da Educação Infantil as experiências são fundamentais, pois para elas o ver, sentir e experimentar são essenciais no processo de construção da aprendizagem. As vivências experimentadas por cada uma são únicas e formarão as memórias conscientes e inconscientes em suas mentes, e em algum momento de suas vidas essas informações aprendidas na infância serão úteis, pois como diz Barbieri:

> No cotidiano, vivemos uma infinidade de situações. No decorrer de um dia apenas, vemos muitas pessoas; sentimos muitos cheiros, temperaturas, texturas; mergulhamos no ritmo e na cadência da cidade. Por mais que uma situação seja volátil e passageira, pode sempre ser uma experiência, e cada uma delas contribui para fazer de nós o que somos. Mas as experiências mais marcantes, que nos tomam e nos transformam, muitas vezes podem acontecer em um milésimo de segundo e nos marcar para o resto da vida (BARBIERI, 2012, p.30).

Destacamos então o valor da arte no processo de ensino-aprendizagem, dado que, por meio dela que o ser humano é instigado a ser perceptivo, produtivo e criativo.

O ensino da arte na Educação Infantil no estado do Paraná está fundamentado no desenvolvimento de um indivíduo crítico, oportunizando experiências e vivências que ajudem a desenvolver potenciais cognitivos básicos, como a capacidade de refletir, ter percepção, expressar suas emoções, compreender valores, sentimentos, associados aos comportamentos éticos e estéticos, e a ter uma visão questionadora do mundo que está ao seu redor.

[3] A elaboração do projeto e sua aplicabilidade surgiram pela necessidade da realização do estágio do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina (UEL) do programa PARFOR/Artes Visuais.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A pesquisa da qual resulta este trabalho foi realizada em um centro municipal de Educação Infantil[4] (CMEI) com crianças de 3 a 4 anos de idade do nível III B. São crianças com pouco acesso à cultura devido aos diversos fatores que limitam e inviabilizam sua participação em eventos e espaços culturais. Entre esses fatores podemos citar a falta de recursos financeiros das famílias e a pouca existência de eventos culturais no município, sendo a escola o principal local acesso a bens ou manifestações culturais para elas.

Como a escola também tem um jardim, que os professores, juntamente com as crianças, ajudam a manter, consideramos que este tema poderia oferecer uma gama de possibilidades de trabalho com a percepção e a produção artística e, ao mesmo tempo, de interações interdisciplinares. E escolhemos o artista Monet, que teve a paisagem, particularmente o jardim como tema de muitas de suas pinturas.

Por fim, estabelecemos o fio-condutor de nossas ações – Monet na Educação infantil: ver, sentir e experimentar –, com o objetivo de apresentar às crianças alguns conceitos básicos de arte, proporcionando-lhes conhecer o artista, sua obra e realizar atividades que valorizassem a expressão de sua criatividade, o desenvolvimento de suas potencialidades artísticas, e despertassem o interesse pela arte a partir do contato com obra *Ponte Japonesa e o Lago de Ninféias em Giverny,* 1899, de Claude Monet.

Fig. 1. Obra *Ponte Japonesa e o Lago de Ninféias em Giverny*, 1899 óleo sobre tela, 63,5 x 66, 04 cm.

[4] Centro Municipal de Educação Infantil (CMEI)4 Vicente de Conti, localizado no município de Porecatu, Paraná. Para que fosse possível a realização deste projeto obtive a autorização da diretora Ana e supervisora Marcilene, e contei com a colaboração efetiva da secretária Maria e das professoras Fabiane, Fernanda, Eliane e Alexandra.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Um movimento em busca da presença da arte na Educação Infantil

A infância é uma fase da vida da criança que permite-lhe experimentar, refletir e aprender sobre vários temas. É na Educação Infantil que aprendemos os ensinamentos que levaremos para nossa vida adulta. No entanto, muitas vezes se subestima a capacidade das crianças nessa faixa etária, de acessar de alguma forma às imagens artísticas. Ainda que as diretrizes curriculares nacionais da Educação Infantil (BRASIL, 2010, p.18) afirmem que é dever da escola "[...] garantir à criança acesso a processos de apropriação, renovação e articulação de conhecimentos e aprendizagens de diferentes linguagens [...] ainda são poucos os professores que levam essa categoria de imagens para as salas de aula da Educação infantil. Não nos deteremos aqui a analisar as razões para essa situação, mas elas giram em torno da falta de conhecimentos sobre as teorias do desenvolvimento expressivo infantil, das teorias do desenvolvimento da compreensão estética, ou mesmo das abordagens contemporâneas sobre o ensino de arte. E acabam contribuindo com um distanciamento de alguns grupos e comunidades com a arte. Como observa Barbieri:

> O fato é que a formação em artes nas escolas deixa muito a desejar, consequência de uma defasada formação de professores, que através dos tempos tem privilegiado fórmulas e receitas, sem a necessária vivência ou reflexão, sobretudo no que se refere à arte contemporânea. (BARBIERI, 2012, p.145)

Na Educação Infantil as atividades de arte, muitas vezes, são ligadas a datas comemorativas e a trabalhos manuais. Porém, este cenário com fórmulas e receitas prontas, que não instigam a criatividade nas crianças, tem mudado. Segundo Barbieri (2012, p. 145), o professor que tem a oportunidade de aproximar-se do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

universo da arte e de conhecer seu contexto histórico, consegue ter um pensamento reflexivo sobre seu trabalho e busca mudanças em suas práticas.

A arte é campo de conhecimento que possibilita à criança desenvolver sua imaginação, percepção, criatividade, afetividade e socialização; além de contribuir para o desenvolvimento de suas funções cognitivas. É também um meio pelo qual a crianças pode expressar sentimentos e compreensões a respeito do mundo e de seu cotidiano. Mas é no meio escolar que a criança tem a possibilidade de contextualizar esses conhecimentos, e perceber a presença da arte como forma particular e ao mesmo tempo social de representação e de manifestação cultural. O que justifica a obrigatoriedade do ensino de arte nas instituições de Educação Infantil.

A legislação brasileira atual, lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB nº 9.394/96) determina que: "O ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos". (BRASIL, p.15)

A mesma lei garante o direito da criança ao ensino da arte desde a Educação Infantil até o Ensino Médio. Mirian Celeste Martins destaca a importância sua importância no campo escolar, visto que:

> [...] a arte é importante na escola, principalmente porque é importante fora dela. Por ser um conhecimento construído pelo homem através dos tempos, a arte é um patrimônio cultural da humanidade, e todo ser humano tem direito ao acesso a esse saber. (MARTINS, 2010, p.12)

Quando a criança entra em contato com a arte passa a ter um novo olhar para o ambiente ao seu redor, tornando-se mais crítica e observadora dos detalhes que antes não eram percebidos. Dessa forma:

> Tratar a arte como conhecimento é o ponto fundamental e condição indispensável para esse enfoque do ensino da arte, vem sendo trabalhado há anos por muitos arte-educadores. Ensinar a arte significa articular três

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> campos conceituais: a criação/produção, a percepção/análise e o conhecimento da produção artístico/estético da humanidade, compreendendo-a histórica e culturalmente. (MARTINS, 2010, p.12)

A criança conhece a arte presente em seu cotidiano como expressão de sua perspectiva. Podemos observar que todas as crianças gostam de rabiscar ou desenhar nas paredes, no chão, na terra e no papel, é a partir destas experiências que ela se apropria da arte. Mas é também por meio dessa atividade que a criança elabora percepções e compreensões a respeito de si e do mundo. Barbieri relata que:

> A imaginação e a criatividade das crianças não têm limites, o que favorece o desenvolvimento de sua potência e a exploração e apropriação de suas múltiplas linguagens, ampliando suas formas de expressão. O trabalho com a arte na educação infantil é um dos passos para cultivar essa vitalidade natural. (BARBIERI, 2012, p.18)

Esses processos de expressão ocorrem por meio das experiências que o professor de arte proporciona, a partir das quais que a criança aprende a expressar-se, ampliando, seu desenvolvimento perceptivo, produtivo e criativo.

A realização deste projeto representou um movimento de mudança em minha metodologia de ensino da arte na Educação Infantil. Por meio de atividades de experimentação artística, busquei estimular as crianças a praticar suas habilidades criativas.

As atividades do trabalho realizado foram organizadas de modo a contemplar três eixos: Monet e sua obra, experiências de observação de sombras e atividades no jardim. Essas atividades foram realizadas no decorrer de dezesseis encontros.

Apresentando Claude Monet

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O surgimento da fotografia no século XIX gerou uma crise no mercado artístico que era regido basicamente pela pintura de registro, mas também possibilitou aos artistas explorarem sua criatividade e liberdade. É neste cenário que surge o movimento impressionista, nascido da necessidade de mudança e da reinvenção de novos modos do fazer artístico.

O pintor Claude Monet (1840-1926) é um dos precursores do movimento Impressionista, cujo nome tem origem em uma provocação a respeito de sua obra "Impressão: sol nascente" (1984). O pintor trouxe uma nova perspectiva para a arte e a pintura de observação; com suas pinceladas ágeis ele buscava representar as cores da paisagem sob influência da luz. Sua pintura era realizada rapidamente para que a tonalidade cromática da paisagem observada não mudasse com o movimento do sol, uma vez que ele tinha como objetivo captar a efemeridade do instante.

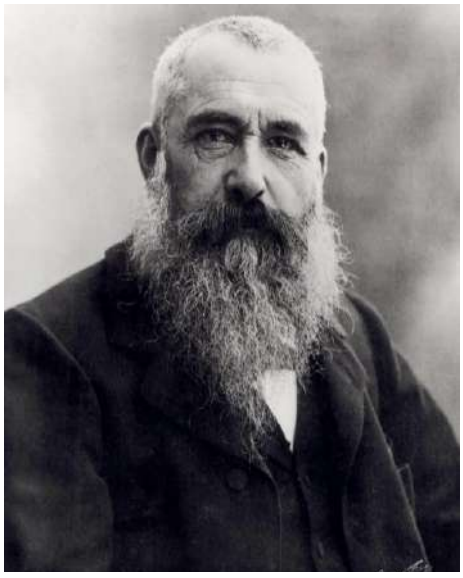


Fig. 2. Claude Monet (1840-1926)

Iniciei as atividades contando para as crianças um pouco sobre a história do pintor, enquanto observávamos fotos do artista e de seu jardim. Valorizei o fato de que o artista gostava de cuidar das plantas de seu jardim. As crianças gostaram de saber que o nome da primeira esposa de Monet era Camille, já que na turma havia

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

uma criança com o mesmo nome. Como na Educação Infantil o lúdico também é fundamental para o processo de aprendizagem, usei dois livros de literatura infantil para contar essa estória: *Linéia no jardim de Monet*[5] e *Érica e os impressionistas*[6]. De acordo com Abramovich:

> Ler histórias para as crianças, sempre, sempre. É suscitar o imaginário, é ter a curiosidade respondida em relação a tantas perguntas, e encontrar muitas ideias para solucionar questões - como os personagens fizeram é estimular para desenhar, para musicar, para teatralizar, para brincar. Afinal, tudo pode nascer de um texto (ABRAMOVICH, 2006, p.17).

As crianças acharam engraçado saber que Linéia era o nome de uma flor e se interessara principalmente quando perceberam que Érica, personagem da segunda história, entrava nos quadros do museu. As histórias proporcionaram às crianças conhecerem um pouco mais sobre a vida de Monet e suas obras.

Em outro momento, observamos também a obra *Ponte Japonesa e o Lago de Ninféias em Giverny,* e as crianças reconheceram a ponte que havíamos visto nas fotos. Enquanto observávamos as imagens, fui fazendo alguns questionamentos até que elas percebessem também as sombras no lago representadas na pintura. Ao apresentar imagens para as crianças é importante refletir sobre nossos objetivos e intenções, uma vez que não há necessidade nesse momento da escolaridade de priorizar conteúdos da História da Arte, mas sim de oportunizar o acesso e o conhecimento sobre a arte e suas manifestações, e sobre os artistas e suas ideias. É importante saber que a produção dos artistas está intrinsecamente relacionada à vida. A esse respeito diz Barbieri:

> Obras de arte falam sobre a própria arte, sobre perguntas, ideias, sobre a vida. Para podermos lidar com arte e imagens com as crianças, podemos nos debruçar sobre o assunto. Perceber o que as imagens estão nos dizendo, sobre o que elas nos falam. Tudo que, de alguma maneira, se relaciona com nossa percepção está relacionado a nossa experiências

[5] Linéia no jardim de Monet, Christina Bjork, Salamandra, 1992.
[6] Érica e os impressionistas, James Mayhew, Moderna, 2002.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> estíticas. O conhecimento sobre arte ampliando nosso olhar, mobiliza nossa percepção, nos põe a pensar (BARBIERI, 2012, p.129).

Fig. 3. Crianças realizando leitura de imagem da obra Ponte Japonesa. Acervo particular.

Valorizando o lúdico como chave para a aprendizagem na Educação Infantil, assistimos também a uma animação em *stop motion* feita com modelagem[7]. As crianças acharam o vídeo engraçado, reconhecerem novamente o quadro, *Ponte Japonesa e o Lago de Ninféias em Giverny*, e a esposa de Monet, Camille, no quadro *Mulher com um parasol – Senhora Monet e seu filho.* Eles gostaram tanto que pediram para revê-lo várias vezes! Em uma roda de conversa, perguntei para as crianças o porquê de estarmos aprendendo sobre as sombras. Um aluno respondeu: "Por causa das sombras nos quadros de Monet".

Em outra aula, apresentei outras versões da *Ponte Japonesa* feitas por Monet, e as crianças realizaram a leitura das imagens analisando as cores, as sombras reproduzidas e a localização da ponte na composição das obras. Essa conversa foi preparou as crianças para a realização de uma pintura com tinta guache sobre papelão. Usamos fitas isolantes para fazer a ponte (figs. 4 e 5).

[7] Claude Monet: Arte em massinha. Conheça Grandes Artistas. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=NzcSsc1MeNU. Data de acesso 11/04/2016

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figs. 4 e 5: Crianças pintando com tinta guache em base de papelão, para a sua representação da ponte japonesa. Acervo particular.

Ao final do projeto realizamos uma exposição para as outras turmas da escola. As crianças estavam animadas e com o meu auxílio elas relataram aos visitantes que suas criações representavam a ponte japonesa e o lago de ninféias em Giverny, do pintor Claude Monet. Como afirma Barbieri:

> Expor os trabalhos das crianças possibilita, de fato, que haja interação e troca entre elas. Ao mesmo tempo, valoriza suas produções e possibilita que façamos relações entre o que é está exposto e obras de arte, elementos da natureza, entre outro inúmeros tipos de imagens. (Barbieri, 2012, p.132)

Fig. 6: Alunos observando suas pinturas em exposição. Acervo particular.

Além de conheceram um pouco sobre a história e obras do artista Monet, o desenvolvimento do projeto proporcionou às crianças momentos de compreensão sobre o conceito de artista, como pessoa que produz obras de arte.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Desenhando com as sombras

Na Educação Infantil as experiências são de fundamental importância no processo de aprendizagem da criança, pois ela só se apropria do conhecimento quando vivencia os fatos. Especialmente quando se trata da arte, as experimentações sensoriais, plásticas e sonoras permitem explorar refinar e favorecer a percepção corporal, espacial, visual e sonora. Esse pensamento me leva a refletir sobre a fala do autor Jorge Larossa quando diz que [...] "a experiência não é aquilo que passa por nós, mas aquilo que passa em nós, aquilo que fica gravado nas nossas entranhas (LARROSA, 2014, p.154).

Sabendo disso, para que as crianças compreendessem as poéticas de Monet sobre observação da incidência da luz nas cores dos objetos que ele pintava, realizamos várias experiências de luz e sombra, iniciando pela observação da sombra do próprio corpo. Cada criança tentou desenhar a sombra de um colega no chão com giz de lousa, e embora muitas apresentassem dificuldade, a maioria tentou fazê-lo. Para a maioria delas foi uma grande descoberta perceber a presença de sua própria sombra.

Fig. 7: Crianças observando e desenhando com a própria sombra.
Acervo particular.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figs. 8 e 9: Alunos desenhando a sombra do corpo de um colega. Acervo particular

Depois as crianças realizaram a projeção de sombras por meio da audição de músicas infantis de nosso repertório cotidiano e tentaram formar diferentes sombras no chão usando as mãos. Criamos várias cenários de experimentação para que elas compreendessem este fenômeno de ausência de luz. Foram essas possibilidade de produzir sombras que fizeram com que as crianças percebessem a relação entre as sombras observadas na pintura e as suas próprias.

Fomos também ao jardim da escola para observar as sombras das plantas e fizemos um passeio pelos arredores da escola para observarmos as sombras dos objetos. Pelo caminho, as crianças foram identificando e apontando as sombras das árvores, dos postes de luz, do ônibus e dos carros em movimento. Como atividade de produção, propus que elas pintassem a sombra de um colega em uma folha grande de papel Kraft, utilizando tinta guache preta. O produto final não correspondeu exatamente ao formato do corpo, pois elas ainda estão desenvolvendo sua coordenação motora fina e suas pinceladas não são precisas. Mas a proposta tinha mais a intenção de trabalhar com a percepção do que com a representação, já que a maioria das crianças desse grupo encontra-se na fase das garatujas.

No dia seguinte mostrei para as crianças uma apresentação de slides com cinco imagens de sombras de animais e frutas para que as crianças os

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

identificassem e organizei um teatro de sombras[8] com a história "Chapeuzinho Vermelho", que havia sido escolhida pelas crianças. Durante a apresentação elas ficaram atentas e reconheceram cada um dos personagens.

Fig. 10: Apresentação de teatro de sombra, com a estória Chapeuzinho Vermelho. Acervo particular.

Para finalizarmos esse eixo, realizamos um experimento usando lanternas coloridas. As crianças, duas de cada vez, manipularam as lanternas coloridas, focalizando a luz na parede, e posteriormente nas mãos. As experimentações com a luz e as sombras mostraram para cada criança uma nova perspectiva, pois, percebi que antes elas não tinham observado sua existência ou se observaram não sabiam o que era. O que me leva a concordar com Barbieri, quando afirma que,

> A luz causa encantamento. É uma importante fonte de investigação para as crianças. Podemos oferecer projetores e lanternas para que experimentem as diferentes opacidades dos objetos brinquem com a sombra e cores (BARBIERI, 2012, p. 127).

[8] Para a dramatização utilizei data show para projetar a luz, fantoches de sombras e uma estrutura de apresentação de teatro de fantoches com um tecido de T.N.T branca preso na frente.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fig. 11. Experiência com lanternas coloridas. Acervo particular.

A luz sempre nos causa encantamento, porém sua ausência também reproduz formas que nos deixam intrigados e fascinados. Não foi diferente com as crianças.

Descobrindo o jardim da escola

O contato com a natureza é algo empolgante para as crianças, pois elas observam plantas todos os dias em sua rotina, no quintal de suas casas, no caminho para a escola, enfim, em vários locais. Porém, são raras as oportunidades que elas têm para plantar uma flor ou uma árvore. Lembrando que Monet tinha o hábito de pintar as plantas de seu jardim, realizamos o plantio das sementes de girassol no jardim da escola, para que posteriormente elas pudessem desenhar ou pintar as flores plantadas. Observei que todas as crianças tiveram dificuldade em tocar a terra, não queriam sujar as mãos, comprovando nossa afirmação de que são raras as oportunidades como essa.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fig 12: Crianças plantando sementes de girassol. Acervo particular.

A atividade durou algumas semanas e as crianças realizaram um revezamento para regar diariamente as sementes de girassol. Porém, um dia tivemos uma triste surpresa ao chegamos ao jardim e percebermos que os brotos de girassóis haviam sido devorados pelas formigas.

Na sequência das atividades realizamos um passeio para observar os jardins presentes nas casas nos arredores da escola, com ênfase nos diferentes tipos de flores e suas cores, bem como das árvores e outras plantas. Esta atividade vai ao encontro do pensamento de (BARBIERI, 2012, p. 124) que defende ser importante "conhecer as belezas naturais do lugar onde vivemos, cada plantinha que existe onde trabalhamos, estudamos, por onde passamos".

Figs. 13, 14 e 15: Modelagem a partir da observação de uma planta. Acervo particular.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Em uma ida ao jardim da escola, pedi às crianças que escolhessem uma flor e elas escolheram um hibisco. Conversamos sobre as características da planta, cores e estrutura, e propus que realizassem a modelagem da flor a partir da observação, o que foi realizado com alguma dificuldade. Mas foi possível perceber que a maioria delas compreendeu a estrutura da planta, representando a flor, com caule e folhas (figs. 13, 14 e 15).

Em outra atividade realizada no jardim da escola, cada criança escolheu uma flor para desenhar em uma folha grande de papel Kraft. Perguntei para cada criança sobre as cores que eles estavam vendo na planta, depois cada uma procurou na caixa de giz pastel oleoso, as cores da planta escolhida, já que a maior parte deles não as conhece pelo nome.

No decorrer da atividade pude observar que todas as crianças tentaram olhar para flor ao desenhar, algo que não conseguiram realizar na atividade anterior de modelagem de uma flor.

Fig. 16: desenho de observação de flores do jardim da escola com giz pastel oleoso sobre Kraft. Acervo particular.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Observando-as, pude perceber que o desenho é algo que as envolve, em um processo assim descrito por Paulo de Tarso Cheida Sans:

> [...] a criança possui aguçado senso de observação sobre tudo que acontece ao se redor. Graças a essa capacidade, ela se concentra quando desenha, refletindo em sua interpretação gráfica o seu conhecimento, interesse, sentimento e gosto sobre as "coisas". (SANS, 1994, p. 38)

Figs. 17 e 18. Desenho de observação das flores do jardim da escola. Acervo particular.

O jardim da escola foi um local de grande inspiração para as crianças, pois foi por meio dele que elas puderam fazer a relação entre realidade e a obra de Monet. Também nos forneceu materiais para criação de um trabalho coletivo com objetos coletados, como folhas, pedras e galhos. Coloquei o papel Kraft no chão e um de cada vez escolheu um objeto, agregando-o ao trabalho.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fig. 19: Obra coletiva produzida com objetos coletados no jardim da escola. Acervo particular.

Fizemos também uma colagem coletiva com recortes de imagens de jardins, árvores e flores, que as crianças escolheram em revistas. Uma vez que elas ainda não manuseavam a tesoura, eu recortei as figuras escolhidas por elas.

Fig. 20. Aluno colando imagem de planta em produção coletiva. Acervo particular.

O desenvolvimento deste projeto vai ao encontro da proposta de ensino da arte que Martins defende quando diz,

> A recepção que você faz do mundo através de seus sentidos, percepção, imaginação, intuição, intelecto não é passiva; você não é um mero

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> receptáculo de informações, influências, conhecimentos etc. Na verdade, você seleciona o que toca. Por isso, faz um recorte da realidade, através do seu modo de ver o mundo, do seu jeito de viver a vida e de emocionar-se ou não frente aos fatos, de pensar sobre eles; chorar, rir, amar, sofrer, agir, interpretar, expressar. Dessa forma, o resultado de qualquer produção artística que você faça terá, inevitavelmente, a sua marca, a de sua história, da sua ótica, fruto do ser único que você é. (MARTINS, 2010, p. 73)

O trabalho com arte possibilita para as crianças uma nova perspectiva de mundo, na qual elas criam e reinventam seu jeito de fazer a arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito deste trabalho foi sistematizar e desenvolver um projeto de trabalho a partir da poética do artista Claude Monet, que envolvesse experimentações artísticas, a percepção da luz e das sombras, e exploração do jardim da escola. Ele proporcionou às crianças conhecer um pouco sobre a história do artista Claude Monet e algumas de suas obras, e compreender o conceito de artista, como pessoa que produz obras de arte.

As experiências com a luz permitiram às crianças a descobrir sua existência, bem como a das sombras. Em diversos momentos foram oportunizadas situações que privilegiaram a percepção visual, sensorial e sonora, resultando em elaboradas representações e identificações nos momentos de produção plástica em desenho, pintura ou modelagem tridimensional.

O trabalho no jardim da escola também foi muito importante, pois foi por meio dele que as crianças fizeram relação entre realidade e a obra de Monet. Foi em uma atividade no jardim que pude observar que apesar dos alunos estarem na fase da garatuja, ao tentar desenhar uma flor, algumas crianças deixaram de fazer rabisco descontrolados e passaram a elaborar representações. Observei que algumas não conseguiam dar formas específicas ao desenho que estavam

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

representando no papel, mas ao manusear a massinha para modelar flores, todas conseguiram.

Temos o péssimo hábito de subestimá-las pela sua idade duvidando de sua capacidade, mas as crianças são capazes de compreender conceitos e elaborar formas mais complexas de pensar, comentar e fazer arte quando o professor dá os subsídios necessários, quando as estimula com imagens, e exercícios de percepção adequados ao seu nível cognitivo. Embora nem todas desenvolvam as atividades da mesma forma ou da forma como imaginamos, é importante acreditarmos e investirmos em propostas que incentivem o desenho, as explorações sensoriais e a percepção.

O projeto também veio consolidar mudanças em minha metodologia para o ensino da arte na Educação Infantil. Antes do Parfor, eu era uma professora leiga na área de Arte e pautava meu trabalho em datas comemorativas e confecção de lembrancinhas. Raramente apresentava um artista para as crianças e quando o fazia apenas mostrava uma imagem da obra e depois entregava uma cópia impressa para colorir. As reflexões e práticas realizadas pelos professores do curso de Artes Visuais durante as aulas me proporcionaram a oportunidade de ampliar minha visão sobre a arte, assim como hoje eu proporciono a as crianças. Agora sou capaz de construir um constante processo criativo em minhas metodologias pedagógicas.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVICK, Fanny. *Literatura infantil: gostosura e bobices*. Ed 5ª. São Paulo: 2006.

BARBIERI, Stela. *Interações: onde está a arte na infância*. São Paulo, 2012.

Brasil. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica, *Diretrizes curriculares nacionais para a educação infantil / secretaria de educação básica*. Brasília: MEC, SEB, 2010.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

BRASIL. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional* – LDB Lei nº 9394/96. São Paulo: Editora do Brasil S\A, 1996.

BJORK, Christina . *Linéia no jardim de Monet.* SÃO PAULO: Salamandra, 1992.

GUERRA, Terezinha; MARTINS, Mirian; PICOSQUE, Gisa. *Teoria e prática do ensino de arte*. São Paulo: FTD, 2010.

LARROSA, Jorge. *Linguagem e educação depois de Babel*. Belo Horizonte: Autêntico, 2014.

MAYHEW, James. *Érica e os impressionistas.* Moderna, 2002.

MARIGUELA, Márcio. *O Mundo de Arte e a Arte do Mundo: Claude Monet e Vincent Van Gogh* Disponível em: <http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf/imp24art05.pdf >. Data de acesso 21/01/2016.

Porecatu. PPP.CMEI Vicente de Conti. 2014.

SANS, Paulo de Tarso Cheida. *A Criança e o Artista*. São Paulo: Papirus, 1994.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A demora na atualização das imagens arqueológicas nos livros didáticos

Lucimara Andrade da Silva[1]
Universidade Estadual de Londrina

Esta comunicação tem o objetivo de analisar o atraso no uso de imagens de descobertas recentes da arqueologia nos livros didáticos. Buscando mostrar que a imagem **é mais do que mera ilustração, além de ser um documento, contém informações que podem e devem ser utilizadas para a análise e construção de sociedades passadas. Ao analisar esse atraso percebemos que importantes descobertas como, as pinturas rupestres encontradas em Pirai do Sul poderiam contribuir no ensino, mas permanecem arquivadas e demoram anos para serem utilizadas. Talvez pela dificuldade de obter o direito patrimonial da imagem? Ou pela permanência desse ensino eurocêntrico restrito a uma cultura branca e contemporânea? Os resultados obtidos foram que as imagens que aparecem nos livros didáticos são quase sempre as mesmas e são em sua grande maioria de sítios estrangeiros. Portanto, é necessária uma reelaboração no ensino e no conteúdo dos livros didáticos.**

Palavras-chave: Imagens arqueológicas, livro didático, políticas públicas.

Introdução

As imagens arqueológicas são uma forma de suporte ao ensino de história, um meio de assimilar o conteúdo de forma mais rápida, são mais que somente ilustrações dos textos presentes nos livros didáticos, essa característica editorial de

[1] Graduanda do curso de licenciatura em História pela Universidade Estadual de Londrina.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ver a imagem visual como mera ilustração de impressos, foi construída historicamente em meados da década de 1970. O uso da imagem de registros arqueológicos, pode ser de diferentes formas, como um auxílio ao pesquisador no campo, além do mais, pode também contribuir nas diferentes praticas pedagógicas e culturais presentes no processo de ensino aprendizagem. No entanto de acordo Bueno, de uma maneira geral, atualmente as imagens aparecem quase sempre "associada a um texto escrito que cria uma forma verbal identificadora da informação não verbal". (BUENO, 2011, p.68). Por meio da iconografia nos livros didáticos o estudante pode construir representações e por intermédio delas obtém a compreensão que possibilita construir uma determinada narrativa.

Durante muito tempo no Brasil a produção dos livros, fazia uso de imagens, vistas como "meio de comunicação subordinado ao texto".(BUENO,2011, p. 70) Porém aos poucos a imagem deixou de ser ilustração e adquiriu visibilidade e passou a ser problematizada tanto no meio acadêmico quanto no escolar, porém ainda se percebe que as imagens arqueológicas permaneceram em segundo plano, as poucas imagens utilizadas nos livros didáticos são quase sempre as mesmas como se a arqueologia fosse um estudo antigo e ultrapassado, não mais praticado nos dias atuais. A relação entre o ensino de história e o uso de imagens arqueológicas encontram empecilhos em razão desta ser pouco desenvolvida no uso de imagens pré-históricas, criando uma ideia de que a humanidade somente passou a existir após a criação da escrita, negligenciando os indígenas e que até mesmo a arqueologia demonstra por meio da análise de vestígios a existência muito anterior.

A arqueologia contida nos livros didáticos é majoritariamente eurocêntrica, com a presença de uma história que privilegia os feitos ocidentais e é extremamente etnocêntrica, mostrando somente imagens de grandes impérios europeus, quase não se tem a presença de imagens que demonstram que existia uma população antes da colonização. O uso dessas imagens é em sua maioria consequência desse ensino positivista que se restringem a grandes feitos e grandes heróis. Aliás outra dificuldade no uso de imagens arqueológicas é o fato do conteúdo ser baseado somente em documentos oficiais, que resulta em um ensino restrito a cultura

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

branca e contemporânea. Em consequência dessa forma de abordar conteúdos nos livros, surgem várias dificuldades no processo de ensino aprendizagem, principalmente a do professor de como usar a imagem. Portanto é essencial que haja uma reelaboração nos conteúdos e no uso das imagens.

As imagens visuais contêm significados e o estudante pode relaciona-la com diferentes tipos de informação e de cultura. De acordo com Bueno, para que a iconografia do livro didático de história seja considerada um documento "é necessário que está seja vista com um documento histórico no ambiente escolar". (2011, p. 73). Para fazer o uso da imagem como auxilio pedagógico é essencial compreender que as imagens são selecionadas pelos autores, ilustradores e editores todas tendo em vista suas ideologias. A imagem ela é feita com uma intenção, tendo o objetivo de trabalhar temas históricos. Sendo que são obtidas pela relação entre o conhecimento acadêmico e os meios editoriais. É perceptível que as mudanças nos livros didáticos ocorrem de forma tênue e são introduzidas aos poucos nas práticas pedagógicas.

O atraso na renovação das imagens arqueológicas nos livros didáticos

Os livros didáticos são os principais veículos de informação impressa, a maior parte das imagens que os estudantes veem estão presentes neles, por causa disso possui uma certa "exclusividade como meio de informação, sendo um dos poucos veículos passiveis de ser folheado pela parcela da população com condições econômicas carentes". (ALMEIDA, Silvia; MENDONÇA, Ricardo; VAZ. Paulo. 2006, p. 4). Dessa forma os livros contêm um discurso, tido como o autorizado que, que é visto como uma fonte confiável e verdadeira, principalmente nos livros didáticos de história. Sendo que este discurso tem a autorização do MEC, em que o governo aprova o conteúdo que acredita ser pertinente. Além disso segundo Souza o material pedagógico dos livros didáticos traz:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Seu conteúdo pré-estabelecido, sob a influência dos grupos editoriais e atendendo às seleções e recomendações de acordo com as determinações das autoridades educacionais governamentais, ou seja, do Ministério de Educação e Cultura/MEC, por meio do Plano Nacional do Livro Didático/PNLD, que gerencia a composição dos livros a serem utilizados nos vários componentes curriculares das diversas séries da educação básica e ensino. (SOUZA, Suely dos Santos. 2014, p.16)

Ou seja, o livro é mais do que um material didático, pois em sua produção passa por "um processo de relações e interesses, por parte de seus editores e autores que fazem a análise do conteúdo" (SOUZA, 2014, p.16) Nesse sentido contém ideologias de seus produtores e também disseminam conteúdos que o estado quer, dessa forma, também é um reprodutor de discursos e o professor deve ter cuidado em seu uso. Além disso, antes de serem enviados para as escolas é necessário que o livro seja recomendado pelo guia didático, que fica responsável por distribuir uma resenha crítica sobre o exemplar, aliás deve vir com uma avaliação do MEC atestando que seu conteúdo está dentro dos padrões exigidos. Em seu processo de criação é perceptível uma preocupação demasiada com o conteúdo escrito, já sua parte visual é dada menor importância, a tarefa de cuidar do aspecto visual fica a cargo de profissionais que segundo, Almeida e Mendonça:

> Planejam, pesquisam, criam e tratam essas ilustrações, tais como pesquisadores iconográficos, ilustradores, diretores ou editores de arte e projetistas gráficos. Trata-se de especialistas em suas respectivas áreas que costumam (ou deveriam) trabalhar sob a supervisão dos editores educacionais. (ALMEIDA, Silva; MENDONÇA, Ricardo; VAZ, Paulo, 2006, p.6)

Percebemos, que a iconografia do livro didático é composta de imagens escolhidas por esses profissionais, que tem o consentimento de seus autores e editores. Portanto, esses profissionais preferem fazer uso de imagens que facilitem a parte burocrática de seu trabalho que são os direitos patrimoniais de uso das imagens, ou muitas vezes escolhem pela preferência em seguir modelos europeus.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Na maioria das vezes os profissionais desconhecem praticas pedagógicas e não tem relação com os meios educacionais e acabam por utilizar imagens que muitas vezes nada acrescentam no ensino e negligenciam importantes fontes iconográficas.

A parte visual do livro é muito mais que ilustração do conteúdo e devem ser priorizadas imagens que estimulem o ensino que reforce a identidade pessoal e que estimule um ensino que mostre a diversidade e que priorize também imagens recentes para que o aluno possa associar o ensino de história com questões atuais e com informações que já possuem tornando assim o ensino mais considerável.

Nesse sentido, uma área que pode contribuir com a iconografia é a arqueologia que é um estudo que visa analisar por meio de vestígios as sociedades passadas, por meio deste é possível perceber que as populações que viveram em outras épocas produziram cultura e eram diferentes entre si. A arqueologia e suas imagens podem auxiliar na elaboração do plano de ensino que passe a valorizar a diversidade cultural e étnica, não só privilegiando grandes homens, mas dando destaque aos povos marginalizados, para que estes passem a ser vistos como parte da história. Além disso, poucas são as imagens relacionadas a cultura indígena que mostram seu papel, sua existência como a civilização antes da formação de outras, as únicas imagens que aparecem nos livros são imagens rupestres, pintadas nas cavernas quase sempre as mesmas, não tendo relação com a história Brasil e sim sendo sítios arqueológicos de outros países.

"Os livros didáticos ao serem concluídos e aprovados passam por uma etapa em que são lidos por professores que fazem correções e sugestões do que deve ser acrescentado". (BUENO, 2011, P.73) O principal problema enfrentado é que estes livros carregam a carga ideológica de seus autores, muitas vezes pautados no ensino positivista. Aliás, diversos são os problemas e inadequações em relação a pré-história e o uso das imagens, principalmente em razão da falta de informação sobre a arqueologia ou da forma irrelevante como é tratada e aborda uma visão eurocêntrica, resultado das ideologias que avaliam e determinam o conteúdo a ser publicado nos livros didáticos. A maioria das imagens que frequentemente aparecem nos livros didáticos de história são quadros em sua maioria de pintores

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

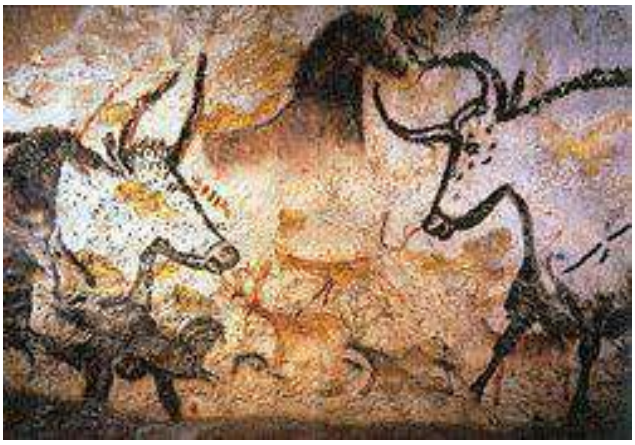
consagrados em que são retratadas cenas importantes da história. Somente se tem o uso de imagens arqueológicas dos períodos neolítico, paleolítico ou de grandes impérios como o Persa, ou de civilizações como os micênicos.

A imagem a seguir mostra exatamente isso, foi retirada de um livro didático em que poucas páginas abordavam a pré-história e somente tem imagens desses períodos, no restante do livro as imagens são somente de grandes impérios.

A domesticação de animais, atividade característica do período neolítico. Biblioteca do Estudante Moderno, 2000, p. 4

Aliás outra imagem que também aparece muito, é intitulada "a comunicação do homem através da imagem " pintura rupestre na caverna Lascaux na França que tem cerca de onze mil. Até mesmo é utilizada em estudos sobre o ensino da pré-história, aliás também é ressaltada em sistema didáticos de representação, no ensino especial mostrando como um registro histórico, uma forma de analisar, como era marcado a época de plantação, as estações chuvosas e a pratica da caça. A imagem permite mostrar todo um sistema de relações.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017



A Comunicação do Homem através da Imagem, Caverna de Lascaux (França). O uso na imagem no ensino de História, PDE 2008.

Percebemos então que até mesmo em pesquisas sobre o ensino, são utilizadas imagens descobertas feitas a vários anos. Apesar dessas descobertas serem importantes e que devem ser ressaltadas, a permanência constante do uso de imagens como essas que já são muito conhecidas, faz com que descobertas recentes fiquem relegadas a segundo plano. Além disso, na maioria dos livros didáticos de História poucas páginas, menos de dez são atribuídas para o uso de imagens rupestres em sua maioria preenchidas por pinturas como a da caverna de Lascaux. Uma das poucas imagens destacadas são a da Serra da capivara, sitio arqueológico, em momentos quando é ressaltado os primórdios dos homens, suas práticas. O continuo uso das mesmas imagens nos livros, pode ser um dos responsáveis pelo desconhecimento dos patrimônios arqueológicos do Brasil pela população, talvez se houvesse um ensino que se destaca algumas dessas imagens, os alunos teriam uma consciência sobre a importância patrimonial e não haveria tantas depredações de sítios.

Apesar de se ter um desenvolvimento das tecnologias digitais de captação e a produção das imagens audiovisuais, em suma do desenvolvimento de uma arqueologia digital com processo de segmentação da imagem. Nos livros ainda permanecem o uso de imagens frequentemente as mesmas e sempre com uma perspectiva eurocêntrica. Segundo Barreto, "a arqueologia brasileira teve influência de modelos europeus e norte-americanos. A rejeição, a um passado com origens

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

indígenas pela sociedade", preferindo seguir modelos que não correspondem a pré-história nacional. (BERRETO, 2000, p. 33) "O livro didático é tido como um disseminador do conhecimento sistematizado e uma ferramenta de auxílio ao professor em sala de aula" e muito contribui com o aprendizado do aluno. (SANTIAGO; DIAS. 2007, p. 1). Porém os professores encontram dificuldades ao fazer o uso de imagens, principalmente em razão de não realizarem uma análise do conteúdo contido na imagem, tendo a noção de que o autor tinha uma motivação, a imagem é quase sempre vista como ilustração do conteúdo. Negligenciando que a imagem, portanto, deve fazer uma articulação com o texto, sendo uma fonte de informação sobre determinada época, além disso, é um recurso que permite um conhecimento significativo e prazeroso. São vários os desafios do uso da imagem no livro didático, tendo em vista que toda fonte contém influência das condições sociais de sua produção e discursos representativos da realidade. Dessa forma a imagem deve ser analisada de forma crítica e não como uma verdade absoluta. Salientando que houve um avanço no tratamento da imagem, em que deixou de ser vista como mera ilustração de texto.

Porém são necessárias mudanças nas políticas públicas que regulamentam os critérios avaliativos e também na legislação que visa a renovação de imagens nos livros didáticos, tendo em vista o atraso no uso de fotografias de descobertas recentes. Essas dificuldades no uso da imagem e no péssimo ensino é resultado da enorme distância entre políticas educacionais e a realidade escolar. Apesar de dinamizar o uso de fontes, é necessário que existam leis que busquem atualizar os livros de didáticos, pois o ensino deve caminhar ao lado das novas descobertas e pesquisas, sempre se atualizando.

A importância das imagens arqueológicas das descobertas recentes

A iconografia arqueológica teve "início no século XIX, mais precisamente no ano 1852, foi influenciada profundamente pelo evolucionismo", como uma forma de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

reconstruir a origem do homem com base no eurocentrismo. (SILVA, Sergio F. S. M; MÜTZENBERG, Demétrio; CISNEIROS, Daniela. 2012, p.141) . A negação das origens indígenas, faz com que o ensino da pré-história seja baseado somente em modelos europeus com o uso de imagens arqueológicas de sítios estrangeiros, sendo que no Brasil as primeiras imagens foram realizadas 1893 em São Paulo. Ainda que existam várias imagens que retratem nossas origens indígenas, quase nenhuma é usada nos livros didáticos, podemos perceber que a grande maioria das imagens são de impérios ou civilizações europeias.

O estudo da pré-história tendo como suporte o uso de imagens arqueológicas é fundamental, pois contribui para a formação da identidade dos estudantes e a questão da identidade está muito presente nas origens do homem. O principal problema no atraso da renovação das imagens é a permanência das referências europeias e o esquecimento de origens do homem na américa, esse ensino tem a função de descontruir essa visão eurocêntrica, para que os alunos compreendam que não existe somente uma história dos primórdios dos homens. A pré-história é um estudo muito importante e a presença de imagens arqueológicas são essenciais nos livros, por essa razão descobertas recentes devem ser ressaltadas nos livros e também em sala de aula, pois "são uma parte do patrimônio cultural dos homens e contem valor para todas as sociedades e seus registros são uma excelente fonte de informação" (JÚNIOR, 2010, p.15).

É por causa das inúmeras questões exaltadas que a arqueologia detém grande importância para a sociedade e por isso deve ser evidenciada e suas imagens devem ser atualizadas, atribuindo assim maior destaque nos livros didáticos, o estudo da arqueologia contribui para a formação do cidadão, a diversidade cultural e étnica, sendo esse um conhecimento adquirido em sala de aula, podendo então valorizar os vestígios deixados pelo homem nos primórdios de sua origem. A arqueologia tem uma função primordial no ensino, pois possibilita ressaltar a importância que cada grupo tem na no processo histórico, com os vestígios de suas práticas sociais como:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> A utilização de materiais líticos, domínio do fogo, conhecimentos obtidos em relação ao meio ambiente, a domesticação de animais e plantas, o processo de produção da cerâmica, desenvolvimento da comunicação e processos de relacionamentos do homem com o meio e com os demais indivíduos. (SILVA, Sergio F. S. M; MÜTZENBERG, Demétrio; CISNEIROS, Daniela. 2012)

Dessa forma é um conhecimento que reforça a reelaboração dos conteúdos nos livros didáticos de história. É por meio do uso de imagens de descobertas recentes, que percebemos que os livros didáticos devem ser repensados priorizando imagens atuais, como a descoberta da pintura rupestre no interior do Paraná, o registro foi feito pela arqueóloga do museu Paranaense Cláudia Parellada em Piraí do Sul a vinte cinco anos. As imagens contêm, segundo Parellada, "cerca de 120 personagens, pessoas, seres fantásticos e animais, estes podem compor parte de uma história contada pelos antepassados". (PARELLADA, 2014, p. 1) A pintura se localiza em espécie de parede a cerca de sete metros acima do chão de difícil acesso, a pintura foi feita a pelo menos quatro mil anos pelo povo Jê. Essa imagem apesar de ser importante não foi agregada no ensino, como essa outras também somente foram arquivadas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Pessoas, seres fantásticos e animais (Foto: Cláudia Parellada/Arquivo Pessoal)

Além, dessas outras descobertas foram realizadas e imagens foram tiradas em Campos Gerais, Castro e Tibagi. Por meio dessas descobertas percebemos que há um atraso na atualização das imagens arqueológicas nos livros didáticos que demoram anos para serem publicadas, em razão da grande burocracia que regulamenta o uso de imagens e também da questão autoral. Ainda que existam várias imagens arqueológicas recentes, muitas delas não são conhecidas e nunca foram usadas em livros didáticos, talvez por questões autorais em que o direito patrimonial é cedido para publicação, mas salvaguardando os direitos autorais, muitas vezes em razão da dificuldade de obter o direito sobre a fotografia, faz com que os editores e autores acabem por usar imagens que já pertencem ao domínio público.

O uso de imagens arqueológicas no ensino

As pinturas rupestres podem ser desenhos pintados ou entalhados nas rochas de cavernas pré-históricas, são registros que compõem parte do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

conhecimento cientifico e disciplinar. Para ser compreendida em sua totalidade a imagem arqueológica deve estar vinculada a um texto e pode conter informações significativas para a pesquisa. Nos livros didáticos as imagens arqueológicas são abordadas no estudo da cultura dos diferentes povos, sendo, portanto, um documento historiográfico. De acordo com Harp, " a imagem arqueológica detém quatro propósitos fundamentais, sendo eles: a aquisição e registro de dados; análise, interpretação e comunicação de informações". (HARP, 1975, p.11). Dessa forma percebemos que há um desenvolvimento no estudo desses registros que não são somente ilustrações, essas imagens são evidencias de um passado e o registro delas é importante para se estudar mais profundamente o sitio e também como uma forma de transmitir informações que auxiliam no entendimento da arqueologia.

Para que o uso da iconografia arqueológica seja significativo no ensino, o professor deve questionar:

> O que faço desse instrumento, realmente auxilia o meu aluno nesse processo? Ele realmente apreende conteúdo e conhecimento? De que maneira as imagens que passam por nossos olhos nos afetam ou refletem aspectos da sociedade em que vivemos? (LITZ, Valesca Giordano, 2008. Pág. 5)

A partir desses questionamentos, o professor pode então formular uma metodologia de intervenção em sala de aula, sendo que as imagens devem ter relação com o conteúdo estudado e devem estimular seu senso de observação e da percepção. Ao usar uma determinada imagem em sala de aula, temos que levar em consideração o conhecimento prévio do aluno, associando a imagem a informações que ele já possui.

O uso da imagem muito contribui no aprendizado e na construção do conhecimento, mas para que o conhecimento seja relevante é necessário que imagem seja explorada da forma correta, e para que a interpretação dela seja substancial deve ser associada a um texto para se compreender mais profundamente o período histórico que aborda. "Dessa forma, se constituirá em uma autêntica fonte de informação, de pesquisa e de conhecimento, a partir da qual o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

aluno pode perceber diferenças e semelhanças entre épocas, culturas e lugares distintos". (LITZ, Valesca Giordano, 2008. Pág.1)

Os professores encontram dificuldades no uso da imagem e para que essa não seja vista como somente ilustração do conteúdo é necessário que o professor compreenda seu significado e que entenda que há diversas formas de intepretações e para que este não somente ressalte o que é visível, além disso, o professor deve fazer uma análise da imagem que não reforce os discursos construídos pela sociedade. Ao se trabalhar com imagens tem que levar em contar que estas possuem "inspirações e anseios, assim como condutas e ideologias, as imagens herdam de seus criadores sentidos e significados". (COELHO, 2012, p.445). A imagem integra parte de um conjunto de práticas culturais de relações que se alteram, o pesquisador deve compreender a imagem, tendo em vista as condições em que foi produzida. A imagem representada no livro didático de história tem a função de explicar ou enfatizar um conteúdo. De acordo com a análise de Baptista:

> Os livros de Ensino Fundamental e Ensino Médio têm pontos em comum, um deles é a utilização da imagem, porém o livro didático do Ensino Fundamental possui mais imagens que o do Ensino Médio e estas apenas enfatizam a compreensão da fonte escrita. Em sala de aula ela pode ser usada como fonte histórica para enfatizar uma determinada época ou até mesmo de fatos atuais, porém ao usar a imagem o professor deve ter cuidado ao mostra-la ao aluno, pois não deve ser considerada um retrato fiel aos fatos e sim como uma representação. (BAPTISTA, Chirlaine Gomes, 2013, p. 6)

Dentro do estudo da arqueologia a imagem tem a função de documentar a pesquisa de campo e de comunicar as atividades e resultados das pesquisas arqueológicas em sala de aula, palestras e eventos. Segundo Collier, a imagem arqueológica pode ser usada:

> Para mensurar, contar e comparar. Um dos problemas no pouco uso de imagens nos livros didáticos é por causa que as imagens produzidas por pesquisadores e arqueólogos, durante seu trabalho é que estas são vistas

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> como registros da cultura material, sendo somente um registro de dados da escavação. (COLLIER, 1995, p.139)

Portanto, as imagens muitas vezes são arquivadas e poucas são divulgadas, quase nenhuma é usada em livros, o que é uma perda, pois seu uso muito agregaria no ensino, as imagens além de ser um documento, contém informações que podem e devem ser utilizadas para a análise e construção de sociedades passadas.

Considerações finais

A imagem antes vista como ilustração nos livros didáticos se tornou uma fonte histórica, cujo uso contribui para aprendizado, por meio dela conseguimos várias informações sobre a história, o contexto social e cultural em que foi registrada. Aliás contém elementos que proporcionam a estimulação do senso de percepção, observação e interpretação. Na arqueologia a imagem tem a função de auxiliar o pesquisador e o arqueólogo durante a escavação e a análise de dados do sitio. Apesar da imagem contribuir no ensino, na maioria das vezes os professores encontram desafios em seu uso, acabam por não analisar, utilizando-a somente como ilustração.

Além disso, até mesmo os livros didáticos negligenciam o uso de imagens arqueológicas, presença delas é mais frequente nos livros do ensino fundamental, porém a maioria das imagens são de quadros e documentos, as poucas imagens que aparecem são de templos, monumentos, castelos ou vestígios de grandes civilizações. Aliás na parte do conteúdo pré-história, em que há um maior uso de imagens, sendo elas rupestres, que deveria ensinar aos alunos, sobre os primórdios do homem, os livros seguem modelos europeus, o que oculta a pré-história nacional e presença indígena. As poucas imagens utilizadas são de pinturas rupestres encontradas em outros países, já há alguns anos. Esse uso constante das mesmas imagens, pode ser consequência da dificuldade de se conseguir o direito a usar a imagem, além disso, também pelos critérios avaliativos que ainda são

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

pautados nesse ensino positivista, aliás também pela maior facilidade no uso de imagem que já pertencem ao domínio público, ou mesmo pela preferência ideológica de seus autores e editores.

Portanto para que haja um ensino significativo com o uso de imagens e para que estas sejam atualizadas e que ressalte descobertas recentes é necessário que seja feita uma reelaboração no ensino e no conteúdo dos livros didáticos, buscando um ensino que mostre que a história pode ter diversas interpretações, realçando a diversidade cultural e étnica, para poder formar alunos conscientes de suas origens e também da importância do patrimônio arqueológico.

Referências

ALMEIDA, Silvia; MENDONÇA, Ricardo; VAZ. Paulo. Iconografia no livro didático: quem é quem nessa história? 2006. Disponível em:<http://www.fafich.ufmg.br/gris/images/Iconografia%20no%20livro%20didatico%20quem%20%C3%A9%20quem%20nesa%20historia.pdf >. Acesso em: 23 mar. 2017.

AZEVEDO, Ricardo. Diferentes graus de relação entre texto e imagem dentro de livros. Boletim Infantil e Juvenil, Joaçaba, n.22, 2004. Disponível em:< http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Diferentes-graus-de-relacao-entre-textos-e-imagens-dentro-do-livro.pdf>. Acesso em: 21 out. 2016.

BAPTISTA, Chirlaine Gomes. A representação da imagem como fonte Histórica nos estudos Historiográficos e nas aulas de História do século XXI. Disponível em:<http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Chirlaine%20Gomes%20Da%20Silva%20Baptista.pdf >. Acesso em: 21 out. 2016.

BIBLIOTECA DO ESTUDANTE MODERNO. Fundamental e médio. São Paulo: DCL, 2000.

BITENCOURT, Juliano Ramos. et al. Arqueologia pública e patrimônio: questões atuais. 1 ed. Brasil: Ônibus Magico, 2015.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

BUENO, João Batista G. Imagens visuais em livros didáticos de História. Resgate, vol. 19, nº.22, p. 68-76. 2011. Disponível em: <http://www.cmu.unicamp.br/seer/index.php/resgate/article/viewFile/279/279>. Acesso em: 01 mar. 2017.

COELHO, Thiago da Silva. A imagem como fonte histórica: enigmas e abordagens. Uberlândia, v.25, n.2, 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/17243>. Acesso em: 21 out. 2016.

LITZ, Valesca Giordano. O uso da imagem no ensino de História. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/1402-6.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2017.

MUSEU PARANAENSE. Arqueóloga do Museu Paranaense registra descoberta histórica de pintura rupestre. 2014. Disponível em:<http://www.museuparanaense.pr.gov.br>. Acesso em: 23 mar. 2017.

SILVA, S.F.S.M.; MÜTZENBERG, D.; CISNEIROS, D. Arqueologia Visual: O uso das Imagens Fotográficas na Produção do Conhecimento Arqueológico e Historiografia da Arqueologia. R. Museu Arq. Etn. São Paulo, 22: 137-156, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revmae/article/viewFile/107048/10561>. Acesso em: 30 out. 2016.

SOARES, André L. R; PERIUS Eduardo; AREND, Jéssica Fernanda. A arqueologia nos livros didáticos. Revista Latino-Americana de História, Vol. 2, nº. 6.2013. Disponível em: <projeto.unisinos.br/rla/index.php/rla/article/download/213/167>. Acesso em: 01 mar. 2017.

SOUZA, Suely dos Santos. O livro didático e as influências ideológicas das imagens: por uma educação que contemple a diversidade social e cultural. Feira de Santana, 2014. Disponível em:<http://www2.uefs.br/ppge/dissertacao/dissertacao-souza-2014.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

STRÖHER, Carlos Eduardo. Apreendendo com imagens: a função das fontes visuais nos livros didáticos de História. Aedos, n. 11, vol. 4 ,2012. Disponível em:< http://seer.ufrgs.br/aedos/article/view/30634>. Acesso em: 23 mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O filme "O menino do pijama listrado" no ensino de História: considerações sobre uma pesquisa em Educação Histórica

Rebecca Carolline Moraes da SILVA
Dra. Marlene Rosa Cainelli (orientadora)
(Universidade Estadual de Londrina)[1]

Resumo: Este trabalho busca tecer considerações sobre o percurso de uma pesquisa em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Londrina. A pesquisa em questão tem como problema norteador a busca pelos resultados que o uso do filme histórico "O menino do pijama listrado", de 2008, em sala de aula pode obter na relação entre fonte histórica e os sujeitos do aprender – os alunos. Neste âmbito, pesquisa se desenvolve à luz do campo da Educação Histórica, visando, portanto, estudar as ideias históricas dos alunos ao utilizar o filme escolhido como fonte em sala de aula e tendo como proposta metodológica a aula-oficina (BARCA, 2004). Neste trabalho, aborda-se o estudo piloto desenvolvido com alunos de ensino médio na cidade de Londrina, realizado com a finalidade de refinar os instrumentos da pesquisa em questão. O estudo piloto foi ponto de partida para a elaboração de hipóteses em relação ao tema, a partir das quais outros questionamentos surgiram, de modo a estruturar a continuidade da pesquisa.

Palavras-chaves: Educação Histórica, filme histórico, ensino de história, aula-oficina.

Este texto é referente ao percurso de uma pesquisa ainda em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Educação, em nível de

[1] Mestranda em Educação na Universidade Estadual de Londrina, sob orientação da Profa. Dra. Marlene Rosa Cainelli, com financiamento da CAPES.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Mestrado. Aqui, busca-se abordar a apresentação do trabalho, bem como a justificativa para realização do mesmo, observando os pontos que direcionam a elaboração da dissertação - hipóteses e questionamentos de partida – e, ainda, a análise do estudo piloto realizado[2].

O problema norteador desta pesquisa se encontra na busca dos significados que podem ser obtidos, para a aprendizagem histórica, da relação entre o filme histórico escolhido e os sujeitos do aprender (os alunos), tendo como ponto central a multiperspectividade de olhares sobre a história.

Desta maneira, esta pesquisa em desenvolvimento se insere no campo da Educação Histórica, que é uma linha de pesquisa que tem como pressuposto teórico a natureza do conhecimento histórico e como pressuposto metodológico a análise das ideias que são manifestadas "em e acerca da História" (BARCA, 2001, p. 13), sem dispor de um critério generalista de categorização dos níveis de pensamento. Conforme Barca (2005), os pesquisadores

> [...] têm centrado a sua atenção nos princípios, tipologias e estratégias de aprendizagem histórica, sob o pressuposto de que a intervenção na qualidade das aprendizagens exige um conhecimento sistemático das ideias históricas dos alunos [...] (BARCA, 2005, p. 15).

O entendimento sobre as ideias históricas dos alunos leva à investigação sobre o desenvolvimento do pensamento histórico dos mesmos, pois busca-se alinhar as estratégias de ensino (e, portanto, de aprendizagem) a processos como:

> a análise de causas e efeitos das mudanças ao longo do tempo; a realização de inferências a partir de diferentes fontes históricas, com suportes diversos (fotografia, pinturas, documentos escritos, depoimentos orais, cultura material); a seleção de fontes para confirmação ou refutação de hipóteses; e a apreensão da multiperspectividade histórica (GERMINARI, 2014, p. 807).

[2] A análise do estudo piloto também foi abordada na comunicação intitulada "O uso do cinema como proposta metodológica em Educação Histórica", apresentada no XV Encontro Regional de História, organizado pela ANPUH-PR em 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O entusiasmo por este tema vem da trajetória desta pesquisadora em sua graduação, quando teve a oportunidade de participar do PIBID (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência), aliado ao interesse na pesquisa das relações entre História e Cinema, inclusive materializado em seu Trabalho de Conclusão de Curso, no qual analisou as relações entre narrativa e historiografia do filme aqui abordado.

"O menino do pijama listrado" foi lançado em 2008, dirigido por Mark Herman, que também elaborou o roteiro, e foi produzido pela Heyday Films. Este filme é adaptação do livro homônimo, escrito por John Boyne; tendo em vista que o filme suscita elementos próprios da linguagem fílmica, que não são mobilizados na literatura, apenas o filme é fonte para este trabalho.

O filme tem um total de 94 minutos, desde a apresentação até os créditos finais, que são usados para contar a história quotidiana de uma família (marido, mulher e um casal de filhos), entre os anos de 1939 e 1945, durante a Segunda Guerra Mundial. Essa família alemã é composta por Ralf (o pai) que é militar da SS, sua esposa Elsa e os filhos Gretel e Bruno; de maneira geral, todos demonstram apoio ao Partido Nazista. A família se muda de Berlim para uma região campestre bem distante da capital alemã porque o pai recebeu uma promoção – foi-lhe delegada a função de ser o comandante de um dos campos de trabalho para judeus, ou pelo menos é isso que sua esposa e filha pensam (Bruno, o filho mais novo, é muito pequeno ainda e não entende muito bem o que está acontecendo em seu país).

Neste âmbito, a história é conduzida de maneira a representar o empreendimento da "Solução Final" para os judeus da Alemanha. Vale lembrar que, aqui, a palavra representação é usada no sentido proposto por Chartier (1991), ou seja, o filme não tem pretensão de reconstruir a História e, portanto, não deve ser visto como espelho do real, mas sim como um mediador que mostra, através de uma imagem presente (no caso, uma imagem em movimento), um objeto ausente. Considerando isto, o filme é a imagem representacional do objeto-História.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Tendo a fonte em vista, foi realizado um estudo piloto no Colégio Estadual Polivalente, situado em Londrina, em novembro de 2015, no formato de uma aula-oficina (BARCA,2004), a qual foi realizada na Semana de Humanidades da escola, numa sala de 3º ano do ensino médio. Em Educação Histórica chamamos de estudo piloto, as formas de refinamento dos instrumentos de pesquisa. Sendo assim, a aula-oficina se deu em quatro momentos: primeiramente, sem dar uma explicação sobre a finalidade da aula, foi aplicado um questionário de conhecimentos prévios abordando a relação dos estudantes com a filmografia; em um segundo momento, todos os presentes assistiram ao filme "O menino do pijama listrado" (2008); em seguida, foi aplicado um questionário de análise fílmica, com as questões formuladas por Napolitano (2003); por fim, foi realizada uma roda de conversa entre os presentes para avaliação de suas próprias respostas nos dois questionários aplicados e para relacionar as perguntas dos questionários com o filme assistido.

Desta maneira, o corpus documental do estudo piloto é composto por um questionário de conhecimentos prévios respondido por 15 alunos e um outro questionário de análise fílmica respondido por 14 alunos (um a menos pois um dos alunos precisou ir embora na hora do intervalo). Neste momento cabe ressaltar algumas das respostas que motivam esta pesquisa.

Em relação ao questionário de conhecimentos prévios: o público presente na aula-oficina era de quinze alunos, com idade entre 16 e 18 anos. Quando perguntado sobre a relação dos alunos com filmes, todos relataram gostar de assistir a filmes, tendo sido comédia o gênero mais citado e ficção científica o menos citado. A maior parte dos estudantes assistem aos filmes pela internet e pela televisão, sendo a frequência de um a três por semana. Quando indagados sobre a influência das cores de um filme em seu entendimento, a maioria afirmou acreditar que haja influência, principalmente no que diz respeito a como o espectador se sente sobre o que está assistindo. Em relação à trilha sonora, as respostas foram similares.

Ainda no primeiro questionário, foi perguntado sobre filmes de temática histórica, a fim de investigar se estes fazem parte da cultura histórica destes alunos,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

além das questões mais específicas sobre a temática do filme que seria apresentado (Segunda Guerra Mundial, nazismo e campos de concentração). A maioria dos alunos respondeu que não costumam assistir a filmes de tema histórico; entre os que responderam que sim, o filme "Tempos Modernos" (possivelmente apresentado na própria escola) e filmes que buscam representar a Idade Antiga foram predominantes. Sobre a Segunda Guerra Mundial, a maioria evidenciou os bombardeios, incluindo as bombas atômicas em Hiroshima e Nagazaki. A respeito do nazismo, muitos ressaltaram a questão da "superioridade da raça alemã", a figura de Hitler e o genocídio empreendido. Em relação aos campos de concentração, a maioria citou os judeus como vítimas destes espaços e alguns alunos individualmente citaram outros grupos sociais também vitimados. Um ponto interessante a se ressaltar é o de que dois alunos se referiram aos campos de concentração como campos de "refugiados", provavelmente pelo contexto da crise de refugiados sírios na Europa, que estavam fugindo da guerra.

A última questão a se ressaltar no questionário de conhecimentos prévios é a que indagava a respeito da veracidade dos fatos apresentados nos filmes de tema histórico. A pergunta foi formulada da seguinte maneira: "você acha que os filmes históricos mostram verdades sobre o passado? ". Nenhum aluno respondeu que não, três alunos responderam que "às vezes" mostram, um aluno respondeu que os filmes mostram verdades "parcialmente" e 11 alunos responderam que sim. Vale ressaltar que, entre as explicações para as respostas dos que disseram "sim", a predominância foi para a "revelação de fatos" e, entre as explicações dos que responderam "às vezes", dois disseram que é um ponto de vista do diretor (que pode ser verdade ou pode ser manipulado por este); um aluno respondeu que o conteúdo do filme influencia no presente.

Após este primeiro questionário, os participantes assistiram ao filme escolhido. Tendo, então, assistido, os estudantes responderam ao segundo questionário já mencionado. Quando indagados se aprenderam alguma coisa com o filme, a maioria novamente ressaltou a presença dos judeus no campo de concentração, alguns evidenciaram o caráter de verdade histórica do filme e, ainda,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

houve uma citação do reforço ao aprendizado que já havia sido desenvolvido na escola.

Em relação aos personagens, os que os alunos mais gostaram foram os meninos Bruno e Shmuel, que representavam a bondade, ingenuidade e inocência, em oposição aos personagens que representam o nazismo: Tenente Kotler, o pai de Bruno (comandante do campo de concentração) e Gretel (irmã de Bruno), que foram os menos apreciados.

As cores e as músicas utilizadas na película costumam mexer com as emoções dos espectadores. Sobre as cores utilizadas na composição do filme, a maioria dos alunos respondeu acreditar que influenciaram em como se sentiram em relação ao mesmo, evidenciando sentimentos como tristeza, angústia, sofrimento, dó e inconformidade; um estudante sugeriu que se o filme fosse em preto e branco seria ainda mais forte a recepção dramática da película. Em relação à trilha sonora, novamente a maioria dos alunos respondeu que influenciou na percepção sobre o filme, principalmente em relação ao sentimento de tristeza e tensão – alguns sugeriram usar músicas mais dramáticas, mais calmas ou instrumental.

A última questão a se ressaltar do questionário de análise fílmica é a seguinte: "Todos os eventos retratados no filme são verdadeiros? Descreva as cenas que você achou especialmente bem coerentes e fiéis à realidade. Quais sequências que parecem menos realistas? ". Por ser uma questão longa e com várias perguntas dentro de si, a maioria dos alunos não respondeu de maneira completa. No entanto, cabe evidenciar algumas das respostas mais significativas. Metade dos alunos considerou todos os eventos apresentados como fiéis à realidade e três alunos responderam que "nem todos". Entre as cenas consideradas "reais", destacaram a maneira como os judeus eram tratados pelos alemães, a morte dos judeus no campo e a ideia de que os alemães (de fora do exército) não sabiam do genocídio. Entre as respostas para as sequências menos realistas (parte da pergunta que poucos responderam), um aluno respondeu que, em sua opinião, não há sequências

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

menos realistas e três participantes ressaltaram que os judeus no campo estavam "melhor nutridos" do que considerariam real.

Desta forma, o estudo piloto mostrou que os filmes fazem parte da cultura histórica dos alunos, pois, mesmo que a maioria tenha relatado não costumar assistir a filmes de temática histórica, vários destes foram citados na exemplificação e, ainda, a maioria respondeu que considera o representado nestes filmes como verdade histórica.

Essas ideias são, desta maneira, o ponto inicial para o aprofundamento da pesquisa a respeito da relação de jovens estudantes do ensino médio com o filme histórico escolhido, objetivando o aprendizado histórico mutiperspectivado.

A partir do estudo piloto, formulamos algumas teses e hipóteses em relação ao tema de pesquisa:

- Filmes fazem parte da cultura histórica dos alunos;

- Alunos confundem representação histórica no filme com "verdade" histórica;

- Alunos têm dificuldade na compreensão da multiperspectividade em História;

- Tempo de aula é um fator desfavorável para atividades fílmicas;

- É possível utilizar filmes na metodologia da Aula-oficina.

A partir destas questões, outros questionamentos surgiram e nos centramos nos seguintes para a elaboração da pesquisa de campo:

- Como o uso de filmes pode colaborar no desenvolvimento do pensamento histórico?

- Como organizar uma aula-oficina tendo como documento histórico um filme atual de temática histórica?

- Quais as concepções de alunos na leitura de um filme histórico?

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

- Como o filme "O menino do pijama listrado" (2008) pode ser usado em sala de aula para gerar a multiperspectividade de olhares sobre a História? Isso é possível? Se não, quais as possibilidades?

Assim, os passos seguintes nesta pesquisa são a elaboração dos instrumentos de pesquisa finais e o trabalho de campo. A partir dos dados coletados será realizada a análise qualitativamente pautada na *Grounded Theory* (Teoria Fragmentada), buscando uma categorização das ideias dos alunos, tanto sobre o filme enquanto fonte histórica quanto sobre a eficácia da utilização do mesmo na construção de um conhecimento histórico multiperspectivado.

Referências

BARCA, Isabel. "Educação Histórica: uma nova área de investigação". Revista da Faculdade de Letras – História, Porto, III série, v. 2, 2001, p. 13-21.

BARCA, Isabel. Aula Oficina: do Projeto à Avaliação. In: Para uma educação de qualidade: Atas da Quarta Jornada de Educação Histórica. Braga, Centro de Investigação em Educação (CIED) / Instituto de Educação e Psicologia, Universidade do Minho, 2004, p. 131-144.

BARCA, Isabel. Educação histórica: uma área de investigação? Conferência. In. ARIAS NETO, José Miguel. Dez anos de pesquisas em ensino de História. VI Encontro Nacional de pesquisadores de ensino de História. Londrina: Atrito Art, 2005.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: Estudos Avançados. São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, Apr. 1991. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 12 de janeiro de 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

GERMINARI, Geyso Dongley. O desenvolvimento do pensamento histórico na Educação Infantil: possibilidades do trabalho com arquivos familiares. In: Rev. Diálogo Educ., Curitiba, v. 14, n. 43, p. 805-819, set. /dez. 2014.

NAPOLITANO, Marcos. Como usar o cinema em sala de aula. São Paulo: Contexto, 2003.

O Menino do Pijama Listrado. Direção: Mark Herman. Produção: Heyday Films. 2008. 94 min.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A fotografia que registra e a literatura que conta: A linha tênue entre ficção e realidade no romance *O Pintor de Batalhas*

Juliana TEIXEIRA RAIZE[1]

Resumo: A câmera que dispara, o obturador que captura, a lente que mira. A ligação entre fotografia e guerra vai muito além do jogo de palavras. Trata-se de uma relação que tem seus primeiros registros datados da segunda metade do século XIX e que, deste período até então, caminha entre o perigo e a aventura criando estereótipos e arrebatando vidas. Essa dualidade também se encontra registrada em livros, seja de modo romanceado ou como relatos autobiográficos. A presente analise busca compreender essa relação entre verdade e ficção, traçando um paralelo entre o acadêmico e o informal. Para tanto, utilizar-se-á referencias biográficas de Susan Sontag, em conjunto com o romance de Arturo Pérez-Reverte, *O Pintor de Batalhas,* e o livro relato, oriundo de uma parceria entre o jornalista Daniel Schelp e o fotógrafo Andre Liohn, *Correspondente de Guerra.*

Palavra chave: Fotografia de guerra, literatura, fotojornalismo

INTRODUÇÃO

O fascínio e o terror caminham lado a lado quando se trata de fotografia de guerra e conflitos. Essa dualidade é vista tanto em termos profissionais, quanto imagéticos. Quando se refere ao fotógrafo, cria-se a ideia de alguém aventureiro, com vasto conhecimento de mundo, que leva uma vida sem rotina, sempre em busca de desafios e um pouco de diversão. Já sobre a imagem o que se verifica é a estetização de algo que naturalmente choca: a morte, a dor, o sangue.

[1] Mestranda em Comunicação Visual pela instituição Universidade Estadual de Londrina (UEL)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A romantização sempre foi parte do contexto do fotógrafo e também da guerra. Quando se inicia a cobertura imagética dos conflitos, meados da segunda metade do século XIX, a cobertura fotográfica apenas atesta a tranquilidade imaginada nos campos de batalha. Não se fotografa corpos destroçados, membros dilacerados, sangue esgotado de corpos sem vida... não se registra a morte. A morte e a dor são relegadas ao plano imaginário e ao esquecimento.

Esse esquecimento seletivo sofrerá alguma mudança após a primeira guerra mundial quando se inicia o que se denomina como "Era do fotojornalismo moderno". A partir daí a dor e o sofrimento passam a ser recorrentes, pautados e buscados pelos fotógrafos como um meio de incitar reações à sociedade que acompanha os acontecimentos há distancias seguras. O que não significa exatamente que os conceitos base tenham desaparecido. Ao contrário, o fascínio e a idealização ainda são fatores presentes no meio profissional e também no meio ficcional que reconta e inventa historias baseando-se em realidades muitas vezes imaginadas.

Neste contexto, tem-se uma linha tênue entre realidade e imaginação. Tendo como base que a ficção nada mais é do que o fruto do pensamento social no qual seu autor está inserido, é possível encontrar um discurso verdadeiro em obras romanceadas? Para responder a essa questão faz-se necessário trabalhar pelo método comparativo, onde a análise de um romance e um relato histórico, aliado a bibliografia que trate academicamente do tema, sejam utilizados de modo a um complementar o outro na busca por traços de realidade que permeiam a ficção.

Para tanto, aliam-se aqui duas obras que tratam sobre fotojornalismo em áreas de conflito. O romance de Arturo Perez-Reverte, *O Pintor de Batalhas*, e o livro relato de Diogo Schelp e André Liohn, *Correspondente de Guerra*. Um relato imaginário e uma quase auto biografia, teoricamente opostos mas que possuem traços que os assemelham e ajudam o espectador a compreender o contexto do qual está seguramente distante.

A escolha do livro de Perez-Reverte não ocorreu aleatoriamente. O autor foi jornalista e correspondente de guerra durante 21 anos. Com vasta experiência em

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

campo é possível inferir que seu livro tenha traços dessa realidade vivenciada. Em contrapartida, *Correspondente de Guerra* é atestado pelos relatos de seus autores, sendo Schelp editor executivo de uma revista semanal e também correspondente internacional e Liohn fotojornalista especializado em conflitos. Ambos fazem do livro um relato de memorias e experiências.

Para corroborar com as narrativas apresentadas, busca-se fontes que auxiliem no embasamento teórico tais como Susan Sontag, nome consolidado no campo de estudo da fotografia e seus desdobramentos, em seu livro *Diante da Dor dos Outros* trata sobre foto choque. Tendo essa base como plano de fundo, busca-se traçar um paralelo na intenção de compreender como a ficção e a realidade se entrelaçam e auxiliam na percepção do que é tratado como verdade.

SOBRE IMAGENS E CONFLITOS

A guerra é um tema sedutor e essa fascinação sobrevive ao tempo. Sobrevive às revoluções pelas quais o mundo da fotografia passa de tempos em tempos e também a concorrência com outras mídias, como é o caso da televisão por exemplo. A imagem fotográfica e o fotojornalismo como um todo instiga o observador, cria narrativas e provoca reações adversas. Porém nem sempre foi assim.

Inicialmente, os jornais não trabalhavam com fotografias apenas com gravuras que ilustravam as notícias veiculadas. Essas gravuras serviam apenas como meras imagens para exemplificar o que continha nas reportagens e não possuíam grande destaque junto ao público. Contudo, o desenvolvimento da forma de captar imagens avança e torna possível a reprodução fotográfica e, principalmente, o envio de fotógrafos a campo.

Um dos primeiros a serem enviados foi Roger Fenton para cobertura da Guerra da Criméia (1854-1855). Porém devido as restrições de seu tempo (tecnológica e geográfica), Fenton esteve longe dos campos de batalha e registrou

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

uma guerra limpa e sem grande choque. Em um segundo momento, temos as fotografias de Mathew Brady da Guerra Secessão (1861-1865), nesse período muito já tinha sido conquistado no campo tecnológico e a importância da fotografia já estava alicerçada. Inicia-se aí a corrida pelas imagens em primeira mão e já se entende a fotografia como prova da realidade, o então denominado *espelho do real*. Sobre realidade, Susan Sontag (2003) discorre em muitos pontos em seu livro *Diante a Dor dos Outros*, entre eles a escritora afirma que " Em nome do realismo, permite-se – exige-se – que se mostrassem fatos desagradáveis, brutais. " (SONTAG, 2003, p.46). Permite-se o que se denomina como *foto-choque.*

Os equipamentos modernizavam-se, as imagens ganhavam espaço e novas publicações acabavam surgindo. O mundo passou a contar com a ideia de apenas "*apertar um botão"* como propagado pelo slogan da Kodak no final do século XIX. A fotografia estava em quase toda parte e acessível a quase todos, da dona de casa, que registrava a família, ao fotojornalista, que percorria o mundo em busca de imagens. Nesse novo contexto, a vida do fotojornalista tornou-se muito mais produtiva. O profissional já não precisava carregar quilos de equipamentos e tampouco gastar tantas horas para obter uma imagem. As novas tecnologias auxiliaram não apenas um, mas todos os fotógrafos em áreas de conflitos. De repente o desafio não era mais a locomoção ou a revelação do filme fotográfico, o desafio passou a ser sobre sobrevivência em campo.

A calmaria encarada por Fenton durante a Guerra da Criméia tornou-se uma lembrança distante. O novo contexto contava com novos desafios e necessitava de um novo tipo de relacionamento entre os profissionais iconográficos e os militares. A parceria entre as partes tornou-se fundamental. Tão fundamental que muito países souberam como aproveitar-se disso, manipulando o que seria publicado em revistas e jornais de forma a enaltecer os feitos e manter a aprovação da população em relação às intervenções bélicas.

Essa proximidade com tropas trouxe uma dualidade quanto ao exercício da profissão. Se por um lado tinha-se o suporte por parte das tropas e a relativa segurança, por outro lado enxergava-se com os olhos do exército e a cobertura

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

passava por uma parcialidade notável. Daniel Schelp (2016) aponta alguns efeitos dessa "parceria" no livro *Correspondente de Guerra*. Segundo autor, como os governos passam a ter noção da importância do que é publicado, todas as reportagens estavam sujeitas ao crivo de um sensor antes da divulgação. Schelp ainda complementa seu pensamento: " Como a maioria das notícias que saiam nos jornais mais pareciam comunicados oficiais dos comandos dos exércitos, os correspondentes que buscavam algo diferente tinham que se arriscar para valer na busca por uma boa história. " (SCHELP, 2016, p.31). E se a história fosse realmente boa, o risco seria corrido.

AINDA SOBRE CONFLITOS

A Segunda Guerra intensificou a pratica da censura e cada vez mais fotojornalistas tiveram de procurar formas alternativas de cobertura. O risco aumentava, mas ainda se tratava de uma guerra em campo. Os conflitos ainda ocorriam em locais distantes da cidade e com inimigos muito bem delineados. Entretanto esse contexto estava alterando-se para algo mais complexo e de difícil definição.

A Guerra Fria mudou esse cenário, dando novos contornos aos conflitos e deixando inimigos, militares e correspondentes mais próximos. Toda progressão em busca de uma imagem tornou-se um risco ainda maior. Um exemplo dessa questão é o conflito do Vietnã. Conforme explicado por Schelp:

> "A Guerra do Vietnã acrescentou dois novos fatores de risco aos fotojornalistas: primeiro, a ausência de um front bem delimitado e, segundo, do ponto de vista das potências ocidentais, a dificuldade de identificar os inimigos, que nem sempre usavam uniformes ou estavam onde se esperava que estivessem, além de serem fisicamente indistinguíveis dos aliados do Vietnã do Sul." (SCHELP, 2016, p.40)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os riscos eram maiores e a necessidade de imagens também. Trata-se aqui a segunda metade do século XX onde a fotografia havia conquistado o público, possuía publicações exclusivas (revistas como a *Life, Vu* e *Paris Match*) e já dividia atenção com uma nova forma de mídia: a televisão. Se anteriormente a censura em campo de batalha fazia com que fotógrafos corressem riscos para ter imagens melhores, agora a televisão tornava-se o concorrente natural. Era preciso destacar-se, era preciso gerar impacto, chocar o receptor. Conforme citado por Sontag em *Sobre Fotografia* (2004) " Fotos chocam na proporção em que mostram algo novo" (SONTAG,2004, p. 30). Era preciso arriscar ainda mais em um novo contexto de batalhas onde os riscos se tornavam cada vez maiores.

A mesma câmera que disparou o obturador também foi alvo de disparos até meados da Segunda Guerra, porém o avanço bélico e a mudança na configuração dos conflitos fez com que essas mesmas lente que capturaram imagens também fossem capturadas e mantidas como refém a partir das décadas de 60 e 70. Trata-se aqui da guerra que chega ao seu período de maior risco aos profissionais. Já não se tem o perigo eminente de tiros e bombardeios, mas um contexto onde o jornalista e fotografo valem muito mais vivos e capturados. É o período de surgimento de grupos milicianos que compreendem que os correspondentes podem ser rentáveis como reféns. O medo deixa de ser a morte e passa a ser o sequestro.

A situação agrava-se ainda mais no início da década de 90 e idos dos anos 2000. Mais grupos insurgentes aparecem no cenário internacional e o risco aos fotógrafos e profissionais de jornalismo se agrava. Hezbollah, al Qaeda, Estado Islamico... os nomes multiplicam-se. Após o ataque terrorista aos Estados Unidos em 2001 a tensão espalhou-se por completo. E os fatos mostram apenas como a violência vem aumentando.

A Guerra Civil Siria, iniciada em 2011, é um dos acontecimentos que mais gerou sequestro e pedidos de resgate. Se inicialmente a tática era apenas extorquir dinheiro e financiar armamento. O tempo mostrou ao Estado Islamico que era possível criar uma ideologia do terror onde todos se veriam ameaçados, constantemente perseguidos e assim tivessem sua liberdade cerceada.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ainda buscando visibilidade para a causa, o grupo jihadista dominou os meios de comunicação com vídeos de execução, fotografias e campanhas pesadas para recrutamento de novos voluntários. A tática de sequestro permaneceu como forma de renda. O cerco afunilou-se ainda mais para os jornalistas. Porém os profissionais seguiram trabalhando. A romantização em torno da figura do fotojornalista talvez tenha se dissipado em partes, porém ainda existe muita imaginação em relação ao que ocorre em zonas de conflito e como se faz o dia a dia desses profissionais. Imaginação essa que, por vezes, tornam-se enredos de filmes e páginas de livros.

A FICÇÃO

Parte da fascinação exercida pela fotografia de conflitos deve-se a ficção que romantizou a profissão colocando-a como algo isento de rotina, direcionada a pessoas aventureiras que faziam de seus profissionais seres humanos ímpares. Essa ficção está presente em grande escala em filmes e aparece também em alguns livros, como é o caso da obra *O Pintor de Batalhas*.

Publicado na Espanha em 2006, a obra de Arturo Pérez-Reverte narra a história de um fotojornalista especialista em conflitos que, após anos de profissão, decide exilar-se em um farol à beira mar e empreender seu último projeto: a pintura de uma batalha nas paredes internas deste local. No decorrer de suas páginas ficcionais, o autor nos conta sobre as aventuras de seu personagem no mundo da fotografia quando ainda exercia a profissão como correspondente, suas impressões, seus traumas. O que se percebe conforme a leitura se desenvolve é a clara ligação com a realidade. Mais do que uma história inventada o que o livro traz é uma narração que contem muita veracidade.

Toda essa veracidade não poderia ocorrer de outra forma. O próprio autor, Perez-Reverte trabalhou durante mais de duas décadas como fotojornalista em jornais espanhóis. Esteve em áreas de conflitos e vivenciou muitas das experiências

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que conta em seus livros. Não apenas *O Pintor de Batalhas* possui traços de uma realidade vivida, mas também a obra literária (e posteriormente adaptada ao cinema) *Territorio Comache* conta sobre os horrores da guerra. Nesta última, o autor cita com frequência a Guerra de Eritreia (1977), conflito no qual trabalhou como correspondente. A fotografia mais do que uma profissão, tornou-se parte da memória e história do escritor e é por conta desta simbiose que se faz possível traçar paralelos entre ficção e realidade em seus livros. Tratando-os não apenas como mero romance, mas também como discursos ideológicos de seu criador.

A FICÇÃO E A REALIDADE

Iniciado com traços de simulação, o romance de Perez-Reverte logo entra no âmbito da fotografia e vai deixando rastros de pensamentos compartilhados fora do meio fantasioso. Discute-se então a importância da iconografia, o papel do fotógrafo e as dificuldades da profissão. Sendo que esta discussão é feita de forma ilusória e, ao mesmo tempo, crível.

Já nas primeiras páginas, o autor nos confronta com a ideia do horror, da foto choque: "[...]. Mais tarde entrou em cena a fotografia [...] Mas até isso foi desprestigiado, não é? Mostrar o horror em primeiro plano se tornou socialmente incorreto. " (Pérez-Reverte, 2008, p.15). O pensamento do personagem criado por Reverte tem grande similaridade com o que é apresentado por Susan Sontag em *Diante da Dor dos Outros* e, por conta disso, é possível inferir a influência da pesquisadora na vida do ex fotografo. É fácil compreender que mais do que a experiência pratica na produção de imagens Pérez-Reverte possui uma visão clara do mundo teórico iconográfico.

Sobre o tema foto choque e impacto, Sontag aclara a ideia de que mais imagens podem gerar o efeito contrário ao desejado pelos profissionais da mídia. Em vez do trauma, o excesso leva o receptor ao costume. Para a autora " Inundados por imagens do tipo que, no passado, chocava e causava indignação, estamos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

perdendo nossa capacidade de reagir." (SONTAG, 2003, p. 90). Deixa-se de solidarizar-se com a tragédia do outro, pois trata-se de apenas *mais uma* tragédia.

Todo excesso gera uma falta e o excesso de fotografias leva a falta de sensibilidade por parte do receptor. Esse é outro ponto que *O Pintor de Batalhas* aborda em seus diálogos. Em determinada passagem, o escritor utiliza as memórias de seu personagem principal, Faulques, para levar ao leitor à seguinte reflexão:

> "De tanto abusarem dela, de tanto manipularem, há muito que uma imagem deixou de valer mais de mil palavras. Mas não é culpa sua. Não é seu olhar que se depreciou, e sim a ferramenta que você usa. Há fotos demais, não acha? O mundo está saturado de malditas fotos. " (PÉREZ-REVERTE, 2008, p. 75)

A obra de Pérez- Reverte segue a linha ideológica de Susan Sontag em vários momentos. Trata-se quase de uma releitura romanceada. Em outro ponto importante do documento literário temos um diálogo entre o protagonista e o antagonista, Markovick, onde este último discorre sobre a arte de fotografar. O personagem considera que:

> " [...]. Fotografar é enquadrar, e enquadrar é escolher e excluir. Salvar certas coisas e condenar outras... Mas nem todo mundo consegue fazer isso: encarnar o juiz de tudo o que se passa ao seu redor." (PEREZ-REVERTE, 2008, p. 137)

O pensamento de Arturo Pérez- Reverte reflete de forma clara o posicionamento defendido por Sontag. A similaridade é notável quando a ensaísta norte americana defende a ideia de que " [...] a imagem fotográfica, na medida em que constitui um vestígio, não pode ser simplesmente um dispositivo do que não aconteceu. É sempre a imagem que alguém escolheu; fotografar é enquadrar e enquadrar é excluir. [...]". o autor de *O Pintor de Batalhas* bebeu em fontes teóricas para a composição de sua obra ficcional e isso, em momento algum, é um ponto negativo. Ao contrário: o que se vê é o enriquecimento da narrativa elaborada.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os paralelos traçados entre realidade e ficção e a maneira que o escritor encontrou para conversar com o leitor sobre a importância da imagem como instrumento social é notável. Trata-se de uma obra sintética, porém rica em ideias, que reescreve o que pensadores contemporâneos já haviam publicado. Porém essa reescrita dá-se de forma muito mais atrativa ao grande público. São conceitos explorados em meio a diálogos ficcionais, clímax e desfechos que acabam por entreter o leitor enquanto o mesmo reflete sobre questões que passam do simples ato de apertar um botão ao fato de lidar com questões complexas como ética e moral.

Outra obra que traça linhas importantes quanto a teoria e à pratica da profissão é o livro *Correspondente de Guerra* de Diogo Schelp e Andre Liohn. Tendendo mais a vertente realística, a obra é plausível de complemento à ficção visto que torna nítida uma realidade vezes fantasiada em filmes ou obras literárias. Em determinado trecho, André Liohn argumenta que:

> "Quero que as pessoas vejam e digam: "Então é assim? É isso que está acontecendo? Elas podem até tentar ignorar os fatos documentados nas fotos, mas, ao fazê-lo, já estão tendo que tomar uma decisão. É como se eu estivesse criando um trauma na representação que o espectador tem do mundo. " (SCHELP e LIOHN, 2016, p. 138)

Essa linha de raciocínio também é corroborada por Sontag. Para a pesquisadora "As fotos são meios de tornar "real" (ou "mais real") assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar." (SONTAG, 2003, p. 12). A fotografia trabalha como um atestado de veracidade. Para a ensaísta é como se as imagens provassem os efeitos da guerra, a crueldade, insanidade e letalidade.

Mais uma vez, vê-se teoria e realidade que se complementam. Textos de profissionais da área acadêmica que casam em seus discursos com profissionais da área do fotojornalismo. Relatos de experiências vividas em campo que podem servir como exemplo base na discussão sobre uso e importância da iconografia.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O livro de Arturo Peréz-Reverte também questiona a importância da fotografia em um de seus diálogos onde o personagem Faulques faz uma reflexão sobre a necessidade de saber se realmente suas fotos são a linha mais curta entre dois pontos, sendo esses pontos vida e morte (PEREZ-REVERTE, 2008, p. 99-100). Ainda trabalhando neste viés, Liohn termina seu capitulo em *Correspondente de Guerra* citando que "A função de um jornalista, em uma guerra, é relatar e documentar o que vê. Mas nem sempre isso parece suficiente. " (SCHELP e LIOHN, 2016, p.204).

Conclusão

A fascinação da fotografia de conflito e o exercício da profissão de correspondente de guerra criou lendas e fantasias em torno de uma realidade cruel e, muitas vezes, ingrata. Porém não apenas de ilusão vive a ficção e a possibilidade de utiliza-la como fonte de pesquisa quando bem analisada torna-se cada vez mais real.

Se a ficção e a realidade caminham lado a lado quanto ao relato de fatos históricos, isso também é possível quando se trata de teorias sobre imagem e seus usos e funções. Aliar romances e filmes ao discurso de pesquisadores consolidados junto à academia enriquece a discussão e a torna mais acessível e de fácil compreensão ao grande público.

Cabe ao pesquisador compreender formas viáveis de utilização dessas novas fontes, aproximando o que é produzido ao popular e o que é direcionado ao mundo acadêmico, criando campos para discussão e troca de experiências visando o entendimento da produção iconográfica e seus desafios. Conforme citado por Sontag:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> "O problema não é que as pessoas se lembrem por meios de fotos, mas que só lembrem das fotos. Essa lembrança por meio de fotos ofusca outras formas de compreensão e recordação. " (SONTAG, 2003, p. 75)

Logo, o que se infere é a necessidade de utilização de todos os recursos disponíveis para análise e compreensão da fotografia como recurso de investigação social e historiográfica. É preciso recordar o papel da fotografia em décadas passadas e entender qual sua função neste novo mundo, moderno e efêmero. E para tanto, limitar-se a antigas fontes de pesquisa não é uma opção viável.

Bibliografia

Pérez-Reverte, Arturo. O Pintor de Batalhas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Schelp, Diogo; Liohn, André. Correspondente de Guerra. São Paulo: Contexto, 2016

Sontag, Susan. Diante da dor dos outros. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. Sobre Fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Interfaces entre o Cinema e a Formação do Professor de Ciências e Biologia

Paula VIOTTO KRUSICKI[1]
Universidade Estadual de Londrina
Tânia Aparecida SILVA KLEIN[2]
Universidade Estadual de Londrina

Resumo: O presente trabalho apresenta as perspectivas e desafios de um projeto sobre a utilização da linguagem audiovisual na formação de professores de Ciências e Biologia. Especificamente, relata a iniciativa da organização de dois Ciclos de Cinema, com temas de Bioética, Ciência e Cultura, ofertados para e pelos discentes de licenciatura do curso de Ciências Biológicas da Universidade Estadual de Londrina, PR, Brasil. Os objetivos foram reconhecer o cinema como ferramenta importante nos processos de ensino e aprendizagem e aliar esse método à formação profissional concomitante à construção pessoal. Os filmes escolhidos para exibição contemplaram conhecimentos de diversas áreas, entre elas, científica, tecnológica, social e suas implicações culturais, econômicas, políticas e ambientais, com o intuito de motivar os estudantes na discussão de questões pertinentes à sociedade e ao cotidiano, influenciando, diretamente, no processo de formação crítica do professor.

Palavras-chaves:cinema, formação inicial, professor

Introdução

Com o intuito de promover uma formação profissional mais crítica, humana e reflexiva em relação às questões cotidianas, o desenvolvimento do trabalho voltado à formação do professor de ciências e biologia se viu pertinentemente

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

adequado em meio ao momento histórico em que vivemos no nosso país, com o detrimento de diversos direitos básicos, repercussões de discursos fascistas, proliferações de atitudes preconceituosas em diversos graus, de gênero à orientação sexual, de cor da pele à religião praticante, ações essas refletidas diretamente no campo acadêmico, entretanto tão pouco exploradas na formação docente.

Assim, tomamos por base a escolha de uma prática pedagógica não ortodoxa, levando até aos alunos a sétima arte, para que em conjunto pudéssemos discutir questões tão pertinentes que nos rodeiam, aprimorando tanto a construção pessoal, quanto cada vez mais o senso crítico profissional nas questões voltadas, sobretudo à ciência, tecnologia, sociedade e suas implicações culturais, econômicas, políticas e ambientais. Utilizando-se do cinema, olhando e explorando nos filmes as relações aos conteúdos exibidos de forma crítica e reflexiva, entendemos o meio cinematográfico como portadores de concepções, conceitos e valores que precisam ser reconhecidos e estudados, e que atuam decisivamente na formação profissional.

Dessa maneira, o presente artigo tem como objetivo descrever as concepções de uma possível alfabetização científica na formação inicial do professor de ciências e biologia pautada nas questões acima citadas através de uma linguagem cinematográfica. Busca-se também colaborar com a mudança de postura e concepção acerca da utilização de filmes em sala de aula, considerando que o cinema propicia a ampliação do diálogo entre áreas de conhecimento distintas.

Referencial Teórico

Alfabetização científica e a Formação Inicial do Professor

O ensino de ciências até o final do século XX foi pautado na perspectiva salvacionista de ciência e tecnologia, onde, num contexto mundial, o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

desenvolvimento industrial de elementos tecnológicos, tornou-se necessário pra um posterior benefício à humanidade, sendo que naquela época, os estudantes eram preparados para a prática profissional direta, que não incluía questões de caráter reflexivo, tão pouco, questões voltadas à ciência, tecnologia, sociedade e ambiente. Entretanto, como os avanços tecnológicos ditam um ritmo sem precedentes na sociedade contemporânea, e geram profundas transformações na aquisição, organização e transmissão de conhecimento, obtê-lo se tornou muito rápido e prático a todos os cidadãos, modificando a realidade do ensino, das escolas às universidades, ocasionando assim uma transformação da ação docente, agregando uma contínua reflexão no convívio em sala de aula.

Nos dias de hoje, frente a essa realidade, é fácil perceber a deterioração da alfabetização científica (POZO & CRESPO, 2009), onde o papel do professor de ciências se tornou o de mediador da transmissão de conteúdos e conhecimentos apenas científicos e não relacionados à CTSA, fomentando a discussão sobre a fragilidade da formação desse profissional.

O distanciamento da realidade do professor frente à realidade do aluno demonstra que há uma falha marcante na formação do profissional, (MENEZES *et al* , 2012), fato que leva à iminência de novos formatos curriculares para a formação docente, buscando a integração do conhecimento científico à construções de ciência, tecnologia, sociedade e ambiente.

Nesse aspecto, um currículo ideal se basearia num ensino capaz de auxiliar o estudante na construção de uma cultura científica, contribuindo para que este compreenda na ciência, a natureza e seus fenômenos, aspectos ambientais, questões sociais, culturais, econômicas e políticas (BISPO FILHO, 2013).

Dessa maneira, segundo Bybee (1987), a alfabetização científica sobre questões CTSA, sonhadoramente, num currículo universitário, deve ser um tripé de objetivos, apoiados no conhecimento individual para fins culturais e competentes para a aprendizagem; na investigação científica e tecnológica para a tomada de decisões; e no desenvolvimento de valores através da abordagem de temas públicos e políticos, promovendo assim, diversas implicações, como o aumento do interesse

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

do estudante pela alfabetização científica e pelos temas abordados, levando-os a uma formação de pensamento crítico, raciocínio lógico e resolução criativa de problemas e tomada de decisões, consequentemente a uma formação elaborada do futuro profissional.

Segundo Chassot (2003) alfabetização científica significa compreender a linguagem da natureza e do universo e descrevê-la a partir de conhecimentos sistematicamente adquiridos. Essa leitura é feita fundamentada pela ciência, uma linguagem edificada por homens e mulheres para tentar explicar o mundo natural, aquele em que exercemos parte, fazendo-nos nos entender melhor e entender o que nos cerca.

Para Pozo (2009), tal alfabetização conduz o estudante a níveis mais complexos de conhecimento, o que caracterizaria uma "cultura científica", frente às complexidades determinadas pela evolução científica e tecnológica do mundo moderno, suas aplicações, consequências e limitações.

Neste sentido, a AC se mostra como uma maneira plausível para potencializar alternativas que privilegiam uma educação mais comprometida, sendo uma preocupação em todas as instâncias da aprendizagem desde o ensino fundamental, até, sonhadoramente, o ensino superior (CHASSOT, 2003).

Linguagem Cinematográfica e a Construção do Conhecimento

É de falsa concepção metodológica ensinar conceitos científicos fora da realidade social, econômica, histórica e tecnológica, uma vez que esses princípios se tornam, relativamente, supérfluos em suas vidas, devido à falta de compreensão e noções de aplicabilidade em seu cotidiano (ARROIO, 2009).

Nesse sentido, a alfabetização científica na formação do professor feita através de recursos didáticos não convencionais como o cinema, seria capaz de transformar a aprendizagem em algo relevante no cotidiano do estudante, tornando-

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

se mais fácil de ser aprendida, relembrada e colocada em prática de forma mais reflexiva ante a sociedade e seu cotidiano.

Justifica-se a escolha do recurso cinematográfico, pois se considerando o proposto por Arroio (2009), a linguagem audiovisual é facilmente contemplada pelo espectador, uma vez que nela há um reconhecimento em algum grau com a realidade em que vivemos, ocorrendo assim, uma integração individual com a mensagem transmitida, o que sem dúvida, colabora de forma rica à almejada alfabetização científica do aprendiz.

Por conta disso, a inclusão de temas relacionados à CTSA ao currículo, se faz tão necessária, implicando na compreensão de que a ciência está presente na vida de todos os indivíduos, sendo um fator imprescindível para o desenvolvimento da cidadania. Dessa maneira, numa perspectiva CTSA a educação tem como objetivo a formação individual e a educação social, onde não apenas o conhecimento científico e tecnológico é contemplado, mas também a formação cidadã, incluindo valores éticos, princípios morais e democráticos, competências e habilidades técnico-científico-sociais (BISPO FILHO et al., 2013) e pluralidade de ideias.

Nesta linha de raciocínio, a utilização do cinema como recurso na formação do professor ou mesmo na abordagem de conceitos, permite uma abordagem temática mais concisa, incluindo e contextualizando questões científicas, tecnológicas, socioeconômicas, culturais e ambientais no cotidiano dos nossos estudantes, promovendo assim, uma educação que problematiza o cotidiano e da realidade de cada um, onde a aprendizagem tornar-se-á mais significativa.

Segundo Kornis (2008) "[...] a análise fílmica nos permite esclarecer as possíveis tensões contidas no filme e na relação com os diferentes contextos políticos e ideológicos de uma dada sociedade [...]" (p.30).

Para Arroio (2009), quando um método não convencional é usado como recurso pedagógico, não somente o conteúdo esperado é transmitido, mas experiências individuais simbólicas de todos os tipos se agregam ao valor da representação realista do aprendizado, como emoções, sentimentos, atitudes, ações, conhecimento. Por conta de tamanha realidade, filmes criam um impacto

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

muito positivo sobre a formação do aluno, além de despertar interesse sobre temas científicos.

Dessa maneira, a principal razão para adotarmos perspectivas socioculturais como planos de fundo teórico de análises é nosso foco na compreensão da relação entre comunicação e aprendizagem no contexto sociocultural, compreendendo assim que em contextos sociais diferentes, aprende-se de jeitos diferentes, aprendendo então através da comunicação entre os interlocutores, não da descoberta. É exatamente isso que ocorre na abordagem cinematográfica.

Metodologia

A organização dos Ciclos de Cinema faz parte das atividades do Projeto de Ensino e Formação Docente ligado ao Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID, subárea de Ciências Biológicas), financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), fundação do Ministério da Educação (MEC), em parceria com a Universidade Estadual de Londrina, UEL PR.

Em sua segunda edição (anos de 2015 e 2016), o Ciclo de Cinemacom os temas de Bioética, Ciência e Cultura, foi desenvolvido com estudantes de licenciatura do Curso de Ciências Biológicas. Também foram convidados professores atuantes na Educação Básica e Superior.

A equipe organizadora selecionava e analisava os filmes de acordo com discussões prévias no grupo maior e as delimitações sugeridas nas reuniões (tipo de filme a ser exibido, comerciais ou documentários, temas relevantes ou polêmicos, temáticas pertinentes para o momento econômico, social) (Quadro 1).

A partir de tais delimitações, foram convidados profissionais, também de diversas áreas de atuação (biólogos, bacharéis em direito, pesquisadores e professores universitários da área da comunicação, filosofia, saúde, bioética,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ciências sociais, entre outros), para a discussão e explanação dos temas abordados em cada filme.

ISBN: 978-85-7846-443-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

FILME, DIRETOR E ANO	ABORDAGENS CTSA PREVISTAS
PHILOMENA Stephen Frears, 2013 Produção britânica, francesa e norte-americana	Leis de adoção; Religião Políticas públicas de saúde no Brasil; Representatividade da mulher, de homossexuais e negros na sociedade; Homofobia
PHILADELPHIA JhonatanDemme, 1993 Produção norte-americana	
A PELE QUE HABITO Pedro Almodóvar, 2011 Produção espanhola	Problemas psquiátricos Experimentação em humanos Conduta ética profissional; Autonomia Gênero e construção sociocultural Machismo; Cultura do estupro
THE HUNTING GROUND Kirby Dick, 2015 Produção norte-americana	
PARA SEMPRE ALICE Richard Glatzer e WashWestmoreland, 2014 Produção norte-americana	Autonomia do indivíduo Doença de Alzheimer
O JOGO DA IMITAÇÃO MortenTyldum, 2014. Produção britânica e norte-americana	Ciência; Inovação tecnológica e suas consequências; Propagação da informação na atualidade
A ONDA Dennis Gansel, 2008 Produção alemã	Regimes ditatoriais atemporais; Fascismo e a alteridade do indivíduo; Atual situação política brasileira
BIUTFUL Alejandro González Iñarrítu, 2010. Produção mexicana	Modos de produção do sistema capitalista Política & Corrupção Jogos de interesse de poder Atuação da indústria farmacêutica Responsabilidade social; agricultura Responsabilidade ambiental Engenharia genética; Alimentos transgênicos
JARDINEIRO FIEL Fernando Meirelles, 2005. Produção britânica, alemã e queniana	
O MUNDO SEGUNDO A MONSANTO Marie Monique Robin, 2006 Produção francesa, canadense e alemã	
SOYLENT GREEN Richard Fleischer, 1973 Produçãonorte-americana	Condições ambientais Realidades sociais
GATTACA Andrew Niccol, 1997 Produção norte-americana	Engenharia genética Eugenia Teoria social

Quadro 1. Relação dos Filmes exibidos no 1º. e 2º. Ciclo de Cinema.Fonte: As autoras.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Apresentação dos Resultados e Discussão

Normalmente os filmes escolhidos (após o estudo e análise) eram reproduzidos em sala apropriada durante o período noturno (turno que não havia aula para os estudantes participantes). A frequência era semanal, com duração de 4 a 7 semanas. Após a divulgação do evento, eram organizadas as inscrições, confirmação dos mediadores das discussões e reflexões, e confecção dos certificados.

A dinâmica consistia em assistir o filme e após o término dar espaço para o profissional delimitar suas impressões e finalmente abria-se a discussão para o plenário.

Observou-se grande riqueza nos pontos levantados e nas articulações de cunho científico-cultural-social, tanto por parte dos mediadores, como por parte dos participantes do evento.

Considerações finais

O cinema, enquanto recurso audiovisual que reproduz imagens da realidade ou cria imagens que levam à reflexão e abstração sobre ela, constitui instrumento privilegiado na formação cultural dos sujeitos.

Observou-se nesse relato que a exibição de um filme e a análise posterior do mesmo garante necessariamente transmissão de determinados conhecimentos – mesmo por meio de ficção – e pode conduzir a construção de outros a depender da recepção do espectador e de sua socialização anterior.

Uma única produção fílmica pode ser útil para se trabalhar diversos conteúdos de diferentes disciplinas, por isso é necessário que o profissional da educação experimente situações de contato e reflexão sobre a utilização do cinema

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

como recurso didático. É nesta direção que o relato aqui compartilhado busca trabalhar.

Propiciar esses momentos de reflexão e discussão frente à complexidade da sociedade humana minimiza a fragmentação de conhecimento imposta na academia durante a formação do professor.

O contexto educacional que estamos inseridos vivencia, cotidianamente, a preocupação dos professores pela busca de inovações, novos caminhos pedagógicos que possibilitem uma abordagem reflexiva a partir da realidade dos alunos. educar o olhar é educar cientificamente.A dimensão política, social, e científica abordada em um determinado filme, cria um elo reflexivo de formação do indivíduo, reconhecendo a função social do seu papel na educação, bem como do desenvolvimento da crítica em detrimento do senso comum frente à sociedade e sua organização.

Referências

AMORIM, N. R et al. Cineclube na escola para promover alfabetização científica:debates sobre ciência, tecnologia, sociedade e ambiente à luz da pedagogia histórico-crítica/ IX Congresso Internacional Sobre Investigacíonendidáctica de LasCiencias, 2889-2894, setembro, 2013

ARROIO, Agnaldo. Context based learning : A role for cinema in science education. Science Education International, vol.21, N°3, 131-143, September, 2010.

ARROIO, Agnaldo. The role of Cinema Into Science Education/ Problems of education in the 21st Century .Science Education in a Changing Society, v 1, 25-30.

BISPO FILHO, D. O. et al. Alfabetização científica sob o enfoque da ciência, tecnologia e sociedade: implicações para a formação inicial e continuada de professores/ Revista Electrónica de Enseñanza de lasCiencias. vol. 12, N° 2.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Bybee, R.W. Science education and the science-technology society (STS) theme.Science Education, v 71, Nº 5.

CHASSOT, Attico/ Alfabetização científica: uma possibilidade para a inclusão social/ Revista Brasileira de Educação, Nº 22, 89-100, Jan/Fev/Mar/Abr, 2003

KORNIS, Mônica Almeida. Cinema, televisão e história. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MENEZES, C. et al/ Clubes de Cinema Como Espaço de Alfabetização Científica e Ecoformação/ Atos de Pesquisa em Educação - PPGE/ME 833 ISSN 1809-0354, v. 7, nº3, 811-833, set./dez. 2012

POZO, J. I. CRESPO, M. Á. A aprendizagem e o ensino de Ciências: do conhecimento cotidiano ao conhecimento científico. 5ed Porto Alegre. Artmed, 2009.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Luz, Câmera, Ação: A Produção de Vídeos e a Construção de Conceitos Sociológicos em Sala de Aula

Graziele Maria Freire YOSHIMOTO
(EPESMEL)[1].

David da Silva PEREIRA
(UTFPR-CP)[2].

Esta pesquisa teve por objetivo analisar a produção de vídeos em sala de aula como um recurso pedagógico para a construção de conceitos sociológicos. A finalidade principal desse estudo foi o desenvolvimento de um produto educacional tecnológico para subsidiar a atuação de outros professores na Educação Básica, especialmente aos da disciplina de Sociologia. Para tanto, utilizou-se a pesquisa participante e qualitativa, que preconiza a colaboração de adolescentes e jovens na produção de vídeos a respeito da temática: Direitos Humanos. Dessa maneira, foram realizadas práticas pedagógicas relacionadas a didática Histórico-crítica de João Luiz Gasparin (2012) e as orientações propostas no Parecer CNE/CP N. 08/2012. Espera-se com essa investigação, oferecer uma contribuição para novos estudos a respeito da utilização de novas mídias no ambiente escolar, além de refletir sobre o protagonismo juvenil na construção de novos saberes.

Palavras-chaves: Produção de vídeos, Ensino de Sociologia, Educação em Direitos Humanos.

Introdução

[1] Mestre em Ensino de Ciências Humanas, Sociais e da Natureza pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR-LD). Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Instrutora de Qualificação Profissional na Escola Profissional e Social de Londrina (EPESMEL).
[2] Doutor em Ciência Política (UNICAMP). Mestre em Educação (UNICAMP). Mestre em Geografia Humana (USP). Docente e orientador do Programa de Pós-Graduação em Ensino (PPGEN) - Mestrado Profissional - Linha de Pesquisa Ensino de Ciências Sociais - UTFPR - Londrina. Docente do Curso de Licenciatura em Matemática - UTFPR - Cornélio Procópio.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Na atualidade, os estudos relacionados a integração das tecnologias no ambiente escolar contribuem para o desenvolvimento de novas práticas pedagógicas. Por isso, esta investigação teve como princípio desenvolver ações que possibilitassem o protagonismo de jovens na construção de conceitos sociológicos, por meio da produção de vídeos em sala de aula.

Desse modo, compreende-se que o desenvolvimento do protagonismo juvenil é fundamental no contexto escolar, uma vez que a sociedade moderna exige atitudes de autonomia no processo de aprendizagem dos sujeitos. Para Freire (2000), a autonomia ocorre quando há o exercício da "curiosidade epistemológica" e deve ser respeitada, pois ~~isso~~ é o princípio da constituição da dignidade humana. Ele afirma que:

> "O que eu quero dizer é o seguinte: quanto mais criticamente exerce a capacidade de aprender tanto mais se constrói e se desenvolve o que venho chamando de 'curiosidade epistemológica' sem a qual não alcançamos o conhecimento cabal do objeto. É isto que nos leva, de um lado, à crítica e à recusa ao ensino 'bancário'". (FREIRE, 2000, p. 27)

A construção da autonomia juvenil no espaço escolar pode ocorrer a partir da utilização de tecnologias no processo de ensino-aprendizagem. Assim, Demo (2009) descreve que *"[...] as novas tecnologias não inventaram a aprendizagem, trouxeram, por outra, muitas novidades úteis à aprendizagem [...]"* (DEMO, 2009, p.62). Quando esse autor menciona as influências das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) na escola, relata que é necessária a criação de caminhos para o protagonismo de alunos no processo de construção do conhecimento.

Nesse contexto, o objetivo de produzir vídeos com alunos foi o de auxiliar a instituição de novos saberes por meio da materialização da autonomia dos indivíduos envolvidos nesse processo de ensino- aprendizagem. De tal modo, que sejam estruturadas metodologias pedagógicas capazes de consolidar o Ensino de Sociologia na Educação Básica, já que se espera que esse processo de ensino permita aos jovens se reconhecerem como produtores de novos saberes.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O Ensino de Sociologia contribuí para o desenvolvimento da consciência crítica e autônoma no processo de ensino e aprendizagem. Isso é considerado essencial para o fortalecimento da Educação em Direitos Humanos (EDH), previsto no Parecer CNE/CP nº. 08 de 2012. A EDH tem a finalidade de implementar os princípios da dignidade humana, da igualdade de direitos, do reconhecimento e valorização das diferenças, da laicidade do Estado, da democracia na educação, da transversalidade e interdisciplinaridade dos valores éticos, por fim, da sustentabilidade socioambiental dos espaços públicos (BRASIL, 2012, p. 9-10).

Dessa maneira, foi essencial analisar os princípios da EDH para a participação dos jovens na produção de vídeos, já que houve a aplicação e a construção de um Produto Tecnológico Educacional voltado à realidade escolar.

A EDH e a Proposta da Pedagogia Histórico-Crítica como fundamentos do protagonismo juvenil

O Ensino de Sociologia está ligado aos princípios da EDH por procurar desenvolver metodologias de ensino que permitem a formação cidadã dos indivíduos. É importante esclarecer para a EDH o conceito cidadania é algo essencial para a vida em sociedade, por constituir a dignidade dos indivíduos.

O Parecer CNE/CP nº. 08/2012 é um documento, entre outros, que direcionam as ações da EDH. Ele descreve que é preciso criar caminhos para a realização da EDH voltada para a democratização de uma educação política e cidadã. Por isso é considerada a ação protagonista dos sujeitos sociais na produção de saberes nesse processo, como objetivos da formação. Assim, escola deve ser entendida como o espaço e o tempo da EDH. É preciso considerar, nos ambientes educacionais, a troca de experiências pessoais e coletivas, pois "[...] Trata-se de um processo que se recria e reelabora na intersubjetividade, nas vivências e relações dos sujeitos, na relação com o meio ambiente, nas práticas pedagógicas e sociais do cotidiano e nos conflitos sociais [...] " (BRASIL, 2012, p. 11)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Dessa maneira, a EDH contribui para que a pessoa ou grupo social reconheça-se como sujeito de direitos, já que sua finalidade é "[...] a formação para a vida e para a convivência, no exercício cotidiano dos Direitos Humanos como forma de vida e de organização social, política, econômica e cultural [...]". (BRASIL, 2012, p. 10)

A EDH é constituída efetivamente nos espaços escolares como uma possibilidade de tornar a escola um lugar democrático, por meio da criação de metodologias de ensino que contemplem os conceitos de cidadania e de dignidade humana. Portanto, o Parecer CNE/CP nº. 08/2012 define a escola como a responsável por assumir o compromisso de formar pessoas conscientes do seu papel na sociedade em que vivem. Ele, denomina a escola como:

> " [...] aquela que assume o compromisso de formar os indivíduos para serem atores sociais, ensina a respeitar a liberdade do outro, os direitos individuais, a defesa dos interesses sociais e valores culturais, objetivando o combate a todos os tipos de preconceito e discriminações com qualquer segmento da sociedade." (BRASIL, 2012, p. 13)

Para acompanhar esse caminho emancipatório a EDH tem lugar na escola, instituição que é o espaço e o tempo da formação humanizadora. Nesse processo, a EDH colabora para que os sujeitos que convivem na escola comecem a identificar-se como cidadãos, pois:

- "Sob a perspectiva da EDH, as metodologias de ensino na educação básica devem privilegiar a participação ativa dos/ as estudantes como construtores/as dos seus conhecimentos, de forma problematizadora, interativa, participativa e dialógica. São exemplos das possibilidades que a vivência destas metodologias pode possibilitar:
- Construir normas de disciplinas e de organização da escola, com a participação direta dos/ as estudantes;
- Discutir questões relacionadas à vida da comunidade, tais como problemas de saúde, saneamento básico, educação, moradia,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> poluição dos rios e defesa do meio ambiente, transporte, entre outros;
>
> - Trazer para a sala de aula exemplos de discriminação e preconceito comuns na sociedade, a partir de situação-problema e discutir formas de resolvê-las;
> - Tratar as datas comemorativas que permeiam o calendário escolar de forma articulada com os conteúdos dos Direitos Humanos de forma transversal, interdisciplinar e disciplinar;
> - Trabalhar os conteúdos curriculares integrando-os aos conteúdos da área de DH, através das diferentes linguagens, musical, corporal, teatral, literária, plástica, poética, entre outras, com metodologias ativa, participativa e problematizadora." (BRASIL, 2012, p. 14-5)

O protagonismo dos jovens ocorre a partir dessa ideia de participação ativa, tomados como sujeitos na relação de ensino-aprendizagem. Desse modo, é que a EDH funciona como eixo temático e ao mesmo tempo orientador da luta pela garantia de direitos sociais, individuais e coletivos. Nessa perspectiva pedagógica, a situação vivida pelos educandos se torna um problema desafiador tanto para o educador quanto para os próprios alunos.

A Pedagogia Histórico-Crítica de Gasparin (2012), foi utilizada nas diversas áreas do conhecimento, ou seja, em todos os níveis de ensino da Educação Básica. Isso é possível porque ela organiza formas de construir e contextualizar conceitos vivenciados no cotidiano. Portanto, buscou-se refletir se o aluno é sujeito do conhecimento nesse processo, capaz de realizar e desenvolver estudos sobre os conflitos que permeiam a sociedade, uma vez que:

> "Uma das tarefas mais importantes da prática educativo-crítica é propiciar as condições em que os educandos em suas relações uns com os outros e todos com o professor ou a professora ensaiam a experiência profunda de assumir-se. Assumir-se como ser social e histórico, como ser pensante, comunicante, transformador, criador, realizador de sonhos, capaz de ter raiva porque capaz de amar. Assumir-se como sujeito porque capaz de reconhecer-se como objeto. A assunção de nós mesmo não significa a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> exclusão dos outros. É a 'outredade' do 'não eu', ou do tu, que me faz assumir a radicalidade de meu eu." (FREIRE, 2000, p. 46)

Nesse contexto, Charlot (2001) reflete a respeito da manifestação dos jovens em querer aprender. O autor ainda destaca que para esses sujeitos é fundamental entender a produção do saber. Ao movimentar-se para a atividade intelectual, o jovem vivencia experiências como indivíduo de desejos e de interesses particulares, por isso ao serem inseridos no processo de socialização escolar, há uma conscientização das relações sociais, bem como do reconhecimento de si como sujeito histórico e políticos.

Charlot (2001, p. 28) ainda destaca que a relação do jovem com o saber é uma relação social e é possível compreender o porquê de os jovens de uma mesma classe social apresentarem comportamentos diferentes com o aprender. Assim:

> "Constata-se que os jovens das camadas populares, resistentes ou passivos frentes aos saberes escolares, fora da escola, podem adotar comportamentos que apresentam uma certa complexidade e que supõe aprendizagens aprofundadas. A perplexidade é ainda maior quando se constata que tais jovens, muitas vezes com poucos recursos para as tarefas escolares que envolvem a linguagem, revelam-se bem falantes nas interações grupais, ou na produção de textos de *rap*." (CHARLOT, 2001 p. 17).

Ao refletir sobre os estudos de Charlot (2001, p. 24-7), a respeito da relação do jovem com a constituição do saber, pode-se destacar que a educação possibilita a humanização dos sujeitos, além de permitir a socialização de diferentes tipos de conhecimento. Desse modo, toda relação com o saber é também uma relação consigo e com o mundo.

Nesse sentido, cabe ao formador estimular o processo de aquisição de conhecimentos pelos alunos a partir de elementos que estimulem a criatividade e o protagonismo desses sujeitos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Práticas Metodológicas a partir de Tecnologias Educacionais

Para desenvolver essa pesquisa, partiu-se da metodologia da pesquisa participante de cunho pedagógico-educacional, que entende a educação como um ato dinâmico e transformador da realidade vivida pelos sujeitos envolvidos durante os estudos.

Dessa forma, essa investigação foi realizada junto com os alunos aprendizes da Escola Profissional e Social do Menor de Londrina (EPESMEL) que produziram vídeos a partir do eixo Direitos Humanos (DH). Trata-se de um grupo de aproximadamente 120 alunos. Essa instituição oferta o curso de Auxiliar Administrativo para um grupo maior de 780 aprendizes, que estudam no período matutino e vespertino. Esses jovens têm idade entre 15 e 19 anos e possuem diferentes realidades socioeconômicos. Em sua maioria, são pessoas desprovida de acesso à direitos considerados básicos como: a alimentação, a saúde, o trabalho, entre outros.

Compreende-se que a pesquisa participante estabelece cuidados adicionais do investigador, sobretudo quando aplicada a realidade dos ambientes educacionais. Ela permite o desenvolvimento de reflexões a "partir" e "dentro" da realidade socioeducacional, pois "[...] O que interessa é mergulhar na espessura do real, captar a lógica dinâmica e contraditória do discurso de cada ator social e de seu relacionamento com os outros atores, visando a despertar nos denominados o desejo da mudança e a elaborar, com eles, os meios de sua realização." (OLIVEIRA & OLIVEIRA, 1999, p. 25). Nessa perspectiva de pesquisa, o pesquisador é uma pessoa com uma inserção social determinada e está condicionada a partir de uma visão de mundo.

Dessa maneira, "[...] modela o ponto de vista a partir do qual ele ou ela interagem com a realidade [...]" (OLIVEIRA & OLIVEIRA, 1999, p. 24). Por isso, a proposta de produção de vídeos está diretamente relacionada às experiências já vivenciadas pela professora investigadora e pelos alunos aprendizes. Assim, é

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

essencial o reconhecimento do protagonismo juvenil nesse processo de desenvolvimento das atividades vinculadas sobre o eixo Direitos Humanos (DH).

Para tanto, é o que ocorre na proposta de produção de vídeos, posto que se trata de uma prática que se constitui por meio da troca de conhecimentos entre a professora investigadora e os alunos aprendizes. Portanto, de acordo com Oliveira e Oliveira (1999, p. 21-6), o educador na situação de investigador deve apreender as redes de relações sociais e os conflitos de interesse que compõe a sociedade na qual vive.

Dessa maneira, é necessário que o educador vivencie as experiências e o trajeto percorrido pelos educandos na construção dos conhecimentos escolares. Assim como é necessário que ele entenda a paisagem sócio-política que se encontra a instituição de ensino. Assim, percebe-se que as práticas metodológicas dessas instituições, possuem abordagens que buscam desenvolver a participação cidadã. Destaca-se, nesse processo, um olhar a respeito desses sujeitos no acesso ao mundo do trabalho e aos direitos considerados básicos para a vida em sociedade.

Nesse sentido, as análises de Oliveira e Oliveira são fundamentais para direcionar a investigação realizada, pois expõem que na pesquisa participante o objetivo do investigador é o de: "[...] contribuir para uma problematização e uma definição da prática vivida pelo grupo [...] " (OLIVEIRA & OLIVEIRA, 1999, p. 27). Narram que é imprescindível alcançar uma síntese militante (participante) e de cientista social (observador), sem sacrificar nenhuma dessas características.

Com base nas ponderações desses autores, foram criadas ações motivadoras entre os sujeitos envolvidos no desenvolvimento dessa pesquisa, que admitiram participações ativas nas atividades propostas durante as aulas. Assim, cada turma de alunos aprendizes, organizada em grupos, analisaram criticamente sobre o papel social de cada indivíduo na constituição dos Direitos Humanos.

Durante o desenvolvimento dessa pesquisa e de aplicação do produto tecnológico educacional, a didática de Gasparin (2012) colaborou com as análises dos resultados. Portanto, foram divididos os passos dessa prática pedagógica em dois momentos. O primeiro, formado pela prática social inicial e problematização, foi

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

denominado de pré-produção dos vídeos, no qual os alunos tiveram o contato com o conteúdo a ser estudado e posteriormente pesquisado. O segundo se constituiu a partir da instrumentalização, da catarse e da prática social final, que foi caracterizado pela produção de vídeos, processo no qual ocorreram as filmagens, as entrevistas e as edições dos vídeos.

No processo de produção de vídeos, avaliou-se as análises de Moran (2000), que descreve esse tipo de construção como uma enérgica que permite um aprendizado significativos, a partir dos itens:

> "Videoprodução - 1. Narrativas em vídeo sobre determinado assunto. 2. Pesquisa em jornais, revistas, entrevistas com pessoas. 3. Elaboração de um roteiro, gravação, edição, sonorização. 4. Exibição em classe e/ou em círculo interno. 5. Comentários positivos e negativos. Estabelecer a diferença entre a intenção e o resultado obtido." (MORAN, 2000, p. 43)

Moran (2000) propõe diferentes formas de uso da televisão e do vídeo na educação escolar. O trabalho com o vídeo foi escolhido pela possibilidade de produzir inúmeros conteúdos de ensinos e podem ser utilizados com outras turmas de estudantes. Além disso, oferecem uma interpretação sobre o eixo estudado, que no caso dessa pesquisa foi Direitos Humanos. Portanto, os alunos construíram um conhecimento multidisciplinar por meio da disciplina formação humana.

O vídeo como produção de saberes, foi resultado de uma prática docente em conjunto com os alunos aprendizes, por isso podem ser classificados em:

> "Vídeo como produção: i) como documentação, registro de eventos, de aulas, de estudos do meio, de experiências, de entrevistas, depoimentos. Isso facilita o trabalho do professor, dos alunos e dos futuros alunos. O professor deve poder documentar que é mais importante para o seu trabalho, ter o seu próprio material de vídeo assim como tem os seus livros e apostilas para preparar as aulas [...]. ii) como intervenção: interferir, modificar um determinado programa, um material audiovisual, [...] O professor precisa perder o medo do vídeo, o respeito que tem por ele, e interferir nele como interfere num texto escrito [...] iii) como

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> expressão, como nova forma de comunicação, adapta à sensibilidade principalmente das crianças e dos jovens. As crianças adoram fazer vídeos e a escola precisa incentivar o máximo possível a produção de pesquisa em vídeos pelos alunos". (MORAN, 2000, p. 40-1)

A elaboração dos vídeos sobre Direitos Humanos (DH) nos espaços escolares contribuiu para a aplicação do produto educacional. Isso permitiu aos educandos uma maior participação na construção de conceitos, a partir de um olhar crítico particular do Ensino de Sociologia.

No emprego de recursos tecnológicos há a aprendizagens significativas, por isso os procedimentos desta investigação observaram as seguintes etapas: 1) pré-produção (prática social inicial e problematização), 2) produção (instrumentalização e catarse) e 3) pós-produção (prática social final).

A etapa de pré-produção dos vídeos foi dividida em quatro momentos em que os alunos aprendizes desenvolverão diferentes atividades. A primeira realizada foi a de pesquisa sobre o eixo DH. Na segunda foram apresentados os princípios da EDH. Na terceira, os alunos aprendizes confeccionaram cartazes a partir da seleção de temas relacionados aos DH, que foram apresentados por eles em sala de aula e expostos na Mostra de Projetos da instituição escolar. Na quarta, escreveram um roteiro para a produção de seus vídeos, que deveria conter as etapas de cada um, para esclarecer o desenvolvimento dos trabalhos.

Pode ser observado nas imagens que seguem alguns desses momentos:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 12: Produção de Cartazes

Figura 13: Sala de Exposição dos Vídeos

Durante produção de vídeos, foram empregados os passos de Moran (2000) e de Costa (2005), organizados em oficina técnica (como elaborar vídeos), produção (filmagens e seleção de imagens da internet), edição (montagem de imagens e sons) e apresentação dos vídeos (meio de socializar o que os alunos aprendizes aprenderam). Foi nessa etapa que os alunos aprendizes produziram o vídeo a partir do recurso tecnológico, como filmadoras e celulares. Nesse momento se consolidou a sistematização dos resultados da aplicação e da implementação do produto tecnológico educacional, pois proporcionou o momento do *feedback* do processo de produção. Essa etapa ocorreu durante a Mostra de Projetos da Epesmel, na qual os

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

alunos aprendizes e os educadores apresentam os trabalhos que realizaram em 13 de dezembro 2015.

Reflexões sobre os resultados

Ao analisar os resultados da produção dos vídeos observou-se que os conceitos cotidianos que os alunos possuíam a respeito dos Direitos Humanos (DH), transformaram-se em conhecimentos científicos a partir da mediação realizada durante a pesquisa. Assim, considerou-se os estudos de Gasparin (2012, p. 115) sobre o processo de ensino-aprendizagem da metodologia histórico-crítica, na qual há a transformação do aluno em cidadão-crítico, um indivíduo que goza de sua autonomia na construção de novos saberes. Houve nesse contexto a realização de oficinas e de pesquisas na internet pelos alunos, em sala de aula, com o objetivo de conhecerem o tema.

Para tanto, cada grupo de alunos propôs um tema para aprofundar em seus vídeos. Por isso, criaram roteiros para a produção dos vídeos. A filmagem, a seleção de cenas e a edição dos vídeos foram momentos importante, pois permitiram o acompanhamento do que cada aluno estava aprendendo por meio do processo de aplicação e implementação do produto tecnológico educacional.

A construção dos vídeos, se apresentou como elemento essencial para avaliar o que realmente os alunos compreenderam por meio da metodologia aplicada. Além dos alunos apresentarem os vídeos, discutiram com a turma o que haviam aprendido e, nesse processo, reconheceram-se como sujeitos construtores de novos conhecimentos. Com o desenvolvimento do conjunto de atividades da produção dos vídeos, os alunos aprendizes conseguiram entender algumas dimensões do conteúdo, importantes para a compreensão dos DH. Na dimensão conceitual, compreenderam que DH são produzidos a partir dos reconhecimentos da realidade social vivida. Dessa maneira, esse procedimento permite a constituição

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

dos alunos aprendizes como sujeitos de direitos, já que começaram a se comportar como cidadãos e a considerar algumas responsabilidades que têm com a sociedade.

Na etapa proposta por Gasparin (2012) denominada de "dimensão social", os alunos aprenderam que a sociedade brasileira é marcada por contradições que indicam a existência de violações de direitos. Isso ocorre, a partir das desigualdades sociais, das disputas econômicas e das exclusões da participação política dos cidadãos. Para isso foi fundamental o trabalho com valores importantes para a construção de uma convivência integradora do diferente, do múltiplo e do plural ao processo social e à vida de cada um dos sujeitos participantes desta pesquisa. É evidente a contribuição do desenvolvimento dessa etapa para a formação da humanização do ser humano.

O uso das novas tecnologias – identificadas nominalmente sob a expressão Tecnologias da Informação e da Comunicação (TIC) – foram apropriadas por esses sujeitos de forma a viabilizarem o registro das entrevistas e demais atividades desenvolvidas nesta investigação de maneira autônoma. Esse protagonismo juvenil foi potencializado por meio da realização dos estudos de temas específicos relacionados ao eixo gerador Direitos Humanos (DH), tais como: direito à diversidade de gênero, a questão do feminismo, direitos sociais como direitos humanos, direito ambiental, direito à educação e concepção docente de cidadania.

Considerações Finais

É fundamental destacar que durante a condução das ações procurou-se promover a autonomia dos alunos como sujeitos investigadores, objetivando como resultado o desenvolvimento do protagonismo juvenil. Isso ocorreu por meio da apropriação dos modos de utilização das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) e pela mediação do conhecimento acumulado pelos adolescentes, de modo a permitir uma ampliação do letramento digital específico vinculado ao processo de conquistas e reconhecimentos de direitos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Nesse contexto, O Ensino de Sociologia está relacionado nesse processo por meio da realização de um conjunto de possibilidades que o permitem dialogar com outros campos. Além disso, ele faz o uso de reflexões específicas que possibilitam a consolidação de conceitos como cidadania, dignidade humana, direitos humanos, autonomia, entre outros.

Com esse propósito, esta pesquisa foi organizada para que houvesse uma integração acentuada no processo de produção dos vídeos como continuidade das reflexões dos sujeitos sobre as suas construções e criações de saberes, ao mesmo tempo em que foi implementado o produto tecnológico educacional a uma determinada realidade escolar.

Referências

ALMEIDA, Ana Cláudia Pereira. Produção de Vídeos em Sala de Aula: uma proposta de uso pedagógicos de celulares e câmeras digitais. Revista de Educação Ciência e Tecnologia, v.2, n.1. Canoas, 2013, p.1-13. Disponível em: http://seer.canoas.ifrs.edu.br/seer/index.php/tear/article/view/111/50. Acesso em: 03 jun. 2016)

ALMEIDA, Maria. Elizabeth. B. Prática e Formação de Professores na Integração de Mídias. In: ALMEIDA, Maria. Elizabeth. B.; MORAN, José. Manoel. (Org.). Integração das Tecnologias na Educação. Secretaria de Educação a Distância. Brasília: Ministério da Educação, Seed, 2005, pp. 38 – 45.

BORBA, Orlando Fals. Aspectos Teóricos da Pesquisa Participante: considerações sobre o significado e o papel da ciência na participação popular. In. BRANDÃO, Carlos Rodrigues (Org.). Pesquisa Participante. São Paulo: Brasiliense, 1999.

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. Conselho Pleno. Parecer n. 08/2012- Princípios da Educação em Direitos Humanos (EDH). Brasília, Pleno do Conselho Nacional de Educação, 2012, p. 1-18. Disponível em:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com contente&view=17631&view=article&id=17631&itemid=866. Acesso em: 01/09/2014.

CENPEC & LITTERIS . O Jovem, a Escola e o Saber: uma preocupação social no Brasil. In: CHARLOT, Bernard. (Org.). Os Jovens e o Saber: perspectivas mundiais. Porto Alegre: Artmed, 2001.

CHARLOT, Bernard. A Noção de Relação com o Saber: bases de apoio teórico e fundamentos antropológicos. In: CHARLOT, Bernard. (Org.). Os Jovens e o Saber: perspectivas mundiais. Porto Alegre: Artmed, 2001.

COSTA, Cristina. Educação, Imagem e Mídias. São Paulo: Cortez, 2005.

DAYRELL, Juarez. Escola e Culturas Juvenis. In: FREITAS, Maria V; PAPA, Fernanda C. Políticas Públicas: juventude em pauta. São Paulo: Cortez, 2008.

DEMO, Pedro. Aprendizagens e Novas Tecnologias. Revista Brasileira de Docência, Ensino e Pesquisa em Educação Física – ISSN 2175-8093 – Vol. 1, n. 1, p.53-75, ago. 2009.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

GASPARIN, João Luiz. Uma Didática Para a Pedagogia Histórico-Critica. Campinas: Autores Associados, 2012.

MORAES, Amaury (Org.). Sociologia: ensino médio. - Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2010. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=7843-2011-sociologia-capa-pdf&category_slug=abril-2011-pdf&Itemid=30192. Acesso em: 15 out. 2015.

_____. Licenciatura em Ciências Sociais e Ensino de Sociologia: entre o balanço e o relato. Tempo Social, v.15, n.1, p.5-20, São Paulo: FFLCH-USP, 2003.

MORAN, José M. Ensino e Aprendizagem Inovadores com Tecnologias Audiovisuais e Telemáticas. In: BEHRENS, Marilda Aparecida; MASSETO, Marcos T; MORAN, José Manuel (Org.). Novas Tecnologias e Mediação Pedagógica. Campinas: Papirus, 2000.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MORIN, Edgar. Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro. – São Paulo: Cortez, 2011.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de; Oliveira Miguel Darcy de. "Pesquisa Social e Ação Educativa: conhecer a realidade para poder transformá-la". In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (Org.). Pesquisa Participante. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PARANÁ. Secretaria de Estado da Educação. Departamento de Educação Básica. - Diretrizes Curriculares da Educação Básica. Sociologia. 2008. p. 110-111. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/diretrizes/dce_socio.pdf. Acesso em: 28 maio.2014.

PEREIRA, David da Silva; PEREIRA, Silvana Dias Cardoso. Princípios da Educação em Direitos Humanos: os desafios de transformar o cotidiano e a prática docente. n: V Congresso Internacional de Educação: Educação Humanizadora e os Desafios Éticos na Sociedade Pós Moderna, 2015, Santa Maria/RS. Anais Eletrônicos. Santa Maria: FAPAS, 2015. Disponível em: http://192.185.213.204/~fapas413/index.php/anaiscongressoie/article/viewFile/61/515. Acesso em: 16 set.2015.

RIZZINI, Irma. Pesquisando: guia de metodologia de pesquisa para programas sociais. Rio de Janeiro: Editora Universitária Santa Úrsula, 1999.

ROJO, Roxane. Pedagogia dos Multiletramentos: diversidade cultural e de linguagens na escola. In: MOURA, Eduardo; ROJO, Roxane (Org.). Multiletramentos na Escola. São Paulo: Parábolas Editorial, 2012.

SABANY, Darlene Vilanova. Olhares sobre a Produção de Vídeos em Sala de Aula. 2013. 48 f . TCC. – Universidade Federal Do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/95928/000913463.pdf?sequence=1 . Acesso em: 03 jun. 2016.

SILVA, Ileizi Luciana Fiorelli. Metodologias do Ensino de Sociologia na Educação Básica: aproximações com os fundamentos pedagógicos. In: ____. (Org.). Cadernos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de Metodologias de Ensino e de Pesquisa de Sociologia. Curitiba: Secretária de Estado da Ciência, Tecnológica em Ensino Superior, 2009 a, p. 15-35 (Programa Universidade Sem Fronteiras).

_____. Fundamentos e Metodologias do Ensino de Sociologia na educação básica. In: HANDFAS, Anita; FERNANDES, Luiz (Org.). A Sociologia vai à Escola: histórias, ensino e docência. Rio de Janeiro: Quartet, 2009 b, p.63-91.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Templo das musas revisitado: análise de documentos históricos na escola a partir de recursos *Web* 2.0

Elton Mitio YOSHIMOTO
(SEED-PR)[1]

Marilu Martens OLIVEIRA
(UTFPR-CP)[2]

Resumo: Pretende-se, neste trabalho, apresentar os resultados de uma pesquisa qualitativa, de caráter social e participante, enfocando a formação continuada de professores de dois estabelecimentos de Educação Básica, vinculados à Secretaria de Estado da Educação do Paraná. Tal experiência é fruto da elaboração e aplicação de um produto educacional idealizado para o Programa de Pós-graduação em Ensino de Ciências Humanas, Sociais e da Natureza, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – Câmpus Londrina, com o intuito de subsidiar a criação de museus virtuais na escola a partir do uso de recursos Web 2.0. Para tanto, desenvolveu-se o curso cognominado "Museu Virtual na Escola: organização de acervos mediada por recursos Web 2.0" utilizando como modelo epistemológico a didática para uma Pedagogia Histórico-Crítica, proposta por João Luiz Gasparin (2012). Os resultados obtidos atestam a necessidade de formação continuada como a proposta nesse trabalho contribuindo com os debates que envolvem o uso consciente das novas tecnologias na escola, em detrimento a um mero treinamento técnico.

Palavras-chave: Pesquisa Participante, Formação Continuada, Pedagogia Histórico-Crítica, Web 2.0, Museu Virtual.

[1]Mestre em Ensino (PPGEN-UTFPR-LD). Professor da Secretaria de Estado da Educação do Paraná (SEED-PR). Pesquisador do GP Educação em Diálogo: sociedade, arte e tecnologia (UTFPR – EDITEC). Pesquisador do GP Centro de Ensino, Pesquisa e Extensão em Ciências Humanas (IFPR – CEPECH).
[2]Doutora em Letras (UNESP). Docente da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Câmpus Cornélio Procópio (UTFPR-CP). Pesquisadora do GP Educação em Diálogo: sociedade, arte e tecnologia (UTFPR – EDITEC). Pesquisadora do GP Crítica e Recepção Literária (UENP – CRELIT).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Introdução

As musas da mitologia grega eram consideradas seres fantásticos que possuíam a capacidade de promover a criação artística e científica. Fruto da relação entre Zeus, pai dos deuses e dos homens, e Mnemosine, a deusa da memória, inspiravam a criatividade em nove diferentes áreas do conhecimento: a eloquência (Calíope), a História (Clio), a poesia lírica (Erato), a música (Euterpe), a tragédia (Melpomene), a música sacra (Polímnia), a comédia (Tália), a dança (Terpsícore) e, por fim, a astronomia e a astrologia (Urânia). O culto a tais entidades motivou a criação de um templo das musas, o *Mouseion* de Alexandria "[...] cujo objetivo era salvaguardar todas as obras humanas [...]" (ABUD; SILVA; ALVES, 2010, p. 132).

Oriundas da memória, representavam aspectos diversos da produção humana, não apenas instigando sua criação, como também permitindo que eventos dignos de nota fossem rememorados. Nesta perspectiva, fica evidente a importância de museus, arquivos e bibliotecas como instituições protetoras de artefatos do passado, a exemplo das musas e seus templos.

Na atualidade, no entanto, novas perspectivas sobre o museu consideram não apenas sua caracterização como templo, local de contemplação do passado, destacando as possibilidades de debates e produção de saberes no interior desta instituição, tal qual um fórum. Não se trata aqui, porém, de enfatizar a oposição existente entre templo e fórum, mas problematizar a visão sobre as exposições, dessacralizando os objetos, tornando-os próximos da realidade vivida.

Neste sentido, surge a necessidade de redefinir o papel educativo do museu, levando em conta a forma como se procede organização dos acervos, em uma tentativa de reordenamento do passado, representando aquilo que importa à determinada sociedade para sua legitimação e formação da identidade. As novas tecnologias aproximam tais coleções da realidade de estudantes da Educação Básica, permitindo o acesso a objetos antes expostos apenas em espaços físicos a partir da elaboração de museus virtuais.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Com base nestes argumentos, elaborou-se e aplicou-se curso em formato semipresencial, hospedado em ambiente virtual de ensino e aprendizagem (AVEA) *Moodle*, para a criação de museus virtuais a partir do uso de ferramentas *Web* 2.0. Esta atividade é fruto de produto educacional elaborado como exigência do Programa de Pós-Graduação em Ensino de Ciências Humanas, Sociais e da Natureza (PPGEN), da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) – Câmpus Londrina, para a obtenção da titulação de mestre.

Determinados questionamentos nortearam a pesquisa, levantando a problemática para a elaboração do curso: O museu virtual pode ser utilizado na escola como instrumento de auxílio à organização e leitura de objetos e documentos em ambiente on-line? De que modo os professores da Educação Básica podem dinamizar suas aulas, via museu virtual, além de participar da discussão do seu uso? Estas indagações advém de preocupações próprias da ação docente e procuram por possibilidades de interação entre educador e educando, mediadas por recursos tecnológicos.

Nesses limites, refletiu-se sobre os resultados que poderiam ser alcançados com a aplicação do produto educacional. Entre as hipóteses levantadas, considerou-se que o curso ofertado consistiria em uma contribuição para a formação continuada do professor em relação ao uso de novas tecnologias de informação e comunicação (TIC), especificamente, ferramentas *Web* 2.0.

Além disso, cogitou-se a mudança de posturas tradicionais em sala de aula, fundamentando a prática na teoria da aprendizagem colaborativa, um processo no qual professores e alunos constroem o conhecimento em conjunto, dialogicamente. Segundo Leite et al (2005, p. 3) "A base da aprendizagem colaborativa está na interação e troca entre os alunos, com o objetivo de melhorar a competência dos mesmos para os trabalhos cooperativos em grupo". Tal proposta, portanto, permitiria que docentes e discentes deixassem de ser apenas consumidores de informação e passassem a produzir novos saberes, tornando-se sujeitos do conhecimento (TARDIF, 2010).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Essa investigação justifica-se como contribuição ao Ensino de História, pois permite o reconhecimento da memória como formadora da identidade e de um discurso, ambos passíveis de análise para a produção de saber histórico escolar. Ademais, o museu virtual é um recurso que promove vivências e contatos com acervos e coleções, simulando experiências próprias de locais físicos. Considera-se aqui o papel educativo do museu, um espaço de reflexão crítica, em detrimento à mera contemplação ou a confirmação de uma suposta "neutralidade científica" (RAMOS, 2004, p. 20).

Refletiu-se ainda sobre a possibilidade de trabalho multidisciplinar, envolvendo a análise do registro da memória a partir de diferentes aspectos da produção humana, envolvendo o conhecimento histórico, linguístico, literário, científico, enfim, todo aquele que faz parte da realidade escolar. Por isso a oferta da formação não se limitou aos professores de História, atendendo as demais disciplinas e permitindo que as discussões tomassem caráter plural.

O principal objetivo foi analisar as possibilidades de uso do museu virtual na escola, como instrumento de auxílio à organização e leitura de objetos e documentos em ambiente on-line para a produção do conhecimento em sala de aula. Podem ser listados como objetivos específicos:

utilizar as TIC como ferramenta de ensino na Educação Básica;

possibilitar o contato de professores com diferentes linguagens de modo a permitir seu multiletramento;

desenvolver um produto educacional que colabore com a prática docente.

Para a conquista desta ampla finalidade, foi ministrado curso a professores da Secretaria de Estado da Educação do Paraná para que pudessem planejar e criar seus próprios museus. O foco foi a promoção de debates sobre o uso de recursos da *Web* 2.0, investigando sua aplicabilidade como instrumento de ensino. Além disso, procurou-se contribuir para a formação continuada de educadores interessados na temática, construindo coletivamente espaços interativos de discussão, interação e produção entre os professores via AVEA.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Participaram dessa prática vinte e três professores de duas escolas estaduais do município de Cambé, estado do Paraná: seis da Escola Estadual Valdir Umberto de Azevedo e dezessete do Colégio Estadual Maestro Andréa Nuzzi. Tais educadores colaboraram de forma significativa na pesquisa, cumprindo com o previsto nos fundamentos da pesquisa participante (PP), procedimento em que os sujeitos da pesquisa se envolvem em ações que modificam a prática cotidiana, participando ativamente na execução do projeto (RIZZINI, 1999).

Tal abordagem é importante, pois considera os professores da Educação Básica como construtores de conhecimento, em detrimento à reprodução do que é produzido pela academia, viabilizando a reflexão crítica do docente sobre suas atividades correntes.

Além disso, as ações foram planejadas considerando a didática da Pedagogia Histórico-Crítica, proposta por João Luiz Gasparin (2012), que preconiza cinco passos fundamentais que orientam a práxis pedagógica escolar: prática social como ponto de partida, problematização, instrumentalização, catarse e, por fim, prática social como ponto de chegada. É preciso destacar a necessidade de considerar as especificidades da comunidade escolar e seu projeto educacional.

Com relação aos debates travados sobre o museu virtual, levou-se em conta que as TIC tornam acessíveis objetos distantes a partir da virtualização de coleções e acervos. Entretanto, como esse processo se constitui? É possível determinar as potencialidades e limites dessa nova forma comunicacional? O que o museu virtual tem de específico em relação ao museu presencial?

O museu na era do virtual

A plasticidade do tempo e do espaço transforma as relações políticas, econômicas, sociais, educacionais e culturais, promovendo a ocorrência de visões de realidade diversas. A noção de História é modificada pela sensação cada vez mais acentuada de distanciamento temporal. Ao comparar o século XX com um

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

passeio na montanha-russa, Nicolau Sevcenko (2001) defende que se vive na atualidade algo como uma "síndrome do *loop*", em uma analogia à velocidade das mudanças, afirmando que "[...] no ritmo em que as mudanças ocorrem, provavelmente nunca teremos tempo para parar e refletir, nem mesmo para reconhecermos o momento em que já foi tarde demais" (SEVCENKO, 2001, p. 17).

O autor argumenta também que, para permanecer orientado em meio a esse turbilhão, é necessário adotar estratégias de investigação com base em três especificações: 1) o desprendimento do ritmo acelerado das mudanças atuais, obtendo uma posição de distanciamento para a formação de um discernimento crítico; 2) a recuperação do tempo histórico, permitindo a avaliação do contexto, calculando a escala, a natureza, a dinâmica e os efeitos das mudanças em curso; 3) por fim, seria possível sondar o futuro a partir da crítica em perspectiva histórica, cogitando como as novas tecnologias provocadoras de transformações podem ser postas a serviço de valores humanos.

Assim, a História assume o papel de contextualizadora do tempo presente, momento caracterizado pela liquidez das relações sociais e aceleração das transformações. Entender como os estudos históricos colaboraram nas análises da atualidade é de extrema importância refletir sobre possibilidades do porvir. A necessidade de debates que envolvam tais questões é fundamental, principalmente ao observar-se que mesmo a História se apresenta hoje como objeto de consumo, satisfazendo apenas o desejo mais imediato de sanar certas curiosidades.

> Os acontecimentos históricos, sobretudo aqueles que trazem marcas singulares em relação às nossas características culturais contemporâneas, transformam-se em objetos de desejo a serem consumidos como curiosidades e nostalgia – é ponto de apoio para um passado conhecido, frente às instabilidades do presente (ARRUDA, 2011, p. 7).

Apesar disso, Arruda defende a utilização de recursos tecnológicos em práticas que envolvam a formação associada à diversão, em uma combinação

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

chamada por ele de *edutaiment*. Essa proposta prevê a construção de conhecimento histórico com o diálogo entre o sujeito e objetos presentes em ambiente virtual.

Tal perspectiva preconiza a criação de novas estéticas as quais, para além da inovação no formato apresentado, representam a defesa de determinados discursos. Neste contexto, Santaella (2007, p. 255) argumenta que o conceito de estéticas tecnológicas envolve o "[...] potencial que os dispositivos tecnológicos apresentam para a criação de efeitos estéticos, quer dizer, efeitos capazes de acionar a rede de percepções sensíveis do receptor".

A autora afirma ainda que as novas tecnologias democratizam o acesso e a criação de bens culturais. Isso é possibilitado por ferramentas computacionais que simulam certas atividades, principalmente as que envolvem imagens e sons, o que era possível antes da popularização do uso do computador somente aos detentores de conhecimentos técnicos.

Rojo (2012), igualmente, expondo a respeito da "pedagogia dos multiletramentos", demonstra que a produção cultural na atualidade é caracterizada pela presença de híbridos impuros desde inícios do século XX, citando como exemplo a influência sofrida por Heitor Villa-Lobos, e sua música erudita, das cações populares do Grupo de Chorões de Anacleto (ROJO, 2012, p. 14-15). Ela reforça que, independentemente de rótulos que delimitam o popular e o erudito ou o marginal e o central, as manifestações culturais são caracterizadas por "[...] um processo de *desterritorialização*, de *descoleção* e de *hibridação* que permite que cada pessoa possa fazer 'sua própria coleção', sobretudo a partir das novas tecnologias" (ROJO, 2012, p. 16).

Tal processo advém de apropriações de bens culturais realizadas pelos sujeitos que elaboram novas formas de expressão, com em seus próprios critérios, a despeito do cânone literário, musical, imagético. O resultado desses procedimentos é marcado pela multiplicidade de linguagens que dialogam no interior do texto contemporâneo: a publicidade, mesmo que impressa, agrega elementos visuais diversos; o vídeo incorpora diferentes sons e imagens, tornando-

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

se um produto multimidiático; programas de edição permitem que consumidores se tornem produtores, que *remixam* seus interesses em um objeto multimodal.

Essa interatividade entre sujeito e objetos diversos é evidenciada pelo caráter hipertextual e hipermidiático do texto contemporâneo.

> Uma das principais características dos novos (hiper)textos e (multi)letramentos é que eles são interativos, em vários níveis (na interface, das ferramentas, nos espaços em rede dos hipertextos e das ferramentas, nas redes sociais etc.). Diferentemente das mídias anteriores (impressas e analógicas como a fotografia, o cinema, o rádio e a TV pré-digitais), a mídia digital, por sua própria natureza "tradutora" de outras linguagens para a linguagem dos dígitos binários e por sua concepção fundante em rede (*web*), permite que o usuário (ou o leitor/produtor de textos humano) interaja em vários níveis e com vários interlocutores (interface, ferramentas, outros usuários, textos /discursos etc.) (ROJO, 2012, p. 23).

Além dessa comunicação entre diferentes interlocutores, as mídias digitais possibilitam a colaboração e a produção de informações, práticas alicerçadas por recursos da *Web 2.0.* Tim O'Reilly (2005), cocriador do termo *Web 2.0*, evidencia, comparando aplicativos diversos, que a *Internet* na atualidade é uma plataforma que permite a autoria e o diálogo, promovendo a apropriação dos conteúdos apresentados e sua transformação, em oposição ao consumo de informações prontas.

É plausível, portanto, que qualquer pessoa realize uma publicação on-line, mesmo que não possua grandes conhecimentos técnicos para a programação de espaços virtuais. Os *sites* pessoais cedem espaço a *blogs* e redes sociais, devido à facilidade de divulgação de conteúdo, ampliando as possibilidades de interação social.

Na atualidade, as mídias digitais se fazem cada vez mais presentes, alterando a forma como decorrem as relações sociais em um processo que envolve a transformação, a adaptação e a organização de informações. De tais perspectivas,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

advém o crescente interesse de pesquisas educacionais a respeito do potencial do mundo virtual para o ensino e a aprendizagem, considerando uma prática dialógica e interativa para a superação de métodos tradicionais ainda vigentes na escola.

O museu virtual, espaço de simulação e imersão, deve ser entendido sob tais argumentos, permitindo a produção do saber não apenas pelos objetos apresentados, mas também a partir da forma como são expostos, possibilitando ao visitante a vivência de novas experiências. As múltiplas linguagens resultantes das mídias contemporâneas, que consideram importantes a estética e o subjetivo, "[...] proporcionam transformações cognitivas, mudanças na forma de pensar e relacionar saberes e raciocínios [...]" (ARRUDA, 2011, p. 5).

Ao refletir sobre o museu virtual na ação docente e no ensino de História, Arruda (2011) argumenta que, o desenvolvimento tecnológico e os novos meios de comunicação modificam as relações do ser humano com o tempo, alterando a própria forma como se entende o tempo histórico. Disso decorre uma transformação no modo como se aprende História, como consequência da intensificação das trocas culturais promovidas pela superação das fronteiras temporais e espaciais por meio da rede mundial de computadores.

Assim, o autor enfatiza a interatividade do museu virtual, característica que promove uma experiência diferente da visita presencial, permitindo que as ações, as escolhas e mesmo o *layout* do local possam ser manipulados pelo visitante. Quanto maior for a interatividade, mais significativa será a experiência.

Não se trata, portanto, da mera reprodução do mundo material em espaço virtual. Trata-se do reconhecimento da existência de uma realidade concebida artificialmente a partir da relação homem-máquina. Sobre isso, Meneses (2007, p. 57) ressalta que

> É no ciberespaço que se tem a possibilidade de mundo de pura informação, livre de seu substrato físico, configurável a vontade, infinitamente acessível, comportando a possibilidade de alterar sensações, novas percepções e o apagamento da materialidade, ilusão da mente descarnada.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O autor defende também que essas possibilidades de acesso e manipulação da informação não podem ser entendidas como reforço das especificidades do museu físico, ou uma alternativa a ele apresentada, e sim "[...] como geradores de uma nova personalidade, chave que tornaria obsoleto tudo o que até então constituíra um referencial para nossa percepção" (MENESES, 2007, p. 61).

A própria forma como a memória é representada em um museu presencial pode ser diferente do organizado em ambiente on-line, tendo em vista que a experiência e o relacionamento com a cultura material possuem certas especificidades. As imagens virtuais, de modo diverso a objetos materiais, não têm a intenção de representar a realidade, e sim transformá-la, tomando caráter autônomo.

Meneses (2007), entretanto, argumenta que, mesmo com as capacidades comunicacionais próprias destes recursos, ainda não é possível afirmar que há uma interação efetiva, principalmente devido à fragmentação da forma como se apresenta a expressão cultural. Disso decorre a individualização dos sujeitos, mais preocupados com seus códigos e textos em detrimento à opinião do outro. Ademais, ainda que valorize o potencial de sociabilidade do ciberespaço, o autor percebe a ocorrência de uma passividade gestualmente ativa:

> Na verdade (por enquanto), trata-se de um circuito fechado, em que tudo está programado: fora do previsto, não há interação, tal como num videogame ou, para usar uma imagem mais forte, tal como se dá com as experiências de estímulo-resposta para a cobaia do laboratório. Não há imprevisibilidade – e o potencial criativo a ela associado (MENESES, 2007, p. 62)

Pierre Levy (1999), ao discutir sobre "o ciberespaço, a cidade e a democracia", já havia reconhecido o desperdício do potencial criativo dos espaços virtuais, afirmando que "comunidades virtuais" não passavam de reproduções do ambiente material. O autor cita como exemplo a "cidade digital" de Amsterdã, recurso on-line que informa sobre horários de abertura dos serviços municipais,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

catálogo das bibliotecas, enfim "[...] uma espécie de duplicação dos equipamentos e instituições da cidade clássica" (LEVY, 1999, p. 187). Para ele os museus virtuais são apresentados sob esta mesma perspectiva, não passando de "catálogos ruins na Internet". No entanto, o autor indica alternativas ao seu uso, considerando a flexibilidade cada vez maior do ciberespaço

> Em vez de reproduções das exposições clássicas em sites ou *displays* interativos, seria possível conceber percursos personalizados ou então constantemente reelaborados pelas navegações coletivas em espaços totalmente desvinculados de qualquer coleção material. Mais pertinente ainda seria o encorajamento a novos tipos de obras: espaços virtuais a serem investidos e atualizados por seus exploradores (LEVY, 1999, p. 187-188)

Isto posto, é possível concluir que tais espaços possuem forte apelo pedagógico. Por serem ambiente virtual, são caracterizados pela acessibilidade e pela flexibilidade espacial e temporal, permitindo que estudantes tenham contato com objetos diversos, mesmo que não realizem visitas *in loco*.

Além da ilimitada disponibilidade, as possibilidades de interação demostram outro importante diferencial. As novas formas de comunicação em rede mudam a percepção do espaço e do tempo, transformando relações e práticas. Em se tratando do museu virtual, sua função extrapola a proteção à cultura material, permitindo a manipulação, reorganização e a criação do que vai ser exposto.

> [...] o museu virtual pode ser espaço de construção – por aquele que o visita. Construção no sentido *lato*, de manipulação de objetos tridimensionais que emergem da tela do computador; possibilidades de reorganização de um espaço temporal, de um fio que se tenta narrar em um museu físico – fio que se emaranha e cria novas tramas com o mover dos mouses, ora reorganizando os espaços criados, ora criando seu próprio espaço de observação do passado (ARRUDA, 2011, p. 4)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A interatividade, consequentemente, torna o museu virtual mais interessante para o visitante, permitindo seu protagonismo em relação a objetos antes sacralizados e intocáveis. O autor afirma, no entanto, que poucos professores utilizam esses recursos, argumentando que: "[...] Há ainda poucos museus brasileiros com seu acervo digitalizado e os professores brasileiros possuem formação lacunar no uso das novas tecnologias digitais" (ARRUDA, 2011, p. 9).

Por isso a importância de formações como a aqui proposta. Entretanto, quais seus objetivos? Que métodos foram utilizados? De que forma se organizou o AVEA?

Museu Virtual na Escola a partir da didática para uma Pedagogia Histórico-Crítica

Para que os princípios de uma pesquisa social e qualitativa fossem cumpridos, as práticas desenvolvidas durante o curso "Museu Virtual na Escola", apresentado como produto educacional (YOSHIMOTO, 2016) junto ao PPGEN, foram planejadas a partir da didática para a Pedagogia Histórico-Crítica, proposta por João Luiz Gasparin (2012). O autor prevê cinco passos que orientam a práxis pedagógica escolar: prática social como ponto de partida, problematização, instrumentalização, catarse e, por fim, prática social como ponto de chegada. É necessário enfatizar que tais preceitos são flexíveis e consideram as especificidades da escola e seu projeto educacional.

As atividades do curso foram planejadas com base em consulta realizada com professores de duas escolas de Cambé-PR. Nessas ocasiões, solicitou-se aos gestores apoio para divulgar a formação entre os educadores, além da cessão de espaço em laboratórios de informática para a realização de encontros presenciais.

A partir de então, houve a preparação do Ambiente Virtual de Ensino e Aprendizagem (AVEA) *Moodle*, *software* livre disponibilizado e mantido por uma comunidade de educadores denominada "Aprender Livre" (COMUNIDADE

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

APRENDER LIVRE, 2016). Para a realização das inscrições, utilizou-se formulário produzido em *Google Docs*, e disponibilizado *link* aos professores interessados na proposta.

Não houve distinção por disciplina no momento da matrícula, oportunizando-se a formação de equipes de pesquisa multidisciplinar que refletiram sobre aspectos diversos da memória, construindo e analisando acervos que envolviam diferentes práticas escolares, que não apenas os relacionados aos conhecimentos curriculares de História.

Vinte e três professores foram matriculados: dezessete do Colégio Estadual Maestro Andréa Nuzzi (CEMAN) e seis da Escola Estadual Valdir Umberto de Azevedo, instituição que funciona nas dependências do Centro de Atenção Integral à Criança (CAIC) Salomão Jorge Hauly.

A carga horária foi dividida em três encontros presenciais, somando 12 horas, e 28 horas dedicadas a atividades à distância, totalizando 40 horas. A escolha por uma formação na modalidade de ensino semipresencial permitiu a participação e a colaboração entre os envolvidos de forma assíncrona, mas também a socialização de saberes produzidos em encontros presenciais.

Os primeiros encontros ocorreram nos dias 11 de abril de 2016, no CAIC, e 13 de abril de 2016, no CEMAN, no período noturno, com datas e horários definidos previamente junto aos inscritos. Na ocasião, foi exposta detalhadamente a proposta da formação, apresentando o *Moodle* e auxiliando os cursistas a se cadastrarem e navegarem neste ambiente.

No encontro, foi realizada também uma avaliação diagnóstica dos conhecimentos prévios dos professores-cursistas a respeito de conceitos relativos ao uso das TIC em sala de aula, a *Web 2.0*, o virtual e o museu virtual, aplicando instrumento de investigação denominado "vivência cotidiana do conteúdo".

Tal ação foi importante, pois permitiu avaliar o nível de desenvolvimento atual dos cursistas, determinando quais caminhos seguir em meio à prática docente baseado em etapa definida por Gasparin (2012) como Prática Social Inicial do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Conteúdo. O instrumento de investigação aplicado fez uso de questões de "múltipla escolha" (de múltiplas respostas ou resposta única) e de "resposta de texto longo", na qual os cursistas puderam se expressar livremente, abranger aquilo que não conseguiram expressar nas perguntas anteriores, além de suas expectativas em relação ao curso.

Realizado este momento presencial, iniciaram-se as atividades à distância, acompanhadas virtualmente em um processo de mediação entre o sujeito e o objeto do conhecimento, instigando a participação de todos nas atividades propostas (GONZALES, 2005, p. 40). Ademais, o curso foi observado e avaliado em todas as suas etapas, verificando sua aplicabilidade, resultados e satisfação dos professores, analisando também seu desenvolvimento durante os debates sobre os temas abordados.

As práticas realizadas à distância foram planejadas para ocorrerem em quatro semanas, disponibilizando videoaulas produzidas em formato de *podcast* especificamente para esta prática, artigos acadêmicos, vídeos compartilhados no *Youtube*, além de fóruns de notícias, dúvidas e atividades avaliativas. Para cada semana houve o planejamento de um módulo diferente, apresentando conceitos e atividades específicos.

Módulo I: problematização – etapa de identificação dos problemas postos pela prática social e pelo conteúdo. Os debates foram norteados pelo seguinte questionamento: como as TIC, principalmente aquelas relacionadas às mídias digitais e à *Web 2.0*, podem contribuir para enriquecer as aulas? Para subsidiar a busca por uma resposta, foram abordados os conceitos de "virtual", "museu", "museu virtual", e sua relação com a pesquisa e o ensino. Com base nos conteúdos estudados, foi realizado um fórum de avaliação ao final do módulo, cuja questão norteadora foi: "De que forma podemos pensar o *remix* e as novas tecnologias para a construção de um museu virtual?". Os cursistas puderam, a partir de suas colaborações, vislumbrar hipóteses do problema posto, apropriando-se significativamente dos conteúdos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Módulo II: instrumentalização 1 – etapa de intervenção docente, que promove o diálogo entre o discente e o objeto do conhecimento. Para tal, debateram os conceitos relacionados ao papel educativo do museu e suas especificidades na era do virtual, além dos limites e potencialidades de espaços on-line dedicados à exposição de acervos digitais. O fórum de avaliação teve como foco a exploração de museus virtuais pelos cursistas, que deveriam analisar tal experiência em função dos seguintes questionamentos: "A visitação é interativa ou possui apenas informações e imagens de forma básica?"; "O visitante pode criar ou colaborar com o acervo existente?"; "O *site* é atrativo e interessante?". Tal atividade permitiu que os cursistas confrontassem seus conhecimentos cotidianos com os conhecimentos científicos estudados até o momento, promovendo a elaboração de uma representação mental do objeto do conhecimento: o museu virtual.

Módulo III: instrumentalização 2 – em um segundo momento da instrumentalização, aconteceram debates sobre a Didática para a Pedagogia Histórico-Crítica, modelo epistemológico que subsidiou a elaboração do projeto de trabalho docente-discente para a criação e aplicação do museu virtual. Os cursistas planejaram suas ações, sistematizando conhecimentos e compartilhando planos de trabalho docente no fórum de avaliação. Tal atividade possibilitou a busca por soluções para os problemas inicialmente identificados de forma colaborativa.

Módulo IV: catarse – etapa em que os cursistas devem apresentar uma expressão elaborada da nova forma de entender a prática social. Após a sistematização realizada no Módulo III, os cursistas foram instigados a elaborar seus museus virtuais fazendo uso da *Wikia*, recurso *Web 2.0* utilizado para a produção de páginas colaborativas na *Internet*. A escolha dessa ferramenta justifica-se por permitir a participação dos alunos na organização de acervos e coleções, promovendo sua autonomia na construção do conhecimento. O museu advindo dessa prática deve ser a expressão da síntese dos conteúdos trabalhados durante o curso.

Concomitantemente ao módulo IV, ocorreu o segundo encontro presencial, complementando a instrumentalização dos cursistas na efetiva elaboração do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

museu virtual. Esse momento foi dedicado ao acompanhamento das produções na *Wikia*, auxiliando tecnicamente os professores-cursistas, sanando suas dúvidas quanto aos procedimentos para manipulação do ambiente virtual.

Findadas todas as etapas, os museus virtuais resultantes da formação foram apresentados à comunidade escolar. No CAIC, tal ação foi realizada no dia 23 de maio de 2016. No CEMAN foi organizado evento no dia 30 de maio de 2016, como parte de capacitação denominada "Formação em Ação", uma proposta da Secretaria de Estado da Educação do Paraná (SEED-PR).

Essas apresentações demonstraram a manifestação de uma nova postura prática por parte dos cursistas sobre o uso das TIC em sala de aula, principalmente por abordarem muitos dos conteúdos estudados durante a formação. Os acervos organizados por eles foram pautados por princípios relacionados à interação e à colaboração, em detrimento à simples transferência de informações. Para mais, esses conceitos tornaram-se parte do vocabulário cotidiano dos professores, corroborando a mudança em sua postura prática.

Essa etapa é denominada por Gasparin (2012) como Prática Social Final do Conteúdo, ocasião em que os conceitos científicos devem tornar-se parte da realidade cotidiana como consequência de sua apropriação. Os cursistas, portanto, utilizaram livremente os saberes produzidos em sua prática. Esse comportamento foi avaliado pela análise dos museus virtuais construídos e também por respostas a um instrumento de investigação, cognominado "nova postura prática", aplicado ao final das atividades.

Dessa forma, foi possibilitado aos professores-cursistas o depoimento de suas ideias sobre o curso. Para tanto, expuseram suas opiniões considerando suas expectativas iniciais, bem como o atendimento das mesmas. Muitas das respostas valorizaram a contribuição dos debates para a produção de novos saberes através de práticas dialógicas e colaborativas.

> *Professor-cursista 1: Sim, aprendi muito com a troca de experiências, estudo, pesquisa, construção do museu virtual, elaboração de*

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> *planejamento. Obrigada por tudo! Parabéns pelo curso e pela organização!*
> *Professor-cursista 2: O curso possibilitou uma ampla visão e entendimento acerca do trabalho colaborativo e interativo, a partir da construção do conhecimento.*

Outros refletiram sobre alternativas de exploração da aprendizagem colaborativa como forma de motivar a interação entre o professor e o aluno, por meio das TIC, utilizando conceitos estudados e recursos analisados durante a formação.

> *Professor-cursista 3: O museu virtual abriu novas possibilidades de se interagir com os alunos. Numa escola como a nossa onde há uma grande dificuldade para visitar os museus físicos, penso que o museu virtual é uma saída interessante.*
> *Professor-cursista 4: Os objetivos foram alcançados, visto que a proposta do curso foi de trabalhar de forma colaborativa, além de explorar as ferramentas da Web 2.0.*

Há aqueles também que consideraram a possibilidade de continuidade do projeto, demonstrando interesse em continuar criando acervos e coleções para o museu virtual, implementando-o efetivamente nas instituições escolares.

> Professor-cursista 5: Sim, gostei muito da criação do museu virtual e agora nossa escola já tem um museu virtual criado pelos professores participantes do curso. Vamos continuar esse projeto.
> Professor-cursista 6: Excelente curso! Agora é só alimentar o museu e envolver os alunos.

Após estabelecer uma prática dialógica em meio aos debates realizados em encontros presenciais e por meio dos fóruns avaliativos, o professor-pesquisador e os cursistas aproximaram-se e construíram coletivamente novos saberes sobre os temas analisados. A Pedagogia Histórico-Crítica, segundo Gasparin (2012), preconiza tais posturas, permitindo que os sujeitos do conhecimento estabeleçam

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

estratégias de uso dos novos conhecimentos, adotando comportamentos sociais diversos àqueles antes praticados.

Para o autor, a Prática Social Final é "[...] uma maneira de compreender a realidade e de posicionar-se nela, não apenas em relação ao fenômeno, mas à essência do real, do concreto [...]" (GASPARIN, 2012, p. 143). Assim, o modelo epistemológico por ele defendido, aplicado no produto educacional aqui apresentado, prevê que os envolvidos nas ações planejadas se reconheçam como cidadãos e apropriem-se dos conceitos científicos de maneira autônoma, objetivando utilizar livremente os conhecimentos adquiridos.

Considerações Finais

As atuais pesquisas relacionadas ao papel educativo do museu procuram enfatizar uma mudança nos "argumentos museais", levando em conta uma das possibilidades inerentes a um "museu-fórum", em oposição a um "museu-templo". Ramos (2004), ao defender estes posicionamentos, afirma não se tratar da criação de uma "cultura mais refinada", e sim ações que envolvam uma "[...] educação mais profunda, envolvida com a percepção mais crítica sobre o mundo do qual fazemos parte e sobre o qual devemos atuar de modo mais reflexivo" (RAMOS, 2004, p. 21).

O museu seria, portanto, o local do debate e da construção de conhecimentos, a despeito da contemplação pura e simples. Os objetos expostos não seriam algo exótico ou extraordinário, fariam parte da realidade daqueles que observam. Constata-se, assim, que os objetos expostos podem promover debates sobre as relações entre passado, presente e futuro, permitindo a percepção de uma noção de historicidade, criando problemáticas históricas a partir do cotidiano vivido. Essa prática permite ao visitante perceber-se como protagonista em meio ao processo histórico, interpretando sua realidade e reconhecendo elementos que formam sua identidade.

O contato com objetos presentes em museus contribui significativamente para o processo, promovendo a reconstrução do passado. As TIC tornam tais objetos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mais próximos, transformando-os em imagens virtuais, o que permite sua manipulação e transformação, tornando-os presentes através da disponibilização on-line de coleções e acervos.

A proposta apresentada procurou seguir esses preceitos, considerando a possibilidade de adaptação e transformação de informações presentes na Internet, a exemplo do *remix* a que muitos bens culturais são submetidos nos dias atuais.

Referências

ABUD, Kátia Maria; SILVA, André Chaves de Melo; ALVES, Ronaldo Cardoso. Ensino de História. São Paulo: Cengage Learning, 2010.

ARRUDA, Eucidio Pimenta. Museu virtual, prática docente e ensino de História: apropriações dos professores e potencialidades de elaboração de um museu virtual orientado ao visitante. In: IX Encontro Nacional dos Pesquisadores do Ensino de História, 2011, Florianópolis. Anais do IX Encontro Nacional dos Pesquisadores do Ensino de História. Florianópolis: UFSC, 2011. p. 1-11.

COMUNIDADE APRENDER LIVRE (Brasil). Sobre o Aprender Livre. 2016. Disponível em: <http://moodle.aprenderlivre.com.br/mod/page/view.php?id=1>. Acesso em: 26 jul. 2016.

GASPARIN, João Luiz. Uma didática para a Pedagogia Histórico-Crítica. Campinas: Autores Associados, 2012.

GONZALES, Mathias. Fundamentos da tutoria em Educação à Distância. São Paulo: Avercamp, 2005.

LEITE, Cristiane L. K. et al. A aprendizagem colaborativa na educação a distância on-line. In: XII Congresso Internacional de Educação a Distância: a educação a distância e a integração das Américas, 2005, Florianópolis. Anais do XII Congresso Internacional de Educação a Distância, 2005. p. 1-9. Disponível em

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

<http://www.abed.org.br/congresso2005/por/pdf/171tcc3.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2013.

LEVY, Pierre. Cibercultura. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Os museus na era do virtual. In: Bittencourt, José Neves; Granato, Marcus & Benchetrit, Sarah Fassa. (Org.). Museus, ciência e tecnologia. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2007, p. 48-70.

O'REILLY, Tim (2005). O que é *Web 2.0.* Padrões de *design* e modelos de negócios para a nova geração de *software*. Não paginado. Disponível em: <http://pressdelete.files.wordpress.com/2006/12/o-que-e-web-20.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2013.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. A danação do objeto: o museu no ensino de História. Chapecó: Argos, 2004.

RIZZINI, Irma et al. Pesquisando... Guia de metodologias de pesquisa para programas de atendimento a crianças e adolescente. Rio de Janeiro: EDUSU, 1999.

ROJO, Roxane. Pedagogia dos multiletramentos: diversidade cultural e de linguagens na escola. In: MOURA, Eduardo; ROJO, Roxane (Orgs.). Multiletramentos na escola. São Paulo: Parábolas Editorial, 2012, p. 11-32.

SANTAELLA, Lúcia. Linguagens líquidas na era da mobilidade. São Paulo: Paulus, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, Virando Século, v. 7.

TARDIF, Maurice. Saberes docentes e formação profissional. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

YOSHIMOTO, Elton Mitio. Museu Virtual na Escola: organização de acervos mediada por recursos Web 2.0. 2016. 27 f. Produto educacional - Curso de Mestrado Profissional em Ensino de Ciências Humanas, Sociais e da Natureza, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Londrina, 2016. Disponível em: <http://www.utfpr.edu.br/londrina/cursos/mestrados-doutorados/Ofertados-

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

neste-Campus/mestrado-profissional-em-ensino-de-ciencias-humanas-sociais-e-da-natureza/documentos/LD_PPGEN_PE_YOSHIMOTOElton_2016.pdf>.

Acesso em: 12 mar. 2017.

VOLUME 4

VOLUME 5

PAISAGEM, ESPAÇO E CONSTRUÇÕES

VI ENEIMAGEM

ANAIS DO EVENTO

III EIEIMAGEM - Encontro Internacional dos Estudos da Imagem

Apoio: H2h VISUAL MEDIA

Promoção: Universidade Estadual de Londrina

LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Universidade Estadual de Londrina

Reitora

Profa. Dra. Berenice Quinzani Jordão

Vice-Reitor

Profo. Dro. Ludoviko Carnasciali dos Santos

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

Profa. Dra. Edméia A. Ribeiro

Apoio:

Universidade Estadual de Londrina

Departamento de História – UEL

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

Departamento de Comunicação – UEL

Programa de Pós-Graduação em Comunicação /Mestrado – UEL

Realização:

LEDI
Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Editoração: André Luiz Marcondes Pelegrinelli e Pamela Wanessa Godoi.

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Pamela Wanessa Godoi

(Org.)

ANAIS

VOLUME 5: PAISAGEM, ESPAÇO E CONSTRUÇÃO

VI ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

III ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

Londrina

Universidade Estadual de Londrina

2017

Catalogação na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

E56a Encontro Nacional de Estudos da Imagem (6. : 2017 : Londrina, PR)

Anais do VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem [e do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem [livro eletrônico] / André Luiz Marcondes Pelegrinelli, Pamela Wanessa Godoi (orgs.). – Londrina : Universidade Estadual de Londrina, 2017.
1 Livro digital : il.

Inclui bibliografia.
Disponível em:
http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017/index.php/anais/
ISBN 978-85-784644-5

1. Imagem – Estudo – Congressos. 2. Imagem e história – Congressos. I. Pelegrinelli, André Luiz Marcondes. II. Godoi, Pamela Wanessa. III. Universidade Estadual de Londrina. IV. Encontro Internacional de Estudos da Imagem (3. : 2017 : Londrina, PR). V. Título. VI. Anais [do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem.

CDU 93:7

*** Os textos que se encontram nesses anais são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.**

COORDENAÇÃO GERAL

Rogério Ivano

COMISSÃO ORGANIZADORA

Alisson Guilherme Gonçalves Bella

Ana Heloisa Molina

André Azevedo da Fonseca

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Angelita Marques Visalli

Barthon Favatto Suzano Júnior

Camila Bueno Grejo

Carlos Alberto Sampaio Barbosa

Edméia Ribeiro

Lunielle de Brito Santos Bueno

Muriel Emídio Pessoa do Amaral

Raquel de Medeiros Deliberador

Rebecca Carolline Moraes da Silva

Renata Cerqueiro Barbosa

Richard Gonçalves André

Terezinha Oliveira

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alberto del Castillo Troncoso (Instituto Mora – ENAH/MEX)

Alexandre Busko Valim (UFSC/BRA)

Ana Cristina Teodoro da Silva (UEM/BRA)

Aureo Busetto (UNESP/BRA)

Charles Monteiro (PUC-RS/BRA)

Daniel Escorza Rodríguez (INAH/MEX)

Elaine Cristina Dias (UNIFESP/BRA)

Fausta Gantús (Instituto Mora/MEX)

Isaac Camargo (UFSC/BRA)

Jaime Humberto Borja Gomez (Universidad de los Andes/COL)

Patrícia Fogelman (Universidad de Buenos Aires-Conicet/ARG)

Patrícia Massé (INAH, MEX)

Rebeca Nasr Monroy (INAH, MEX)

Tania Siqueira Montoro (UnB/BRA)

Yobenj Aucardo Chicangana Bayona (Universidad Nacional de Colombia/COL)

ESTÁGIARIOS

Alessandra do Amaral P Marcelino

Ana Clara Costenaro Pessan

Ana Paula Bertoncello Fontes

Bianca Martins Coelho

Caroline Leal Leite

Felipe Aparecido de Oliveira Camargo

Igor Luiz Oliveira Zacharias

Ines Caroline Lelis

Ingrid Thibes Massambone

Laura Fernanda Martimbianco

Leonardo Henrique Luiz

Maria Luiza Favoreto Nery

Matheus Silva Dallaqua

Olivia Ricetto de Oliveira Barros Maia

Pedro Rogerio Stevanin Timoteo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

APRESENTAÇÃO

As pesquisas registradas nestes anais são resultado do VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem e do III Encontro Internacional de Estudos da Imagem, que no ano de 2017 somam uma década de trocas, disseminações e debates. São trabalhos de estudiosos das mais diferentes áreas, de instituições diversas do país e do exterior, que se reuniram no mês de maio para deixar à vista seus resultados e suas inquietações quanto à imagem, que foi tratada e debatida sob diferentes olhares, seja como artefato, objeto, fonte ou produto, real ou imaginário.

A cada edição dos Encontros firma-se a necessidade da continuidade dos eventos, tanto no sentido de fazer com que pesquisadores divulguem o ineditismo de suas investigações, mas principalmente em discutir as diversas condições das imagens sob o olhar de quem as interroga, seja como conceito, expressão, narrativa ou técnica. "Fazer as imagens falarem" é o desafio que cresce a cada dia, pois na sua desmedida produção, poucos as vêem; é arrancar as palavras que se escondem sob o "mutismo" de sua condição, como se dissessem algo que escapa ao olhar.

Necessário registrar que estes anais são parte das atividades dos Encontros que foram, este ano, inteiramente promovidos pelos participantes, isto é, ocorreram sem aportes financeiros de agências de pesquisa, seja federal ou estadual. Não se trata de mérito, mas do reflexo das dificuldades que as instituições públicas de ensino do Estado tem enfrentado, principalmente com os representantes dos poderes instituídos, que por meio de uma série de medidas vem desqualificando e prejudicando o desenvolvimento do ensino, pesquisa e extensão. Por isto, nesta edição, a auto-imagem do Eneimagem e Eieimagem foi fortalecida por todos que, presentes ou não, estiveram com os olhos abertos diante dos obstáculos.

Nos vemos em breve.

Prof. Dr. Rogério Ivano

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SUMÁRIO: PAISAGEM, ESPAÇO E CONSTRUÇÃO

O PLANEJAMENTO URBANO DA PRAÇA NISHINOMIYA, NA CIDADE DE LONDRINA, A PARTIR DO PONTO DE VISTA DOS SEUS USUÁRIOS 10

CAMILA LIMA CHECHIN CAMACHO ARREBOLA 10
TALITA LIMA CHECHIN CAMACHO ARREBOLA 10
BRUNO LUIZ DOMINGOS DE ANGELIS 10

EDIFÍCIO ALEXANDRE MACKENZIE: CONSTRUÇÃO DO CENÁRIO IMAGÉTICO DA SÃO PAULO DO INÍCIO DO SÉCULO XX 31

FRANCINE SOARES BEZERRA 31
VANESSA OLIVEIRA DOS SANTOS 31

TRANSFORMAÇÃO DA PAISAGEM URBANA: A PRESENÇA NEGRA COMO AUXÍLIO DE MUDANÇA. 52

LARISSA SALGADO CHICARELI JOSÉ 52

A (RE) INVENÇÃO DA CIDADE: SANTA MARIA SOB O ESTADO NOVO 76

(RS - 1937-1941) 76

ROSELÂINE CASANOVA CORRÊA 76

O "ATLAS FOTOGRÁFICO" E A CATALOGAÇÃO DO ESPAÇO URBANO DA CIDADE DE SÃO PAULO 98

CAMILA DA SILVA DOMINGUES 98

OS SÍMBOLOS DA CIDADE: O SENTIDO GERATIVO DAS IMAGENS NAS RUAS DE CASCAVEL 111

SERGIO MARILSON KULAK 111

O GRAFITTI COMO INTERVENÇÃO NO VAZIO URBANO. ESTUDO DE CASO DO MURAL DO VIADUTO DA AV. BRASÍLIA 124

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

AMANDA MENDES DE LIMA 124
ARILDO CAMARGO 124

SONS E IMAGEABILIDADE: EXPERIÊNCIAS COTIDIANAS NO CALÇADÃO DE LONDRINA, PARANÁ 144

LAWRENCE MAYER MALANSKI 144

MEDO E TRANSFORMAÇÃO: A RECONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE URBANA EM INSIDE CHERNOBYL 157

JÉSSICA MARTINS 157

UMA CAMINHADA ATRAVÉS DAS EXPRESSÕES DA CULTURA VISUAL E DAS RELAÇÕES DE PODER NA ICONOSFERA DA ARQUITETURA COLONIAL DA CIDADE DE GOIÁS 170

GLEDSON R. NASCIMENTO 170
THIAGO F. SANT'ANNA 170

DO ESPAÇO AO LUGAR: REFLEXÕES ACERCA DAS PAISAGENS ÍNTIMAS 191

RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA 191
JOAO PAULO QUEIROZ 191

QUE BONITA VIZINHANÇA: PROJETOS URBANOS EM DISPUTA NO SERIADO CHAVES 207

PRISCILA DE ANDRADE RODRIGUES 207

A VALORIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO EM UMA CIDADE NOVA: O CASO DA DEMOLIÇÃO DO PAÇO MUNICIPAL DE LONDRINA 228

TAIANE VANESSA DA SILVA 228

UMA ANÁLISE DA PRODUÇÃO IMAGÉTICA DO GRUPO INSTAGRAMERS PORTO ALEGRE 244

JOSÉ DANIEL CRAIDY SIMÕES 244

PAISAGENS DA ILHA DE SANTA CATARINA: VISTAS DE FORA, DE DENTRO, DE ONTEM E DE HOJE 258

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MARYELLA GONÇALVES SOBRINHO **258**

A CIDADE DE PERSÉPOLIS: UMA ANÁLISE A PARTIR DAS RUÍNAS DO PALÁCIO DE DARIO I **273**

IASMIN CASTRO DE SOUZA **273**

EFEITOS SOBRE IMAGINABILIDADE DO ESPAÇO URBANO COM INTRODUÇÃO DE CICLOVIAS E CANTEIROS NA CIDADE DE MARINGÁ – PR **284**

THIARA L. S. STIVARI SOCOLOVITHC **284**

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O planejamento urbano da Praça Nishinomiya, na Cidade de Londrina, a partir do ponto de vista dos seus usuários

Camila Lima Chechin Camacho ARREBOLA (Faculdade Pitágoras)[1]
Talita Lima Chechin Camacho ARREBOLA (PUC SP)[2]
Bruno Luiz Domingos DE ANGELIS (UEM)[3]

Esta pesquisa consistiu na investigação da funcionalidade da Praça Nishinomiya, na Cidade de Londrina, Paraná. Com o objetivo de analisar o planejamento urbano, a partir do ponto de vista dos seus usuários. A pesquisa é composta por uma coleta de dados documentais e de campo a partir da aplicação do questionário De Angelis (2000). Estas ocorreram por meio de um recorte temporal, entre 27 e 31 de janeiro de 2014. A análise estatística utilizada foi o método de amostragem por conveniência não probabilística. A partir da análise dos dados pudemos identificar que a Praça Nishinomiya interfere no cotidiano da cidade, pois ela possibilita a melhora da qualidade de vida de seus usuários, por ser um espaço comunitário de acesso livre, ela apresenta características capazes de atrair as pessoas a utilizarem a sua estrutura. Desta maneira a Praça Nishinomiya entre outras da cidade são divisores de terras entre a história e a cultura. Namorados, prostitutas, mendigos, crianças, ambulantes, desempregados, traficantes, gatos, cães e todos os que democraticamente queiram usar do melhor que uma praça oferecer o direito de encontro e reunião.

Palavras-chaves: Praça Histórica, Espaço Urbano, Londrina.

[1] Mestre em Engenharia Urbana pela UEM; graduada em Arquitetura e Docente na Faculdade Pitágoras
[2] Mestranda em Comunicação e Semiótica, na PUC SP; graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela UEL e Licenciada em Educação Física pela UNOPAR.
[3] Orientador do trabalho. Prof. Dr., Departamento de Geografia da Universidade Estadual de Maringá-UEM, Maringá- PR

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

INTRODUÇÃO

As praças públicas são o coração das comunidades, onde se intensificam seus pulsares. Cada batimento fala sobre seus usuários, sobre suas histórias, as relações comerciais, religiosas, artísticas, simbólicas, políticas, permite o encontro entre pessoas, além de representar um espaço de sociabilidade, promove as relações sociais que se estabelecem nos momentos de lazer e até mesmo na simples informalidade dada ao transeunte.

Sendo as praças públicas o espaço historicamente voltado para a vivência, principalmente aquelas onde ocorrem às práticas de lazer, comerciais; as manifestações artísticas, políticas e religiosas; mas especialmente as ligadas à sociabilização e ao registro da memória urbana.

Assim selecionamos, em Londrina, a Praça Nishinomiya na região leste, próxima ao Aeroporto Governador José Richa, por suas características históricas. Os laços históricos de proximidades com Nishinomiya, no Japão; são os mais evidentes entre as cidades coirmãs de Londrina; destes surgiram eventos, campanhas, contatos e intercâmbios; fortalecidos com a construção desta praça.

Assim o trabalho visa a partir de uma avaliação urbanística, conhecer e vivenciar a Praça Nishinomiya. Avaliando o contexto e a importância das praças para a cidade, apresentando suas histórias, seus papéis em relação ao entorno, sua dinâmica, sua vegetação e estruturas físicas, as quais foram qualificadas junto à população usuária, suas relações de usos e funções; os equipamentos presentes e seu estado de conservação e quais significados esta praça possuem.

O método proposto consiste na avaliação do processo de reconstrução histórica deste espaço urbano, buscando por meio da análise de documentos oficiais do executivo e legislativo municipal, iconografias, jornais, revistas, livros, fatos e acontecimentos políticos da época, além de visitas a campo, entrevistas e aplicação de questionários junto aos usuários e moradores.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Como objetivo desse trabalho é de investigar a funcionalidade da Praça Nishinomiya e seus laços históricos, na Cidade de Londrina, com base no ponto de vista dos seus usuários, propondo uma reflexão sobre o planejamento urbano.

Praça Nishinomiya

Londrina na década 1940 encontrava-se no auge do crescimento da economia cafeeira. Na época foi considerada a segunda cidade mais importante do Estado do Paraná, com 130 mil habitantes. Com o objetivo de ordenar, planejar as ocupações e controlar a expansão urbana, o prefeito Milton Ribeiro de Menezes contratou o engenheiro e arquiteto Preste Maia para elaborar o primeiro Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano de Londrina (BORTOLOTTI, 2007).

As transformações ocorridas na economia logo se estenderam para o espaço urbano. A Lei nº 133 de 1951 que é considerada o primeiro Plano Diretor do município, estabeleceu as primeiras regulamentações sobre os loteamentos e urbanização. O discurso encontrado nela está diretamente ligado com a concepção modernista (LONDRINA, 1951).

Este período em que os traços modernos destacam-se na arquitetura das novas construções londrinense, como o edifício da Estação Rodoviária, os Edifícios do Centro Comercial, Júlio Fuganti e Autolon. Já no urbanismo encontramos os novos loteamentos, sendo os principais o Jardim Shangri-lá na região oeste, o Jardim Santos Dumont na zona leste (LOSNAK; IVANO, 2003).

Segundo Schwartz (1988a), no projeto inicial da CTNP para Londrina não previa pistas para aviões, pois estimavam em média 20 mil habitantes por núcleo. Apenas projetavam estradas que interligavam as cidades. E em 1938 os cafezais da propriedade do senhor Mário Palhano, onde hoje é o Distrito do Espírito Santo a cinco quilômetros do centro da cidade, deu lugar ao primeiro aeroporto da cidade. Com o crescimento da cidade e o auge da aviação de Londrina, este local ficou

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

defasado. E em 1949 após a Segunda Guerra Mundial o novo local escolhido para a construção de um novo espaço para as aeronaves é a atual localidade na zona leste.

A região foi desapropriada para a construção do novo aeroporto e para loteamentos de terrenos (Figura 01), era conhecida como uma colônia de imigrantes japoneses, atualmente denominada Jardim Santos Dumont (LOSNAK e IVANO, 2003).

Figura 01 – Vista aérea do Aeroporto, envolto por cafezais, década 1950.
Fonte: CHOMA et al. (2012) Autor: Yutaka Yasunaka.

Após a primeira sede construída de 1949, na Avenida Santos Dumont já ocorreram três grandes intervenções, uma em 1956 com a pavimentação da pista, a construção do terminal de passageiro substituindo a antiga instalação de madeira; outra no ano de 2000 com as obras de construção do novo terminal de passageiros; e a última que acontece nos dias hoje, a ampliação da pista e das salas de embarques e desembarque (Figura 02), (INFRAERO, 2014).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 02 – Estação de Passageiros do Aeroporto de Londrina (1950/2014).
Fonte: Acervo do Museu Histórico de Londrina (2014), modificado.

A construção do aeroporto fez desenvolver a região leste. No início dos anos 1980 foi projetada uma praça em frente ao Aeroporto, denomina-se Praça Nishinomiya. A Folha de Londrina de 16 de julho de 1985, afirma que a praça foi construída para celebrar a irmandade entre Londrina e a cidade de Nishinomiya no Japão (CEZAR, 1985).

A cidade de Nishinomiya é localiza na província de Hyogo no Japão, com fundação em 1925, constitui um grande centro comercial e industrial, sua população é estimada em 480 mil habitantes. Destaca-se pela importante fonte de água mineral e com isso possibilita um polo de produção de uma bebida típica derivado do arroz, o saquê. Estruturalmente divide-se em duas, ao norte uma região montanhosa e ao sul a zona residencial e industrial (LONDRINA, 2014).

Com a Lei nº 2.680 de 1976, Londrina e Nishinomiya tornaram-se cidades coirmãs, firmando uma relação coirmandade em 11 de maio de 1977, no qual visa unir as duas cidades por laços de amizade e intercâmbio socioeconômico e cultural, bem como fomentar atividades que permitam maior conhecimento entre ambos os povos; incentivar o ensino de ambos os idiomas oficiais (LONDRINA, 1976).

A obra da construção da praça durou quatro anos a partir de 1983, iniciando com o lançamento da pedra fundamental. A Folha de Londrina de 28 de janeiro de 1988 define o projeto como sendo uma praça com muita vegetação nativa do Japão,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

a presença de água com uma cascata desaguando num lago artificial, campo de futebol, esculturas típicas, pontes e bangalôs (SCHWARTZ, 1988b).

No entanto, o projeto idealizado pelo arquiteto Humberto Yamaki (Figura 03), foi um jardim tipicamente japonês. Com a presença de jardim de pedras com estrias, um portal tradicional com traços contemporâneo, feito em pastilhas vermelhas, que contrasta com as pedras; uma cachoeira que jorra água, um morro com árvores, monumentos de Nishinomiya e da colonização das duas cidades.

Figura 03 – Praça Nishinomiya.
Fonte: Arrebola, 2014.

Para quem chega a Londrina pelo aeroporto tem a praça como cartão postal; espaço marcado por profundas relações simbólicas. A simbologia aparece no morro, bosque e monumentos juntamente com os elementos significativos que são a água e a pedra.

Segundo a Folha de Londrina de 28 de janeiro de 1988, a prefeitura de Nishinomiya ajudou a custear o início dos trabalhos da construção da Praça enviando oito milhões de dólares. Além desta verba a Secretaria de Obras do município de Londrina investiu mais seis milhões de dólares (SCHWARTZ, 1988b).

Ainda para Schwartz (1988b), o projeto reinterpreta os Jardins de Pedra Zen, além de homenagear os imigrantes japoneses, o projeto tem como outro objetivo fomentar atividades que permitam maior conhecimento entre ambos os

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

povos, bem como promover o intercâmbio comercial e tecnológico. Sendo inaugurado em 02 de fevereiro de 1988, com a presença de diversos representantes da Liderança da Comunidade Nipo-Brasileira e demais autoridades.

Coleta de Dados

A coleta de dados se deu, através de pesquisa documental e de campo. A pesquisa documental ocorreu através da coleta de dados cadastrais, mapas e documentos sobre a praça. As fontes pesquisadas foram a Secretária Municipal de Obras e Pavimentação da Prefeitura Municipal de Londrina, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Londrina (IPPUL), Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss e Jornal Folha de Londrina.

Já a pesquisa de campo constitui-se por visitas à praça, levantamento fotográfico, entrevistas e aplicação de questionários, com usuários e moradores das áreas próximas ao local, além da análise das formas e elementos presentes nas praças; além de realizar a elaboração de um levantamento físico de implantação da praça.

As aplicações dos questionários ocorreram por meio de um recorte temporal, em cinco dias consecutivos, de 27 a 31 de janeiro de 2014; nos horários das 8 às 12 horas. Com intuito de obter o perfil do usuário e dos moradores do entorno da praça, quantificar os equipamentos e estruturas existentes e avaliar o estado de conservação destes, além de avaliar quesitos relativos às percepções do usuário sobre o ambiente.

A escolha dos entrevistados apresentou um caráter aleatório, ocorrendo com os usuários presentes na praça e no entorno, e as participações aconteceram de acordo com a disponibilidade destes.

A estratégia de abordagem dos usuários e moradores se deu pela aproximação e solicitação da realização da coleta de dados. Estes foram informados

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

do objetivo, do tempo de duração da entrevista e ao final foi realizado agradecimento pela participação.

RESULTADOS

A pesquisa foi realizada no ano de 2014 na Praça Nishinomiya, na cidade de Londrina, Estado do Paraná. A seguir estão apresentados os resultados obtidos na coleta de dados documentais, visitas à praça escolhida, levantamento fotográfico e da realização das entrevistas com a aplicação dos questionários a partir do ponto de vista dos seus usuários. Estruturados nos tópicos análise documental e Interpretação estatística dos resultados.

A análise documental realizada na praça em estudo teve como objetivo levantar dados como o autor do projeto, símbolos existentes, a lei de criação da praça, as suas dimensões físicas, seu relevo, sua localização, tipo de uso, traçado físico, mobiliário urbano existente e acessibilidade.

- Nome: Praça Nishinomiya;
- Autor do Projeto: Arquiteto Humberto Tetsuya Yamaki;
- Lei de Criação: Decreto nº 673 de 24/09/1982 (LONDRINA,1982);
- Dimensões: Totaliza uma área de 24 mil m²;
- Relevo: Com um desnível de 4 metros da Avenida Santos Dumont, ao norte, em direção a Rua Tenente João Maurício de Medeiros, ao sul.
- Ano do Projeto: 1988;
- Localização: Situada entre a Avenida Santos Dummont e a Rua Tenente João Maurício de Medeiros (Figura 04);

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

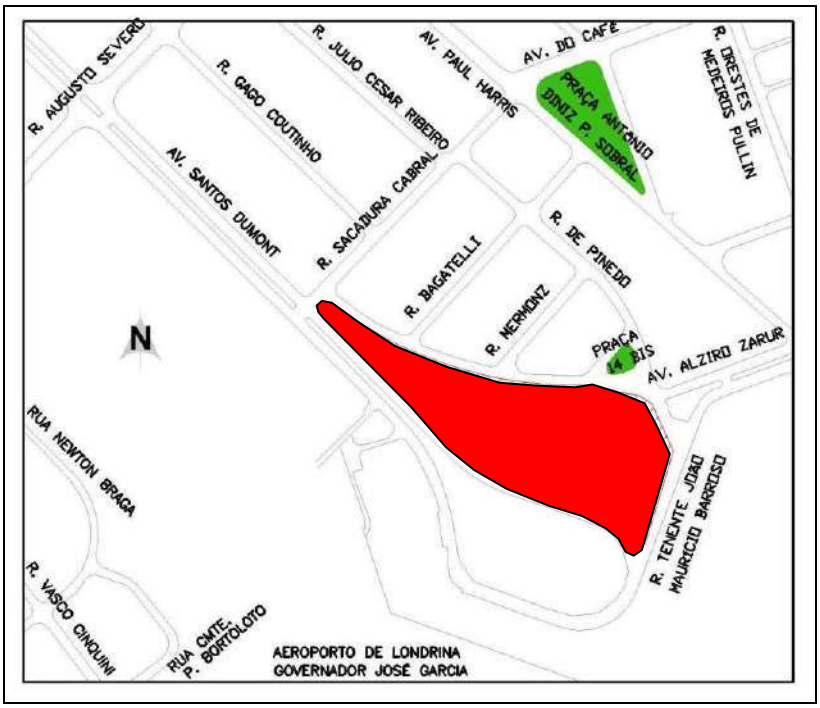


Figura 04 – Localização da Praça Nishinomiya.

Fonte: Arrebola, 2014.

- Bairro: Aeroporto – região Leste;
- Função/ Uso: Espaço de lazer, permanência, encontros manifestações urbanas e comércio;
- Traçado: Traçado do projeto foi desenvolvido no módulo *shaku;* o piso com estrias nos remete ao jardim zen e a correnteza de rio (YAMAKI, 2006);
- Luminárias: Na praça há 4 modelos de postes de grande porte para iluminação geral (Figura 05).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 05 – Luminária da Praça Nishinomiya.
Fonte: Arrebola, 2014.

- Lixeiras: Foram encontrados dois modelos de lixeiras, uma com cesto de ferro perfurado, pintadas na cor cinza, e a outra um modelo simples de estrutura de plástico rígido (Figura 06).

Figura 06 – Lixeira da Praça Nishinomiya.
Fonte: Arrebola, 2014.

- Bancos: Existe na praça bancos curvilíneo de concreto sem encosto, em concreto armado, apresentam a cor natural da matéria prima. O desenho dos bancos acompanha o traçado do piso em estrias (Figura 07).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 07 – Modelo do banco da Praça Nishinomiya.
Fonte: Arrebola, 2014.

- Entorno: A Praça encontra-se na região leste da cidade, rodeada por residências, comércios, Aeroclube de Londrina e Aeroporto Governador José Richa (Figura 08).

Figura 08 – Entorno da Praça Nishinomiya.
Fonte: Arrebola, 2014.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

- Calçamento: Utilizou-se de piso de concreto e paralelepípedo nos caminhos internos (Figura 09);

Figura 09 – Calçamento da Praça Nishinomiya.
Fonte: Arrebola, 2014.

- Paisagismo: A composição cascata, piso estriado, os bancos curvilíneos, vegetação, os monumentos, o morro compõe a paisagem da praça. Esta possui um jardim aberto, com área arborizada na região dos bancos e do morro, onde o arquiteto denomina de montanha (Figura 09).

Figura 09 – Paisagismo da Praça Nishinomiya.
Fonte: Arrebola, 2014.

- Acessibilidade: A maior extensão da praça é 335 metros e acompanha o desnível de 4 metros, proporcionando um relevo suave. No entanto, encontramos um trecho que se localiza no morro ou

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

montanha, no centro da praça e a sua declividade é mais acentuada devido ao encontro de várias curvas de nível (Figura 10).

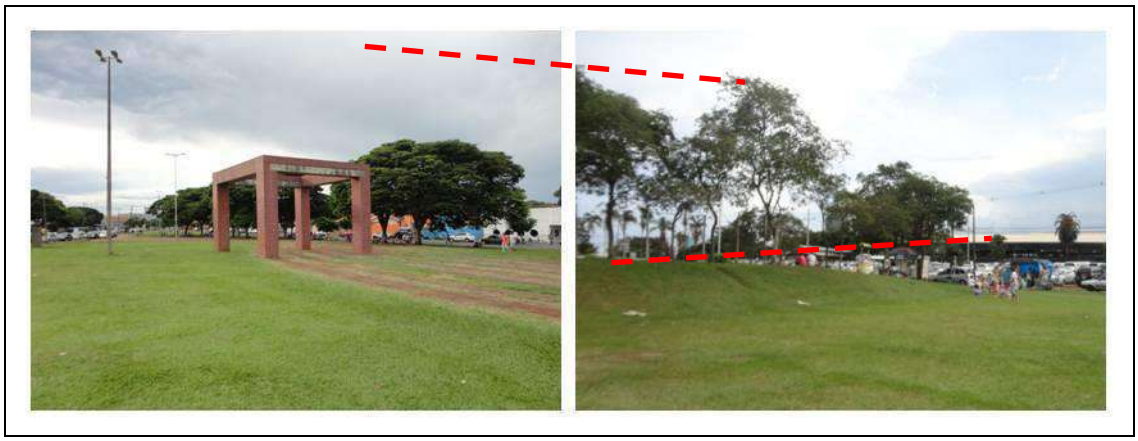


Figura 10 – Acessos e circulações da Praça Nishinomiya.
Fonte: Arrebola, 2014.

➢ Elemento de Destaque:

- Piso e Cascata: O piso em curva que vira cascata, que atualmente encontra-se desativada (Figura 11).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 11 – Piso e Cascata - Praça Nishinomiya.
Fonte: Arrebola, 2014.

Monumento – Pedra Fundamental: o monólito de granito na cor preta foi instalado sobre um piso de concreto, localizado próximo a menor extremidade da praça. Nele há uma placa com inscrições sobre a fundação da praça; (Figura 12 – A)

Monumento – Placa de Inauguração: Placa de granito preto, símbolo que marca amizade entre Londrina e Nishinomiya; (Figura 12 - B)

Monumento – Placa de registro de Doação: Placa de granito que fica ao lado do lanternin, apresenta a origem do lanternin. (Figura 12 - C)

Monumento – Placa nome Nishinomiya: Placa com a nomenclatura da praça, escrito em japonês; (Figura 12 - D)

Monumento – Lanternin Kasuga Toro: Elemento com inscritos dos zodíacos do calendário japonês, com mais de 400 anos idade, que a Londrina ganhou de Nishinomiya como símbolo de amizade. Para Yamaki (2006), é uma lanterna do templo Kagusa, que nomeia o elemento Lanternin Kagusa Toro; (Figura 12 - E)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Monumento – *Torii*: O portal é o elemento dominante na praça, com 6 m de altura por 8 m de largura, de concreto revestido de pastilhas cerâmicas vermelhas. Significa a intersecção entre o Ocidente e Oriente. Segundo Yamaki (2006), o *torri* é utilizado nos templos para referenciar um local sagrado, e representar o mundo humano e espiritual; (Figura 12 - F)

A

B

C

D

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 12 – Monumentos
Fonte: Arrebola, 2014.

- Outros Mobiliários: Quiosque, Telefone Público, Campo de Futebol, Parque Infantil, Placa de Sinalização (Figura 13).

Figura 13 – Mobiliários da Praça Nishinomiya.
Fonte: Arrebola, 2014.

Resultados e discussões

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os resultados deste estudo têm como base as informações obtidas nas aplicações dos questionários.

A média da idade dos entrevistados é de 41,33 anos com desvio padrão de 15,11 anos. Essas pessoas trabalham em média 37 horas por semana e dedicam, em média, 2 horas semanais ao lazer.

A renda familiar de aproximadamente 63% dos entrevistados é de no máximo três salários mínimos, sendo que 76% são trabalhadores, e 68% possuem no máximo o Ensino Médio. De acordo com o teste de Qui-Quadrado/ Exato de Fisher (MORETTIN, 2000), as variáveis não apresentaram diferença estatística significativa (p-valor > 0,05), sendo o perfil dos entrevistados, em relação a essas variáveis, são similar e independente.

Por outro lado, 70% dos entrevistados dizem que no dia da folga, preferem ficar em casa. Sendo as atividades mais exercidas nesse dia ver TV e realizar os afazeres domésticos (79%). Apenas 5% dos entrevistados aproveitam o dia de folga para praticar esportes. E ainda, além de exercer as atividades citadas anteriormente, 45% dessas pessoas aproveitam para visitar os parentes, 24% para ir à praça e 22% ao shopping. Outras atividades como ir ao cinema, campo, parque, entre outras, tiveram um percentual irrelevante.

Em torno de 60% dos entrevistados afirmam *não frequentar* nenhuma praça da cidade de Londrina. Sendo que 15% dos que *frequentam*, moram em cidades vizinhas, como Cambé e Ibiporã, ou nos distritos de Paiquerê, Irerê e Lerroville. Os outros 85% dos frequentadores são das mais diversas regiões do município

De acordo com o teste de Qui-Quadrado (MORETTIN, 2000) a quantidade de pessoas que dizem frequentar alguma Praça de Londrina, não diferiu estatisticamente no local de estudo (p-valor > 0,05).

Entre os frequentadores da praça, 64% preferem ir aos finais de semana e feriados. Quanto ao período de permanência, o vespertino é o de maior preferência 46%, seguido do matutino 28%. Sendo que o tempo médio de permanência na praça, não diferiu estatisticamente, de acordo com o teste de Kruskal-Wallis

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

(MONTGOMERY et al., 2004), (p-valor > 0,05), pois o tempo médio de permanência dos usuários é de aproximadamente 2 horas e 30 minutos.

Os motivos, mais citados, que levam as pessoas para este espaço foram: descansar, 26% e levar a criança/filho para brincar, 13%. Já tomar sol, caminhar, ler e praticar esporte somou 11%. Sendo o ambiente a principal preferência dos usuários. Os itens que foram apontados com maior frequência para a realização de manutenção/melhorias são a segurança, os sanitários, a limpeza e o chafariz.

Já as pessoas pesquisadas que afirmaram freqüentar as praças de Londrina as classificaram 38% *boas*, 32% *abandonadas*, 11% *inseguras*, 8% *sujas* e o restante por vários outros motivos.

O item espelho d'água foi conceituado como de péssima qualidade. Já como regular foram avaliados os itens telefone público, ponto de ônibus, caminho, quadra esportiva, bebedouro, quiosque para alimentação, manutenção e segurança. E os bancos, iluminação alta/baixa, lixeira, piso, monumento/estátua/busto, estacionamento, ponto de taxi, estrutura para terceira idade, vegetação, paisagismo, localização, conforto acústico e térmico, obtiveram conceito bom. O item conforto visual, anteriormente citados recebeu pontuação máxima, portanto foi avaliado como ótimo.

CONSIDERAÇOES FINAIS

As praças públicas possuem o poder de interferir no cotidiano das cidades, pois elas desempenham a relevante função de melhorar a qualidade de vida da população, por ser um espaço comunitário de acesso livre a todos, por suas características físicas de local de reuniões e encontros. A Praça Nishinomiya apresenta características capazes de atrair as pessoas a utilizarem a sua estrutura.

Ela é uma praça contemporânea, pois apresenta a ruptura característica na sua linha projetual presentes os anos 1980 a 1990, época do seu projeto e construção, 1988, somada a sua história ligada à cidade coirmã Londrina,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Nishinomiya; além da origem nipônica do seu criador, o Dr. Humberto Yamaki. E desta forma, segundo Franco (2003), o paisagismo japonês nas estruturas construídas com a vegetação brasileira, apresenta os três principais elementos dos jardins japoneses, a água, as pedras e a vegetação. Assim a simbologia oriental ligada à natureza esta presente com a fonte de um rio, aos pés da montanha, rodeado por vegetação, o *tamagaki*; os portões pintados de vermelho, o *torri;* ainda o papel do Zen dos caminhos até a cascata, da mesma forma que ocorre na Praça Nishinomiya.

Quanto às funções da praça, por meio dos resultados da coleta documental, concluiu-se que a Nishinomiya possuem as de permanência, encontros, manifestações urbana, comércio, serviço e lazer. Nos resultados das visitas a campo e levantamentos fotográficos, foi percebida a inexistência de edificações para estabelecimentos como bancas de revista ou quiosques de alimentação; embora exista a presença de ambulantes trabalhando no local. Este fato se justifica pelo Plano de Reurbanização do centro da cidade, implementado pela Lei nº 11.468, em 29 de dezembro de 2011, que consiste na retirada dos quiosques na região central (LONDRINA, 2011b).

No material fotográfico obtido pode ser observada a presença de mobiliários urbanos como bancos, luminárias, bebedouros e equipamentos de exercício físico, que apresentam traços de diferentes momentos da história, evidenciando a existência de intervenções no transcorrer do tempo.

A contemporaneidade da Praça Nishinomiya esta espelhada em seu paisagismo japonês, apresentando os elementos dos jardins japoneses, a água, as pedras e a vegetação. Ela possui as funções características das praças, de permanência, encontros, manifestações urbana, comércio, serviço e lazer.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

REFERÊNCIAS

BORTOLOTTI, João Baptista. Planejar é preciso: memórias do planejamento urbano de Londrina. Londrina: Midiograf, 2007.

CEZAR, D. N. Praça Nishinomiya será às margens do Igapó. Jornal de Londrina, Londrina, 16 jul. 1985.

CHOMA, Daniel; VIEIRA, Edson; COSTA, Tati. Revelações da história: o Acervo do Foto Estrela. 2.ed. Londrina: Câmara Clara, 2012.

DE ANGELIS, Bruno Luis Domingos. A Praça no Contexto das Cidades: o caso de Maringá - PR. Tese de (Doutorado em Geografia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo. SP, 2000.

FRANCO, Maria Assunção Ribeiro. Desenho ambiental: Uma introdução à arquitetura da paisagem com o paradigma ecológico. São Paulo, Annablume, FAPESP, 2003.

INFRAERO. Empresa Brasileira de Infra-Estrutura Aeroportuária. Estudo de Impacto Ambiental do Aeroporto Internacional de José Richa / Londrina-PR, Julho de 2014.Disponível em < http://www.infraero.gov.br/index.php/aeroportos/parana/aeroporto-de-londrina.html> Acesso em: 19 mar. de 2014.

LONDRINA. Site oficial do Município de Londrina. Disponível em <www.londrina.pr.gov.br> Acesso em: 15 de dez. de 2014.

_____. Lei nº 133, 07 de dezembro de 1951. Plano Diretor de Londrina. Londrina, PR, 07 dez. 1951.

_____. Lei nº 2.680, de 04 de novembro de 1976. Dispõem do reconhecimento como irmã oficial de Nishinomiya, da Província de Hyogo – Japão. Londrina, PR, 04 nov. 1976.

_____. Decreto de Lei nº 673, de 24 de setembro de 1982. Câmara Municipal de Londrina. Londrina, PR, 24 set. 1982.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

_____. Lei Nº 11.468, de 29 de dezembro de 2011. Código de Posturas do Município de Londrina. Londrina, PR, 29 dez. 2011b.

LOSNACK, Marco; IVANO, Rogério. Lavrador de Imagens: uma biografia de Haruo Ohara. Londrina: S.H. Ohara, 2003.

MONTGOMERY, Dolglas; RUNGER, George; HUBELE, Norma Faris. Estatística aplicada à engenharia. Rio de Janeiro: LTC - Livros Técnicos e Científicos, 2004.

MORETTIN, Luiz G. Estatística básica: volume 2: inferência. São Paulo: Makron Books, 2000.

SCHWARTZ, Widson. Cafezais deram lugar ao aeroporto. Jornal Folha de Londrina, Londrina, p.7A, 4 jul. 1988a.

_____. Quase 4 anos depois, Praça Nishinomiya será inaugurada. Jornal Folha de Londrina, Londrina, p.6, 28 jan. 1988b.

YAMAKI, Humberto. Labirinto da memória: paisagens de Londrina. Londrina: Midiograf, 2006. 145 p.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Edifício Alexandre Mackenzie: construção do cenário imagético da São Paulo do início do século XX.[1]

Francine Soares BEZERRA (PPGHA - UNIFESP)
Vanessa Oliveira dos SANTOS (PPGHA - UNIFESP)[2]

A análise parte do Edifício Alexandre Mackenzie, antiga sede da companhia *The São Paulo Traimway, Light & Power Company Ltd.* e que, atualmente, abriga o Shopping Light. Objetivamos investigar a construção do cenário arquitetônico da cidade de São Paulo no início do século XX para além da forma, colocando em pauta as relações sociais entre os diversos agentes que participaram de sua produção. Dentre eles, a *Light & Power Co.*, e sua importância na implementação de novas tecnologias e desenvolvimento da malha urbana; o Escritório Ramos de Azevedo, que além de assinar inúmeras edificações que hoje figuram como Patrimônio Cultural, contribuiu para a profissionalização nas áreas de engenharia e arquitetura; e os arquitetos responsáveis pelo projeto, *Preston & Curtis*, fundamentais para a compreensão do diálogo entre Brasil e Estados Unidos via *University of Pennsylvania*. Finalmente, dando destaque aos agentes e às relações do edifício com o entorno - o Vale do Anhangabaú -, comentaremos sobre sua patrimonialização, buscando compreender os significados atribuídos à obra em tempos recentes.

Palavras-chaves: São Paulo: arquitetura, memória e patrimônio, Edifício Alexandre Mackenzie.

[1] Este artigo é resultado de reflexões surgidas a partir de um seminário realizado em novembro de 2016, sugerido pela Profa. Dra. Manoela Rossinetti Rufinoni através disciplina eletiva "Imagem, Memória e Circulações no Brasil do Século XIX", no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).
[2] Ambas autoras são mestrandas do Programa de Pós-Graduação em História da Arte (PPGHA), na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (EFLCH) da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Introdução

Pouco é falado do cenário arquitetônico observado na cidade de São Paulo produzido entre fins do século XIX e o início do XX que respeite as escolhas realizadas pelos indivíduos que habitaram aquela época, que não seja uma redução da obra a questões de estilo. Sônia Gomes Pereira chama atenção para este fato e comenta que o estilo arquitetônico no Brasil, bem como na Europa, ainda é um território complicado para os profissionais da área, ressaltando que tal dificuldade tem raízes nas origens da própria constituição da disciplina de História da Arte, e igualmente no valor dado ao estilo.

> Entender essa diversidade estilística da arquitetura do século XIX, tanto na Europa quanto no Brasil, tem sido um desafio para os historiadores da arte e da arquitetura. Na verdade, essa dificuldade tem raízes profundas, relativas à própria constituição da História da Arte e a importância primordial que a noção de estilo assumiu em sua definição como disciplina autônoma (PEREIRA, 2005, p.144).

Compreendendo as complicações que envolvem os debates sobre o estilo e dos problemas que dele advêm, sobretudo, no caso da arquitetura dos séculos XIX e início do XX, procura-se desenvolver um estudo que trata o objeto, neste caso o Edifício Alexandre Mackenzie (1929), a partir de seus elementos visuais externos e internos, bem como suas possíveis relações imagéticas com outros edifícios, sobretudo, aqueles localizados nos Estados Unidos e Inglaterra, buscando valorizar questões outras do objeto em discussão, pois,

> [...] suspendendo, mesmo que temporariamente, a questão das atribuições ou as preocupações meramente estilísticas, é possível observar na prática arquitetônica do século XIX um conjunto muito mais complexo, em que vários elementos estão imbricados: a persistência de formas e técnicas coloniais; a necessidade de novos programas e funções; a incorporação de materiais importados; a diversificação dos agentes; os novos processos de formação profissional de arquitetos e engenheiros;

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> além da sincronicidade de várias linguagens formais – a recorrência aos estilos do passado (barroco e rococó) e a apreensão dos estilos então contemporâneos (neoclassicismo e outros revivalismos, além do ecletismo e do *art nouveau*) (PEREIRA, 2005, p.144).

Assim, preocupa-se em entender a obra a partir das suas diferentes formas, volumes, composição, da mesma maneira que aliada aos estudos interessados em apreender as escolhas e não julgá-las.

No caso específico deste edifício, alguns dos aspectos trazidos por Pereira podem colaborar para nosso estudo, do mesmo modo que aqueles notados por Fernando Atique (2010). Alguns deles seriam: a necessidade de novos programas e funções, considerando especialmente o crescimento acelerado da cidade de São Paulo bem como a atmosfera internacional notada na cidade, no período da construção da obra; a incorporação de materiais importados, mesmo sendo apenas alguns itens, como os elevadores neste caso específico; os novos processos de formação de engenheiros e arquitetos, aspecto muito caro a esta pesquisa, ponderando, de maneira acentuada a universidade de origem dos arquitetos-projetistas William Curtis e John Pollock, uma vez que ambos estudaram na Universidade da Pensilvânia.

O Prédio da Light

O Edifício Alexandre Mackenzie, que desde 1999 abriga o Shopping Light, é exemplo das edificações que constituem o complexo do Anhangabaú, construções do início do século XX e representante dos progressos paulistanos, além de ser um dos seus cartões postais.

Construído em bloco uno, avança pelo terreno sem recuo e, atualmente, ocupa meio quarteirão. Suas fachadas fazem frente a três ruas, sendo a oficialmente reconhecida à rua Xavier Toledo nº 23, a segunda fachada voltada para a Praça

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ramos de Azevedo, que desemboca no Viaduto do Chá e, a terceira, voltada para a rua Formosa (Figura 1).

Figura 1: Edifício Alexandre Mackenzie, vista do Vale do Anhangabaú.
Fonte da Imagem: <http://shoppinglight.com.br/img/foto_institucional.jpg>

Podemos notar certo caráter austero em sua aparência, que nos parece destoar das construções contemporâneas a ele nas imediações, exceto pelo Edifício Matarazzo (atual sede da Prefeitura de São Paulo), apesar deste último e parte de seu entorno terem sido construídos sob alcunha do mesmo escritório de engenharia e arquitetura, o Escritório Técnico Ramos de Azevedo, Severo & Villares, sobre o qual discorreremos mais adiante.

As fachadas do Ed. A. Mackenzie são seccionadas em três segmentos, sendo eles: base, corpo e coroamento (Figura 2). Suas estruturas são construídas em concreto armado (Figura 3), grande evolução dos sistemas construtivos do início do século XX. A base apresenta desenhos como se fossem blocos, falseando fortificações em pedra. A seção que se denomina corpo, mescla grandes janelas

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

retangulares, de esquadrias de ferro trabalhadas em motivos geométricos com ínfimos detalhes, apresentando curvas, as balaustradas como balcões e as pilastras e colunas simulando ordem coríntia. Dessa maneira, equilibra tradição clássica com inovações do período, sobretudo no coroamento, que por sua vez, se realiza a partir de uma mansarda estilizada, encerrando-se no topo com despojamento de excessos em ornamentos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 2: Vista da esquina da Xavier de Toledo com o Viaduto do Chá

Foto: Francine Soares Bezerra, 28 nov. 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

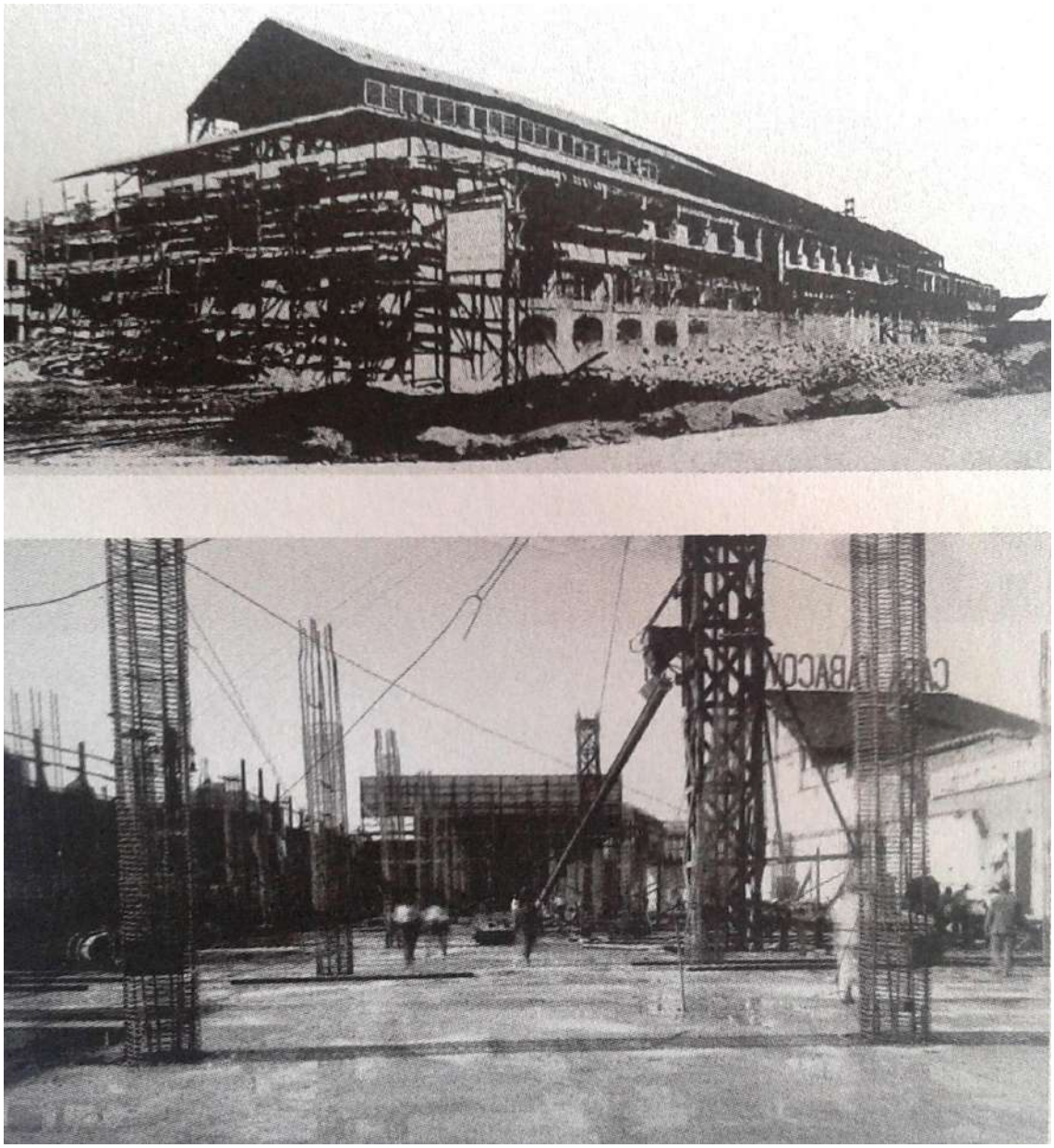


Figura 3: Ed. A. Mackenzie. Canteiro de obras, concretagem e revestimento externo dos pilares.
Fonte da Imagem: LIRA, J. T. C. *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

O projeto original do edifício foi desenvolvido no intuito de abrigar a sede administrativa da empresa *The São Paulo Trainway Light and Power CO. Ltda.*, responsável pelo abastecimento de energia e transporte viário na capital paulista e demais localidades do estado.

Os arquitetos que desenvolveram este projeto, no ano de 1924, foram os norte-americanos Willian Prector Preston e John Pollock Curtis, e a construção ficou

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sob responsabilidade do Escritório Técnico Ramos de Azevedo durante o período que abrange os anos entre 1925 a 1929, ocasião de sua inauguração, quando o edifício recebe seu nome em homenagem a Alexander Mackenzie, antigo presidente do grupo Light.

O prédio foi ampliado no ano de 1941 por Severo, Villares & Cia. Ltda., nome adotado em 1928 pelo escritório de Ramos de Azevedo após sua morte, quando passa à direção de Ricardo Severo e Arnaldo Villares. Essa ampliação deu-se na frente que faz fachada com a rua Formosa, expandindo o prédio em formato de "L". Posterior ao tombamento e à sua aquisição pela iniciativa privada, já nos anos de 1990, o arquiteto Carlos Faggin apresentou projeto de "ampliação do edifício para circulação vertical e de serviços" (PRONIN; CARPIGIANI et al., 2007, p. 5), ainda que se comprometendo com o restauro tanto das fachadas originais como com a preservação de detalhes internos. Nessa segunda ampliação, aprovada em 1994, o edifício foi novamente cerrado em um grande bloco retangular, criando no centro uma espécie de vão para ventilação e iluminação natural (Figura 4). Na nova ala do edifício voltada para o interior do quarteirão e tomando parte da fachada na Xavier de Toledo compreendem-se as escadas rolantes e as áreas acimadas pela praça de alimentação, já se apresentando em aparência contemporânea.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 4: Detalhe do vão central.
Foto: Francine Soares Bezerra, 28 nov. 2016.

The São Paulo Traimway, Light & Power Company Ltd.

Ricardo Maranhão, em introdução à publicação *História da Light*[3], nos conta que a riqueza do comércio cafeeiro, "ampliada pelos mecanismos de proteção dos governos da Primeira República, circulava e se diversificava em múltiplos empreendimentos comerciais e industriais" (MARANHÃO, 1982, p. 3), gerando rápido progresso urbano. Tal euforia progressista atinge também a cidade de São Paulo que, em relatório da Prefeitura de 1914, mostra-se estar "se aparelhando para ser um grande centro industrial, alguma coisa como Chicago e Manchester juntas" (*idem*).

O espírito empreendedor e o progresso material difundiam-se como valores entre as novas elites urbanas de profissionais liberais e de pequenos

[3] SOUZA, Edgard. História da Light: primeiros 50 anos. São Paulo: Eletropaulo, 1982.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

empresários em ascensão, em contrapartida aos valores ditos "tradicionais" e "agrários" ainda mantidos até 1930 pela oligarquia rural dominante. São Paulo

> [...] começava a adotar uma ética mais valorizadora do trabalho e do esforço individual, mais consentânea com o sistema capitalista, em oposição à velha moral colonial de desvalorização do trabalho e apologia da condição "aristocrática". Embora a classe média tradicional ainda repudiasse o trabalho manual, as novas condições da vida urbana e a presença dos imigrantes tendiam a conceder ao indivíduo que progride pelo próprio trabalho, um papel de destaque em uma escala de valores mais acentuadamente capitalista (MARANHÃO, 1982, p. 4).

É nesse cenário econômico e social que a empresa canadense, em sociedade com o Comendador Antônio Augusto de Souza (PRONIN et al., 2007), se estabelece na cidade de São Paulo em 1899, "em salas alugadas num prédio à rua São Bento" (SOUZA, 1982, p. 145). Transferiram-na repetidas vezes para novos endereços, devido ao crescimento da empresa, passando pela rua Direita, pela Praça Antônio Prado, até à compra do Teatro São José (Figura 5), "onde passou então a funcionar a Seção de Recebimento de contas de luz" (PRONIN et al., 2007, p. 2). Com a necessidade de centralizar a administração em um único ponto, demoliu-se o prédio do teatro para a construção da nova sede.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 5: Teatro São José, 1923.
Fonte da Imagem: SOUZA, Edgard. História da Light: primeiros 50 anos. São Paulo: Eletropaulo, 1982.

Seu entorno, o Vale do Anhangabaú, foi transposto na última década do século XIX através do projeto do litógrafo francês Jules Martin (1832-1906) em parceria com Victor Nothmann (1859-1905)4, a partir da construção do Viaduto do Chá, cuja inauguração foi em 1892, "com cobrança de pedágio para sua travessia, estabelecendo o contato entre o Triângulo5 e a então não tão vazia Praça da República" (SEGAWA, 2004, p. 371). O interesse na compra do Teatro São José possivelmente se deu pela valorização da região do Vale do Anhangabaú, sobretudo com a construção do Theatro Municipal (1900-1911) sob a gestão do conselheiro Antônio da Silva Prado (1840-1910) – com o qual, é sabido, houveram relações de interesse entre público e privado com o grupo Light, parceiros na introdução dos bondes elétricos na cidade (SEGAWA, 2004) – e, posteriormente, da Praça Ramos de Azevedo, inaugurada em 1928. Com um fluxo de circulação cada vez mais crescente, ali se criava um novo centro de relações culturais e comerciais.

[4] Victor Nothmann foi também investidor dos loteamentos de Campos Elíseos e Higienópolis (SEGAWA, 2004).
[5] "No testemunho de 1883, de Carl Von Koseritz (1830-1890): 'A vida na capital se encontra no Triângulo, que é formado pelas ruas de São Bento, Direita e da Imperatriz', esta, posteriormente, rua XV de Novembro" (SEGAWA, 2004, p. 341).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os Arquitetos Preston & Curtis

Willian Proctor Preston (1877-1954) e John Pollock Curtis (1888-1954), colegas de universidade formados nos primeiros anos do curso de arquitetura da *University of Pennsylvania*, a Penn, são os primeiros estadunidenses a imigrarem e estabelecerem-se no Brasil para exercer o ofício de arquitetos. Fixaram-se no Rio de Janeiro em 1921, porém uma das primeiras referências de sua atuação no país é justamente o projeto da sede da então chamada *The Rio de Janeiro Tranway, Light and Power Co. Ltd.*, em São Paulo.

Segundo Fernando Atique,

> As referências espaciais do edifício são nitidamente americanas, sobretudo vinculadas às lojas de departamento em expansão nos Estados Unidos e na Europa naquele momento, além de edifícios institucionais vazados dentro do repertório *Beaux-Arts* praticado nas *fine Art Schools* americanas, e que Preston chamava de "*French Reinassance*" (ATIQUE, 2010, p. 9).

O curso de arquitetura da Penn criou ponte de via dupla entre Estados Unidos e Brasil, tendo Preston e Curtis vindos de lá, e também muitos brasileiros, como é o caso de George Henry Krug (1860-1919), quem fora estudar naquela instituição, devido às facilidades ofertadas aos ingressantes estrangeiros. Estes três arquitetos citados "figuram como fundadores da Sociedade Central de Arquitetos, organizada em 1921, no Rio" (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1921, n.1, p. 24; apud. ATIQUE, 2010, p.9).

Atique conta-nos que a *School of Architecture* passou por muitas remodelações ao longo de sua história e a mais expressiva foi a contratação de Paul Philippe Cret, arquiteto francês que se forma em 1901 pela *École Nationale de Beaux-Arts de Lyon*, e no mesmo ano é premiado com o *Gran-Prix de Paris*, ingressando, assim, na Penn para atender às novas tendências estadunidenses no

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

afrancesamento do ensino de arquitetura. Porém, nem todos os métodos deste ensino foram assimilados apesar da postura aproximar-se muito aos dogmas das *Écoles* francesas.

> Por força do pragmatismo americano, a formação artística foi simplificada e aliada ao caráter técnico que dominava a educação em engenharia, e da qual, não por acaso, a graduação da Penn havia saído há pouco. (ATIQUE, 2010, p. 6)

John P. Curtis estudou na Penn logo após a contratação de Cret, o que se torna algo bastante significativo quando olhamos para o Ed. Alexandre Mackenzie: parece-nos que um revivalismo do neoclássico francês se faz presente, mas por vias mais discretas ou, arriscar-se-ia dizer que, por vias estadunidenses.

O Escritório Técnico Ramos de Azevedo, Severo & Villares

Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928), engenheiro e arquiteto instruído na Bélgica, estabeleceu no ano de 1886, em São Paulo, o Escritório Técnico F. P. Ramos de Azevedo. Dirigiu-o até 1928, alternando sua gestão entre lecionar e dirigir a Escola Politécnica e o Liceu de Artes e Ofícios, instituições fundamentais na especialização de profissionais ligados à construção civil – artífices, mestres de obra, projetistas entre outros – também formadoras de grande parte do corpo de colaboradores de seu escritório pessoal.

O escritório exerceu papel importante no desenvolvimento e transformação da malha urbana de São Paulo na virada do século XIX para o XX, tendo assinado projetos que hoje figuram como Patrimônio Cultural, a exemplo da própria Escola Politécnica (1912-1920), atualmente conhecido como Edifício Ramos de Azevedo, e o Liceu de Artes e Ofícios (1897-1900), que hoje abriga a Pinacoteca do Estado de São Paulo; além do Teatro Municipal (1903-1911); Edifício dos Correios e Telégrafos (1920-1922); Palácio das Indústrias (1911-1924); Mercado Municipal (1922-1933), entre outros (SIQUEIRA BUENO, 2015, p. 197).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Assim como o Edifício Matarazzo, o prédio da *Light* foi um dos projetos de terceiros assumidos pelo Escritório Técnico a fins de execução que, nas palavras de Carlos Lemos, se adequava àquilo "que o Liceu sabia fazer de melhor, tanto nas modelagens quanto na serralheria ou marcenaria", pertencente "a corrente eclética norte-americana classicizante que atravessou incólume a [Primeira] Grande Guerra" (LEMOS, 1993, p. 96), tendo ainda sofrido resistência de técnicos municipais ao longo de sua construção por conta de sua aparência não acompanhar "a grandiloquência dos demais frontispícios" (*idem*) apesar de apresentar-se em estilo "*French Renaissance*", com pilastras e colunas coríntias em contraposição ao ático e mansarda estilizada, "simples e despojado, que é o toque de 'modernidade' do projeto", ainda tomando as palavras de Lemos.

Heranças Visuais

Após breve apresentação do histórico e agentes que circundam a construção do Edifício Alexandre Mackenzie, esse tópico contemplará algumas heranças visuais observadas na edificação.

A visualidade percebida no projeto de Preston & Curtis para a sede da *Light* parece também sofrer grande impacto da Escola de Chicago, sobretudo da estética exercida por Henry Robson Richardson (1838-1886) em *Marshal Field Wholesale Store*[6] (Figura 6), e amplificada por Louis Sullivan (1856-1924) e o engenheiro Dankmar Adler (1844-1900) a partir do Edifício *Auditorium*[7] (Fugura 7). As construções buscavam enobrecer seu caráter cívico, posto serem destinados a

[6] Construído em Chicago entre os anos de 1885 e 1887, é considerado por W. Curtis "a principal contribuição de Richardson à arquitetura comercial norte-americana", descrevendo-o assim: "Aqui, o programa de necessidades utilitários de um armazém de vendas gigantesco foi submetido ao rigor de uma planta-baixa simétrica e hierarquizada e a uma idéia [sic] escultórica dominante. A construção interna seguia a de um edifício com elevador típico, com pilares de ferro fundido sustentando os pisos e o telhado e vigas de ferro batido aumentando os vãos de apoio estrutural, mas o exterior foi feito com paredes autoportantes de arenito sobre uma base de granito rusticada. O bloco como um todo foi tratado como um único monólito com uma imponente arcada esculpida. A combinação de uma armadura externa de alvenaria e de 'bandejas' internas como pavimentos foi habilmente expressa nos tímpanos e marcações horizontais da fenestração. Duas tecnologias e sistemas construtivos completamente diferentes, a construção de arcos e a estrutura de metal traveada – um antigo, o outro novo -, alcançaram um ponto tenso de coexistência e equilíbrio" (2008, p. 42). Importante notar que os princípios construtivos se assemelham aos do Ed. Alexandre Mackenzie.
[7] Também de Chicago, sua construção data entre 1886 e 1889.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

funções comerciais, e atender as necessidades sem precedentes de uma nova civilização industrial. Sullivan descreverá o *Marshal Field Store*, de Richardson, da seguinte maneira:

> Quadrado e marrom, ele se apresenta fisicamente como um monumento ao comércio, aos espírito comercial organizado, à energia e ao progresso de seu tempo, à força e à resolução da individualidade e à firmeza de caráter; espiritualmente, ele se apresenta como o indicador de uma mente, suficientemente grande, suficientemente corajosa para lidar com tais coisas, para dominá-las, absorvê-las e, mais uma vez, lança-las para frente, impresso com a marca de uma personalidade enorme e poderosa; artisticamente, ele se apresenta como a oração de alguém que sabe como escolher suas palavras, que tem algo para dizer e o diz – e o diz como transbordar de uma mente fértil, direta, grandiosa e simples. (apud CURTIS, 2008, p. 42)

Figura 6: *Marshal Field Wholesale Store*, 1885-1887, de Henry Richardson.
Fonte da Imagem: CURTIS, W. *Arquitetura moderna desde 1900*. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2008.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 7: Edifício Auditorium, 1886-1889, de Louis Sullivan e Dankmar Adler.
Fonte da Imagem: CURTIS, W. *Arquitetura moderna desde 1900*. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2008.

Nota-se que, por trás da imagem construída, havia a afirmação de uma nova elite industrial, comercial e tecnológica que se estabelecia ao longo do século XIX, similarmente ao caso do edifício analisado neste estudo.

No Edifício *Auditorium*, trabalho de transição de Sullivan, o arquiteto busca "uma expressão tectônica adequada para o novo meio de construção; a divisão do bloco em base, meio e topo, e a acentuação das linhas de força verticais com ornamentos lineares seriam desenvolvidas e esclarecidas em projetos posteriores", como no caso do Edifício *Wainwright* em Saint Louis, de 1890-91. Porém, tal divisão já se faz notar na fachada do *Auditorium* e assemelha-se ao modo com que Preston & Curtis desenham a fachada do Ed. Alexandre Mackenzie, bem como a unificação de séries de janelas em arco pleno, evocando construções clássicas, alternando às janelas retangulares andar sim, andar não, preenchidas por esquadrias de ferro

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

moldado, num jogo de cheio de vazio, o que cria um efeito de fluidez; além de suas pilastras e colunas de fuste estriado e capitéis decorados em folhas de acanto, como que de ordem coríntia.

Em meio a um cenário de crescimento acelerado da cidade de São Paulo, tanto demográfico quanto econômico e tecnológico, compreende-se que as escolhas visuais para a sede da *Light* venham de encontro com tais ideias da Escola de Chicago.

Patrimonialização e Memória

Na década de 1970, uma nova empresa estatal, a Eletropaulo, substitui a *Light*, porém mantém a edificação como sua sede administrativa (PRONIN et al., 2007, p. 2).

O edifício entrou em processo de patrimonialização em instância estadual em 07 de outubro de 1983, requerido por Luiz Antônio Seráphico de Assis Carvalho, então Superintendente de Comunicação da Eletropaulo – Eletricidade de São Paulo S.A., que ainda mantinha sua sede administrativa no local, como mencionamos, e foi tombado pelo CONDEPHAAT um ano depois, em 06 de outubro de 1984. Mediante burburinhos que corriam acerca da venda do prédio à iniciativa privada, foi requerido ao CONPRESP o tombamento em instancia municipal, sendo deferido em 1991.

Ao longo do processo de tombamento pelo Condephaat, fez-se muito em defender seu caráter de patrimônio da memória de São Paulo. No parecer de 05 de dezembro de 1983, assinado por Mario Savelli, exulta-se:

> [...] O belo prédio, desde 1929, constitue marco estético e histórico no conjunto do Parque do Anhangabau – o logradouro que alcançou no panorama citadino o previsto no plano do eng. Vitor da Silva Freire, encaminhado, em 1910, pelo Prefeito Antônio Prado da Silva Freire ao Governo do Estado, ao afastar-se do cargo que, com proficiência

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> exemplar, exercera por um decênio; o ser a mais originalmente "paulistana" das facetas urbanas da hoje estuante metrópole. E essa característica não foi destruida nem mesmo pelas exigências várias decorrentes do descomunal crescimento da população. [...] É, pois, culturalmente imperioso que seja conservado esse elemento marcadamente "paulistano" no complexo citadino reunindo: o Teatro Municipal, desde 12 de setembro de 1911, a mais nobre casa de espetáculos da imensa urbe; o edifício do antigo Hotel Esplanada, que já constitui o grande centro de reuniões sociais da cidade; o prédio que alojou a matriz administrativa das Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo, relembrador da gesta de trabalho e capacidade empresarial que tem sido o célebre evolver da indústria paulista e, por fim, o edifício Alexandre Mackenzie que, ocupando, há mais de meio século, o local onde, por não longo período, existiu o segundo Teatro São José, é sede da empresa que, desde os últimos anos da centúria passada, tem sido a fornecedora de energia que é componente dinamizadora do progresso que transmudou, em pouco mais de um século, o modesto burgo de tropeiros estudantes, situado sobre o Trópico e todo construído com taipa:de:pilão, na maior das realizações urbanas de toda a História da Humanidade no Hemisfério Sul.[8]

Entendendo a *Light* como um dos principais agentes do progresso de São Paulo, e toda a rede de relações que cerca o Edifício Alexandre Mackenzie, desde seu projeto e execução e toda sua trajetória, é possível compreender a fácil aceitação de seu tombamento.

Mesmo com sua adaptação construtiva a fins de adequar a inserção de um shopping center em seu interior, preserva sua imponência na paisagem do Vale do Anhangabaú, compondo cartões-postais e assumindo função de ponto turístico ao oferecer, todo último domingo de mês, um *city tour*, cujo ponto de encontro é em seu Saguão Principal.

[8] Trecho retirado do Processo de Tombamento CONDEPHAAT nº 22803-83, disponível em: <http://www.arquicultura.fau.usp.br/index.php/encontre-o-bem-tombado/uso-original/educacao-e-pesquisa/edificio-alexandre-mackenzie>

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Conclusão

Questiona-se as razões da permanência de um edifício em estilo eclético norte americanizado diante das escolhas mais comuns na preservação de arquiteturas ditas neocoloniais pelos órgãos de patrimonialização desde o projeto modernista brasileiro, apontado por Aracy Amaral como sendo "um dos caminhos, através da fantasiosa, imitativa, artificial busca de um passado inexistente na construção de uma identidade que nos escapava, da expressão do 'moderno'" (AMARAL, 1994, p. 94), ansiando assumir características de origens populares, afro-brasileiras ou regionais e, assim, construir a partir dessa memória "nossa contribuição cultural em nível internacional" (*idem*). Para Meneses:

> [...] poder-se-ia partir do mais concreto: a cidade como forma. O espaço e as estruturas que o mobilizam têm uma realidade física que é preciso considerar. A cidade é um *artefato*, coisa feita, fabricada pelo homem, segmento do universo material socialmente apropriado.
> Todo artefato é, ao mesmo tempo, produto e vetor de relações sociais. Assim, a cidade é também *lugar onde agem forças múltiplas*: produtivas, territoriais, de formação e pressões sociais etc. (MENESES, 1985, p. 199).

Após a observação das conexões acima descritas, as quais atuaram na história do Edifício Alexandre Mackenzie, é difícil não afirmar a existência de sua agência na construção da memória de São Paulo, figurando, por sua vez, como representante de interesses dos diversos poderes nele contidos – políticos, econômicos e sociais –, bem como o de caráter simbólico do progresso e desenvolvimento da cidade nos desvairados, assim nomeados por Mário de Andrade, primeiros anos do século XX.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências Bibliográficas

AMARAL, Aracy. "A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso". In: FABRIS, Annateresa. Modernidade e modernismo no Brasil. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994.

ATIQUE, Fernando. Os diplomados em arquitetura da *'University of Pennsylvania'* e suas trajetórias no Brasil. I Encontro Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo. Rio de Janeiro: PROURB, 2010. Disponível em: <http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/84/84-731-1-SP.pdf>
Acesso em: 28 nov. 2016.

CONDEPHAAT. Edifício Alexandre Mackenzie. Processo de Tombamento nº 22803-83. Disponível em: http://www.arquicultura.fau.usp.br/index.php/encontre-o-bem-tombado/uso-original/educacao-e-pesquisa/edificio-alexandre-mackenzie
Acesso: 25 nov. 2016.

CURTIS, William. Arquitetura moderna desde 1900. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2008.

LEMOS, Carlos. Ramos de Azevedo e seu escritório. São Paulo: PINI, 1993.

MARANHÃO, Ricardo. "Introdução". In: SOUZA, Edgard. História da Light: primeiros 50 anos. São Paulo: Eletropaulo, 1982, pp. 3-12.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "O Museu da Cidade x a cidade no museu: para uma abordagem histórica dos museus ne cidade". In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 5, nº 8/9, set.1984 / abr. 1985, pp. 197-205.

PEREIRA, Sonia Gomes. A Historiografia da Arquitetura Brasileira no Século XIX e os Conceitos de Estilo e Tipologia. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXXI, n.2. p. 143-154, dez.2005.

PRONIN, Maria; CARPIGIANI, Berenice; et al. "O Shopping Light: percepção e memória do lugar". In: III Fórum de Pesquisa FAU-Mackenzie. São Paulo, 2007. Disponível em:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

<http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/FAU/Publicacoes/PDF_IIIForum_a/MACK_III_FORUM_MARIA_PRONIN.pdf> Acesso em: 25 nov. 2016.

SEGAWA, Hugo. "São Paulo, veios e fluxos: 1872-1954". In: PORTA, Paula (Org.). História da Cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p.341-385.

SIQUEIRA BUENO, Beatriz Piccolotto. "Escritório Técnico Ramos de Azevedo, Severo & Villares: longevidade, pluralidade e modernidade (1886-1980) ". In: Revista CPC, São Paulo, n. 19, p. 194-204, junho 2015. ISSN 1980-4466. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/97896/97604>. Acesso em: 02 dez. 2016.

SOUZA, Edgard. História da Light: primeiros 50 anos. São Paulo: Eletropaulo, 1982.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

TRANSFORMAÇÃO DA PAISAGEM URBANA: A PRESENÇA NEGRA COMO AUXÍLIO DE MUDANÇA.

Larissa Salgado CHICARELI JOSÉ
(Universidade Estadual de Londrina)[1]
Profa. Dra. Cláudia Eliane Parreiras Marques Martinez (Orientadora)

Por meio deste ensaio pretende-se analisar as fotografias da coleção "Prefeitura Municipal de Londrina", acervo do Museu Histórico de Londrina, a fim de problematizar algumas fotografias do acervo, tendo como foco observar as transformações das paisagens e do espaço urbano ocorridas com a vinda dos imigrantes para a cidade de Londrina, em especial a presença negra nas décadas de 1950 e 1960. Assim, procura-se entender o processo de aquisição das coleções de fotografias, se ocorrem por compra, doação, empréstimo, e analisar ainda como são feito a seleção dessas coleções, a indexação em categorias e subcategorias. Não obstante, o foco principal será as transformações do espaço urbano, utilizando como método de análise a concepção de Peter Burke, na qual este entende que as imagens ocupam lugar como evidência histórica, não 'apenas' como registro da verdade, mas sim, como documento para entender todo um contexto social em que foram produzidas. Assim, a partir desta análise pudemos verificar que a presença negra em Londrina foi muito importante auxiliando na transformação da paisagem urbana.

Palavras-chaves: Negros; Fotografia; Coleção.

[1] Mestranda em História Social pela Universidade Estadual de Londrina.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

INTRODUÇÃO

"O museu revela-se hoje como uma instituição central e incontestável de cultura ocidental" assim quando Dominique Poulot (2013, p. 11) afirma que o museu é um local da cultura ocidental entendemos que neste local poderemos encontrar a 'cultura' de uma sociedade. Assim José Bittencourt, dialogando com Bucalle e Pesez, entende que a cultura material seria "a expressão material das relações humanas" (BITTENCOURT, 2003, p. 153).

> A cultura material plasma-se em três dimensões: uma espacial (a topologia das transformações naturais e seus resultados visíveis), uma cronológica (que se manifesta em termos de processos evolutivos) e uma terceira, social, que produz diferenças no interior de um mesmo conjunto humano, sendo possível observar níveis de cultura material que separam os grupos sociais. (BITTENCOURT, 2003, p. 153).

Poulot ao escrever o livro Museu e Museologia nos proporciona uma *viagem* ao conceito de museu e as transformações que essa instituição sofreu ao longo da história. Nesse contexto, o autor começa introduzindo esse espaço com a representação do termo em sua "etimologia clássica", na qual remete "a uma pequena colina, o lugar das Musas" e que é referência a um "duplo estereótipo: conservatório do patrimônio da civilização e escola das ciências e das humanidades". Ou seja, neste local está reunido o patrimônio da civilização e é também uma escola para se apreender sobre a sociedade em que está inserido, um "lugar de acúmulo de riquezas intelectuais e lugar de sacralização do conhecimento". (Poulot, 2013, p. 15-16). Dialoga ainda com a grande transformação que o museu sofreu com o surgimento do ICOM (Conselho Internacional de Museus) em 1946. Assim, por meio desse conselho, passa a incentivar uma utilidade social, adotando uma definição que abrange:

> [...] instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, e que faz

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> pesquisas relacionadas com testemunhos materiais do ser humano e de seu ambiente, tendo em vista a aquisição, conservação, transmissão, principalmente, exposição desse acervo com a finalidade de estudo, educação e deleite. (apud POULOT 2013, p. 18).

Logo, ao longo dos anos o museu sofreu um grande crescimento, tanto no sentido de funções quanto na esfera de número de instituições voltadas a este perfil.

> [...] seu crescimento espetacular no último quartel do século XX é o resultado de consideráveis investimentos – público e privados – que permitiram a emergência ou a recomposição de coleções; a criação, a extensão ou a renovação de prédios; a multiplicação de exposições; e o surgimento de novos serviços. (POULOT, 2013, p. 11).

Tomando como base o trecho "pesquisas relacionadas com testemunhos materiais do ser humano e de seu ambiente, tendo em vista a aquisição, conservação, transmissão" e o trecho "surgimento de novos serviços", que pautamos nosso interesse. Principalmente levando-se em conta o estudo do Museu Histórico de Londrina e sua coleção de fotografias relacionadas à cidade londrinense. Não obstante, pretende-se problematizar algumas fotografias do acervo do Museu Histórico de Londrina a fim de observar as transformações das paisagens e do espaço urbano ocorridas com a vinda dos imigrantes para a cidade de Londrina, em especial o negro nas décadas de 1950 e 1960.

Segundo Poulot pautando-se nas missões definidas pelo ICOM o museu tem como função "conservar, restaurar, estudar e enriquecer suas coleções" tornando-as acessíveis aos diversos públicos. (POULOT, 2013, p. 19). Desta forma, busca-se fazer uma primeira explanação sobre essas coleções, por meio de estudos sobre a aquisição dessas fotografias, como ocorre a sua conservação - incluindo armazenamento, catalogação, indexação na base de dados e demais processos, até chegar à transmissão desse acervo. Por fim, selecionar uma dessas para a análise mais aprofundada, tentando problematizar as transformações das paisagens e do espaço urbano nas primeiras décadas da cidade.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

UM POUCO DO MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA: ONDE SE ENCONTRA AS FOTOGRAFIAS

O Museu Histórico de Londrina, também conhecido pela sigla MHL está localizado na Rua Benjamin Constant, 900. Fica ao lado do Terminal Central de Ônibus de Londrina, assim como da Praça Rocha Pombo e do Planetário Municipal de Londrina. E desde 1986 ocupa o prédio da antiga Estação Ferroviária de Londrina. Porém, seu início está vinculado à antiga Faculdade de Letras e Filosofia (sediada, à época, nos porões do Colégio "Hugo Simas"). Segundo Edson Leme (2013), o MHL foi idealizado por alunos e professores da antiga Faculdade Estadual de Filosofia, no final da década de 1960. O projeto da instituição museal em questão constituiu-se a partir da coleta de documentos e objetos bidimensionais e tridimensionais.

> O MHL foi fundado em 1970 no porão do Colégio Hugo Simas, antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Em 1974 se tornou órgão suplementar da UEL e em 1986 foi instalado na Antiga Estação Ferroviária em pleno centro da cidade. Administrado pela Universidade teve à frente professores do curso de História. (FERNANDES, 2014, p. 13).

Após a instalação no novo prédio, o MHL funcionou por alguns anos e foi fechado para uma reforma, abrindo as portas novamente em dezembro de 2000:

> O museu após passar quatro anos fechado visando um processo de revitalização e reformas em seus espaços internos e externos, bem como em sua concepção museal, reabriu suas portas para o público com novas galerias e modernos expositores. (LEME, 2013, p. 19).

A nova forma de exposição recebeu ajuda financeira de vários órgãos, até mesmo de famílias de posses de Londrina. Consequentemente essa ajuda proporcionou alguns benefícios aos doadores, que puderam ver suas famílias representadas em alguns espaços do museu.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> [...] os cenários que compunham a exposição de longa duração, reafirmavam uma narrativa, a qual referendava a versão tradicional da história da cidade, omitindo e excluindo outros atores sociais, também partícipes desse processo histórico. Também ficamos surpresos e decepcionados, ao constatar a efetivação de um processo de apropriação de alguns cenários e espaços internos do museu, por empresas e famílias, vinculadas às chamadas elites da cidade. (LEME, 2013, p. 19-20).

Fazendo um paralelo, José Bittencourt (2003) ao analisar o Museu Histórico Nacional da época de Gustavo Barroso traz observações importantes sobre o nome das salas e a composição da exposição:

> Em princípio, o Museu Histórico lhes fazia tal homenagem pelo fato de essas pessoas terem se constituído como grandes benfeitoras da instituição. Era, claramente, um recurso propagandístico que visava a atrair benfeitores, numa época de pouca ajuda governamental. Procurava chamar a atenção da sociedade para uma possibilidade, que envolvia, por sua vez, um regime de "trocas simbólicas" – os indivíduos podiam juntar a própria memória à memória nacional preservada pelo Museu. Este pacto, entretanto, não era selado com qualquer um. (BITTENCOURT, 2003, p. 160).

Diante dessas observações percebemos lacunas que permeiam o imaginário da população e da academia - a ausência das minorias, dentre elas, negros, nordestinos, mulheres, índios. Mas, será que essas pessoas não estão representadas? Ou como estão apresentadas na narrativa museal? A quais espaços estes negros estavam e estão destinados? Voltamos aqui à afirmação inicial do Poulot, na qual o museu é um local incontestável da cultura de uma sociedade. Mas que sociedade está representada no museu e porque estes foram escolhidos para estarem lá.

Para Poulot (2013, p. 12) "O museu [...] exerce uma reflexão coletiva a propósito do patrimônio, do ponto de vista tanto da filiação e identidade, quanto da experiência relativamente à alteridade". Ou seja, o indivíduo tanto pode reconhecer-

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

se e identificar-se como pertencente, quanto negar-se ou até mesmo não se reconhecer nesse espaço. Desta forma, José Bittencourt discorre sobre a seleção dos objetos expostos no Museu:

> [...] comer, todo mundo come, e em pratos – quase todo mundo, pelo menos. Mas comer em pratos de "finíssima qualidade" é atributo apenas de alguns. Esta mensagem, mais do que uma etiqueta contendo um texto escrito, se constrói através de um jogo sutil de inclusão/exclusão, tornado possível na medida em que o receptor conhece os objetos como significantes de seu cotidiano e se remete o tempo todo a eles. (2001, p. 162-163)

Os museus são fundamentais quando se deseja estudar e ter acesso à memória coletiva em um só espaço. No entanto, devemos levar em consideração que o museu ou, mais precisamente, seu curador, museólogo e/ou organizador e grupos envolvidos, acabam por realizar uma seleção das memórias a serem preservadas. Dessa forma, pensar o museu como lugar de memória envolve todo um projeto político, pois muitas vezes suas exposições são pautadas por perspectivas que enaltecem uma determinada vertente da História, deixando 'às escuras' algumas hipóteses, versões, memórias e histórias. Paulo Knauss entende que a relação do "patrimônio cultural não se define como dado, mas como uma construção social e histórica que se se oferece a interpretação histórica" (2008, p. 304).

> A apreensão do espetáculo museal passa pela relação que se estabelece entre sua grande "vitrina" institucional, que é a exposição, e o público que a consome. Ao contemplar uma narrativa histórica em um museu, nem sempre o público percebe que, nas entrelinhas da memória ali consagrada, além das que são evidenciadas, outras vozes permanecem silenciadas. Intencionais ou não, perceptíveis ou não, as escolhas efetuadas no espaço museal refletem uma relação de forças pela disputa de uma pretensa hegemonia na construção da memória pública. (LEME, 2013, p. 219).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

José Bittencourt discute a ideia de museu sem povo, ao analisar que o Museu, mais precisamente o Museu Histórico Nacional, é um museu de elite.

> O discurso museológico que analisamos deixa, em alguns momentos, forte impressão de que seus formuladores concebiam a Nação brasileira como uma formação histórica sem povo, apenas com uma elite política, econômica e intelectual. (BITTENCOURT, 2003, p. 163).

Refutando essa concepção, Bittencourt traz uma crítica muito interessante, a partir do pensamento de Gustavo Barroso – diretor do Museu Histórico Nacional durante as décadas 1920 até 1950, salve alguns trechos que ficou afastado da direção – na qual Barroso discorre sobre um Museu Folclórico, em que estaria destinado o Museu do povo introduzindo assim a ideia de profissões rústicas e tradição popular.

> Entende-se por ergologia a parte da vida popular que envolve valores úteis ou artes de utilidade: cozinha, ofícios manuais, profissões rústicas, etc. Assim encontramos nesse capítulo folclórico brasileiro uma riqueza formidável, desde os alimentos [...] até as obras dos fazedores de balaios, dos oleiros, dos santeiros, [...] de cercas e de embarcações [...] (BITTENCOURT apud BARROSO, 2003, p. 163).

Para Barroso:

> [...] o museu de história não é o lugar nem para a cultura popular nem para seus testemunhos, que deveriam ser instalados em repartições específicas, pois constituíam um campo de estudos particular, ocupado com fenômenos fora dos limites do intelecto e, por conseguinte, da história. (BITTENCOURT, 2003, p. 164).

Então qual seria o lugar do povo? Fadados apenas aos museus de cultura popular? Por meio deste pensamento e pelo biônimo entre inclusão/exclusão que Bittencourt vai tentar entender a qual espaço está destinado os excluídos nos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

museus. E, assim como José Bittencourt, também tentaremos entender o lugar do negro dentro do Museu Histórico de Londrina.

Knauss afirma ainda que a partir do processo de redemocratização no Brasil na década de 1980 e a Constituição Federal os grupos até então marginalizados e discriminados passam a figurar em pauta, colocando em debate a diversidade e a desigualdade. No entanto, sabemos que toda essa questão de representação, do discurso presente no Museu envolve uma problemática muito maior. O que compete nesse momento e tentar entender onde podemos encontrar esse negro e sua representação dentro do museu, pois afinal acreditamos na existência da presença negra em Londrina nas primeiras décadas da colonização.

Maria Nilza da Silva argumenta que "a presença do negro na cidade é lembrada apenas pela memória da própria população negra. Existe uma espécie de culto aos pioneiros da 'Pequena Londres'." (SILVA, 2008, p. 1). Segundo Cláudia Martinez (2016, p. 2) "o visitante ou o pesquisador que almejar estudar a cultura negra nessa instituição ficará surpreso (ou não?) com a falta de objetos tridimensionais – tanto na exposição de longa de duração, quanto no acervo da reserva técnica". Porém a instituição tem um acervo audiovisual riquíssimo que possibilita então a pesquisa da presença negra em Londrina. Corroborando com essa ideia Maria Nilza elenca que a presença negra "pode ser constatada nos relatos dos descendentes dos primeiros negros que chegaram à cidade. A trajetória da população negra, desde a formação de Londrina, pode ser verificada também nas fotografias dos álbuns das famílias". Assim:

> [...] se recorrermos ao acervo audiovisual, um leque de possibilidades descortina-se diante do pesquisador interessado. Com efeito, entre as palavras (entrevistas e depoimentos) e as imagens (fotografias originais, negativos e reproduções digitais), muitas questões podem ser problematizadas. (MARTINEZ, 2016, p. 2 – 3)

O setor responsável pelo acervo audiovisual é o *Setor de Imagem e Som – Eugênio Brugim.* De acordo com os funcionários, o MHL conta com mais de 15200

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

fotos catalogadas e indexadas no sistema, aproximadamente 32 mil apenas catalogadas[2], e a catalogar mais ou menos 50 mil. "Entre estes, há fotografias originais, negativos de vidro e flexíveis, filmes de 16 e 35mm, *slides*, discos, reproduções digitais, além de depoimentos e entrevistas". (MARTINEZ, 2016. p. 11). No entanto o número de fotos inseridas na base aumenta a cada dia devido aos estagiários e funcionários estarem em processo de indexação.

Logo, estudar a presença do negro ajuda a descortinar esse imaginário da inexistência na história de Londrina, e também possibilita cooperar com a instituição na categorização e mapeamento dessas imagens, uma vez que será necessário investigar, selecionar, separar essas fotografias para o desenvolvimento deste trabalho.

COLEÇÃO

Para a análise dessa pesquisa é necessário entender alguns conceitos básicos, o primeiro é compreender o que é museu, para tanto foi utilizado já na introdução desse ensaio o livro Museu e museologia de Dominique Poulot, e a definição feita pelo ICOM. Assim para esse autor o museu têm três funções essenciais: a conservação, o estudo e a pesquisa, e a comunicação. Logo, estudar e mapear as fotografias enquadra-se nessas três categorias.

Para Poulot (2013, p. 23) "alguns museus foram fundados para evitar dispersões, ou seja, para garantir uma conservação patrimonial". Já o estudo e a pesquisa estão ligados com a documentação dessa coleção.

> A pesquisa erudita constitui, em princípio, a finalidade das aquisições, das exposições e de toda a atividade documental que lhes são inerentes. Os conhecimentos produzidos no museu estão associados tanto à coleção quanto à equipe de conservação [...] Na tradição de descrição de obras ou

[2] Quando uma foto está catalogada significa que ela passou pela higienização, foi dado um número de referência, separada em pasta de acordo com a coleção, as categorias, subcategorias e demais itens necessários.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> de objetos em geral, a preocupação erudita culmina antes de tudo, na realização de catálogos. (POULOT, 2013 p. 24)

E esses catálogos ou essa categorização que os funcionários do museu fazem servem de base organizacional para a instituição e também para facilitar a consulta dos pesquisadores. Assim, tanto a consulta como a própria exposição gera resultados, o que para Poulot vai denominar-se em comunicação. Todo museu comunica-se, portanto, a exposição gera uma transferência de conhecimentos.

> A pedagogia praticada pelo Museu baseia-se em um processo comunicativo no qual os visitantes são colocados diante de um texto no qual irão introduzir dados sensíveis, que são suas próprias emoções. É preciso, assim, que o texto não deixe dúvidas, e que todos quantos entrem nas salas tenham a certeza de que ali está a história, comprovada por intermédio de seus testemunhos. Desta maneira, o Museu ensina seus visitantes a ler e entender seu texto, composto por objetos materiais. Aquele deve, por conseguinte, ser suficientemente claro para que o ato comunicativo seja estabelecido e a mensagem transmitida. E, principalmente, para que o observador possa distorcê-lo sem modificar a mensagem essencial, ainda que o emissor não esteja presente para regular a relação comunicativa. (BITTENCOURT, 2003, p. 162).

Assim, toda exposição procura estabelecer uma relação entre a sua exposição e o seu receptor. "Trata-se de um texto particularmente complexo, pois envolve uma relação entre fatos lingüísticos e extralinguísticos". (BITTENCOURT, 2003, p.162).

Explanado de forma sintética a função de museu, outro conceito que deve estar em mente é o de coleção, pois as fotografias são em primeiro lugar denominadas e separadas em coleções. Utilizaremos o conceito de coleção abordado por Krzysztof Pomian na Enciclopédia Einaudi publicado em 1984. Desta forma, coleção é:

> [...] qualquer conjunto de objectos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das actividades

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> económicas, sujeitos a uma protecção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público. (POMIAN, 1984, p. 53)

As fotografias são objetos produzidos pelo homem e que ao adentrarem no museu perdem seu valor de uso. Ganham um valor simbólico, podendo este ser semióforo, à medida que tal objeto é criador de sentido ou apenas representar significados diante das interpretações. Mas quantos objetos definem uma coleção? Como podemos definir que tal pertence a esta ou aquela coleção? Ainda de acordo com Pomian:

> Quando se fala de colecção, supõe-se tacitamente que esta é formada por um certo número de objectos. Por isso, na definição dada no início introduziu-se enquanto genus proximum «um conjunto de objectos». Mas quantos objectos são necessários para que exista uma colecção? É evidente que, em abstracto, uma tal questão não tem resposta. Por isso, salvo alguns casos particulares que não serão aqui examinados, não é necessário determinar quantidades. Porque, em geral, o número de objectos que formam a colecção depende do local em que se acumulam, do estado da sociedade, das suas técnicas e do modo de vida, da sua capacidade de produzir e acumular o excedente, da importância que se atribui à comunicação entre o visível e o invisível por intermédio dos objectos, etc. Este número é, portanto, necessariamente muito variável no tempo e no espaço e só excepcionalmente pode servir para distinguir uma colecção de um conjunto de objectos que o não é. O que realmente importa é a função e é esta que se exprime nos caracteres observáveis que definem a colecção. (1984, p. 67)

Podemos encontrar também a definição de coleção apresentada no livro Conceitos Chaves de Museologia (2013), na qual denomina-se coleção:

> [...] conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada. (DESVALLÉE; MAIRESSE. 2013, p. 32)

Vemos que tanto para Pomian quanto para os editores do livro o conceito engloba em sua essência objetos de natureza material ou imaterial, que estão à salvaguarda e disponíveis a fruição do olhar. Mas, coleção para Desvallée e Mairesse engloba outras conotações como 'reunir, classificar selecionar e conservar', ou seja, "é necessário que esses agrupamentos de objetos formem um conjunto (relativamente) coerente e significativo" (2013, p. 32).

Quando chega uma nova coleção ao museu os funcionários as categorizam seguindo uma lógica, primeiramente verificam de quem são os objetos, no caso, as fotografias, e assim fazem um estudo biográfico dessa pessoa, o momento histórico e o contexto social, tanto da coleção quanto da vida do fotógrafo ou do doador. E a coleção passa a receber um nome, geralmente com nome do seu doador. Por meio dessa pesquisa os funcionários tentam identificar se a 'nova coleção' já faz parte de alguma outra ou as fotos são exclusivas. Por exemplo, uma doação com fotos de família, o convívio familiar, etc, entram na categoria da coleção geral "famílias", mas com o nome desta "nova coleção" na subcategoria. Feito essa etapa, os funcionários cadastram as fotografias dando um número para cada uma. Atualmente há no museu 67 categorias disponíveis para catalogação, porém as categorias surgiram e continuam sendo criadas conforme o conteúdo da imagem.

Outro conceito e este de grande relevância para essa pesquisa é entender o que é fotografia. Por muito tempo, o imaginário era que as fotografias reproduziam o real, constituindo uma veracidade sobre os fatos. No entanto, sabemos que muitas fotos às vezes são montadas para registrar apenas o momento. Desta forma "precisam ser contextualizadas. Isso nem sempre é fácil no caso de fotografias, uma vez que a identidade dos fotografados e dos fotógrafos é muitas vezes desconhecidas" (BURKE, 2004, p. 27).

Peter Burke ao escrever o livro 'Testemunha Ocular: História e Imagem' nos insere nesse mundo da imagem desvendando e mostrando caminhos de como utilizá-la. Logo, as imagens ocupam lugar como evidência histórica, não 'apenas'

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

como registro da verdade, mas como documento para entender todo um contexto social em que foram produzidas. Uma vez que "imagens são feitas para comunicar", mesmo "seus criadores tinham suas próprias preocupações, suas próprias mensagens" (BURKE, 2004, p. 43).

Entender então a contextualização da foto é muito importante para compreender a mensagem que quis ser repassada. Peter Burke argumenta ainda que "a textura da foto também transmite uma mensagem". A intensidade da luz, o ângulo, o enquadramento, tudo é escolhido para conseguir capturar e transmitir melhor a mensagem que se quer passar. "Uma fotografia em sépia suave pode produzir uma aura de 'passado', ao passo que uma imagem em preto e branco pode 'transmitir um sentido de dura realidade'". (BURKE, 2004, p. 27, apud Graham-Brown).

Desta forma, esses três conceitos chaves nos auxiliaram a problematizar a presença negra em Londrina.

A PRESENÇA NEGRA E AS TRANSFORMAÇÕES URBANAS

Assim, como os funcionários do MHL procuram saber um pouco da biografia do fotógrafo, para nós essa informação é muito importante, pois ela ajuda a entender um pouco do objetivo do mesmo ao fazer as tomadas de cena.

As fontes dessa pesquisa será a coleção de fotografia "Prefeitura Municipal de Londrina", com um recorte temporal nas décadas de 50 e 60. As fotografias em questão foram tradas por Oswaldo Leite, fotógrafo da prefeitura nas décadas de 50 , 60 e 70.

Sobre Oswaldo Leite temos alguns trabalhos que contam um pouco da sua vida, e dos seus objetivos enquanto fotógrafo. De acordo com Fernanda Cequalini Frozoni:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Seu primeiro trabalho em terras paranaenses foi como pedreiro, acompanhando seu sogro. Mas pouco tempo depois é convidado, pelo então prefeito Willie Davids, a trabalhar na Prefeitura Municipal, onde assume um cargo na Secretaria de Obras e Urbanismo. De acordo com Otacílio Leite, este convite teria sido feito porque Oswaldo era um bom jogador de futebol, e ajudaria a compor o time da Prefeitura Municipal. Sendo assim, ele ajudava o time de futebol local, e ganhava um emprego em troca. Segundo sua ficha funcional, ele foi admitido pela Prefeitura Municipal londrinense em 01/02/1942, portanto aos 21 anos, na função de fiscal de 3ª zona. (FROZONI, 2014, p. 56-57).

Rosana Aparecida Reineri Unfried em sua dissertação de mestrado vai trabalhar com a fotografia e documentação urbana, tendo como foco as fotos desenvolvidas também por Oswaldo Leite. Na ocasião deste trabalho, Rosana entrevista um dos filhos de Oswaldo, e de acordo com esse relato seu pai:

> [...] acompanhava as obras que estavam em andamento e, despretensiosamente, fotografava-as para que servissem como registro realizado pela prefeitura e para que pudessem ser utilizadas para ilustrar relatórios de prestações de contas junto aos órgãos financiadores das obras e à Câmara de Vereadores. (UNFRIED, 2016, p. 41-42).

Desta forma, entendemos que Oswaldo Leite não foi contratado diretamente para ser fotógrafo da prefeitura, mas acaba exercendo essa função à medida que vai registrando o desenvolvimento da cidade por meio de suas lentes.

E esse imaginário de registro da cidade sempre esteve presente. Segundo Paulo César Boni (2014) dois fatores ajudaram a construção deste grande acervo fotográfico de Londrina.

> O primeiro foi à necessidade da Companhia de Terras Norte do Paraná de fazer publicidade de seu empreendimento imobiliário, que deflagrou o processo de colonização na região. A mídia fotografia foi fartamente usada como estratégia de publicidade. Com esse intuito, foram contratados profissionais para a produção de fotografias que "vendessem" a seriedade

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> do empreendimento, transmitissem a sensação de segurança para o investidor e, principalmente, mostrassem a fertilidade do solo e sua pronta resposta ao plantio de lavouras, com altíssima produtividade. Da produção de fotografias com esse fim, ficaram centenas de registros que documentam todas as etapas dos primórdios de Londrina. (BONI, 2014, p. 12 – 13).

E o segundo fator, foi à vinda de imigrantes. Muitos deles estavam fugindo da pobreza, da guerra, entre outros motivos, e segundo Boni, esses imigrantes na sua maioria vinham com qualificações profissionais, e entre esta, a de fotógrafo. "Esses fotógrafos produziram registros familiares e sociais importantíssimos para a recuperação da memória e a construção da história da cidade e região" (BONI, 2014, p. 13).

Diante disso, Paulo Boni argumenta que:

> Londrina, como tantas outras cidades, utiliza a fotografia para recuperar dados históricos, preservar a memória e democratizar os conhecimentos sobre sua história. No entanto, esses dois lances de sorte têm permitido que a fotografia se torne uma mídia cada vez mais importante para pesquisadores somarem conhecimentos no processo de construção histórica da cidade de Londrina e da região Norte do Estado do Paraná.(2014, p. 13).

Voltando ao Oswaldo Leite, Boni afirma que sem dúvida ele foi "o maior fotógrafo documentador das transformações urbanas de Londrina nas décadas de 1950, 1960 e 1970". Décadas estas escolhidas para o estudo desta pesquisa.

> Assim, por mais de 30 anos, Oswaldo Leite registrou, em preto e branco, todas as obras públicas (e algumas privadas) da cidade, construindo um acervo imprescindível para a recuperação, documentação e preservação da história de Londrina, do momento da efervescência econômica (década de 1950, com a grande produção de café na região e sua valorização no mercado internacional), passando pelas ebulições políticas e sociais (Anos Dourados) dos anos 1960 e pelas transformações urbanas e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> arquitetônicas da década de 1970 e parte da "década perdida", como ficaram conhecidos os anos 1980. (BONI, 2014, p. 15).

Feito essa pequena descrição do nosso fotógrafo, partiremos para análise de 4 (quatro) fotografias das décadas de 50 e 60. As fotos selecionadas visam apresentar o negro em momentos distintos, e tenta desmitificar que não temos negro na história de Londrina, ou que estes apenas vieram para servir como trabalhador braçal na modernização da cidade e seus aspectos da transformação urbana.

> [...] o contexto social do Brasil, em que a cidade foi fundada, era o da valorização da brancura e do desprezo por todos aqueles que não se enquadravam no imaginário social como símbolo de desenvolvimento e de riqueza nacional. Os mestiços e os negros eram considerados inferiores e com baixa potencialidade para contribuir com o desenvolvimento do país. (SILVA, 2014, p. 17).

Maria Nilza da Silva elenca ainda que muitos negros começam a trabalhar ainda muito jovem, tendo assim pouca ou nenhuma oportunidade de estudar ou se aperfeiçoar, e isso se deve principalmente a necessidade de ajudar a família ou a própria discriminação sofrida. Contudo:

> A maioria não teve oportunidade de se qualificar profissionalmente, o que levou muitos a exercer profissões que não necessitam de qualificação profissional, como a de empregada doméstica, zeladora, cozinheira, serralheiro, saqueiro, auxiliar de serviços gerais, carpinteiro, pedreiro, entre outras. (SILVA, 2014, p. 26-27).

Seguindo esse imaginário Boni também argumenta que antes da chegada dos imigrantes, a população era de poucas pessoas letradas. Em nenhum momento o autor afirma a presença do negro diretamente como personagem da construção da cidade. Boni enaltece o fato dos estrangeiros chegarem com qualificações que ajudariam a prosperar a cidade:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Até a chegada dos estrangeiros, o Norte do Paraná vinha recebendo pessoas pouco letradas, uma maioria de analfabetos contratada para trabalhos braçais no campo (derrubada de matas e preparo do solo para o plantio de lavouras) ou nos núcleos urbanos nascentes (construção civil). Os estrangeiros representaram um ganho educacional, cultural e profissional para a região, pois vinham de seus países de origem educacionalmente formados, culturalmente talhados e profissionalmente qualificados. (BONI, 2014, p. 38).

Entendemos aqui que o estrangeiro é apenas o homem branco, cabendo ao restante da população o serviço braçal. "Como os estrangeiros chegavam profissionalmente qualificados, coube a eles o exercício de alguns ofícios do âmbito hoje chamado de prestação de serviços". (BONI, 2014.p.38).

Logo, as duas primeiras fotos selecionadas mostram dois trabalhadores negros em serviços mais relacionados a essa grande categoria, trabalhos com grande esforço físico, ou as 'profissões rústicas' de Gustavo Barroso.

A primeira imagem foi retirada da subcategoria "Obras Públicas". Nela vemos a imagem de alguns trabalhadores, e entre eles bem ao meio da fotografia vestido apenas com calça um potencial homem negro, (não podemos afirmar que este homem era negro, devido à falta de identificação na foto, mas trabalhamos com a hipótese de ser negro).

Percebemos nessa foto, que todos os trabalhadores da foto utilizam de instrumentos que exigem força bruta para a realização do serviço, não apenas o homem negro. Acredita-se ainda, segundo os funcionários do MHL, que está obra seja a da construção da rede pluvial de Londrina. Percebemos também nesta foto como a paisagem de Londrina já está bem diferente dos primeiros anos da sua fundação, na década de 1930. Vemos já a pavimentação da rua, postes de iluminação no centro da imagem, fachada de lojas com portas de vidro à direita, prédios ao fundo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 8 - Foto da década de 1950.

A segunda imagem pertence à subcategoria "Estádio". Podemos identificar nessa imagem quatro homens trabalhando, no entanto conseguimos ter um enfoque maior dos dois homens que estão na parte superior da fotografia, e ambos aparentemente são negros. E assim como na foto anterior, todos os trabalhadores estão exercendo um serviço braçal, reforçando o estereótipo de que essas profissões não necessitam de maiores qualificações profissionais. Vemos nesta imagem o desnivelamento do chão, e a mata ao fundo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 9 - Foto da década de 1960

Na terceira fotografia podemos notar um trabalhador manobrando uma escavadeira. Essa foto foi retirada da subcategoria "Saneamento". Mas o importante ressaltar é que esse negro não está mais desempenhando um serviço braçal, pois operar com uma máquina exige 'certo conhecimento técnico', ainda mais para época. Nesta imagem vemos ao fundo o que acreditamos serem postes de iluminação.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 10 - Foto da década de 1960.

A última fotografia selecionada é uma foto do "alargamento da avenida no trecho entre a Avenida Juscelino Kubitscheck e o local onde mais tarde será construído o Lago Igapó" (BONI & SILVA, 2014, p. 72). Vemos nesta foto, homens trabalhando no alargamento da rua, e no canto esquerdo vestindo uma calça clara e provavelmente sem camisa um homem negro. Percebemos ainda ao fundo a mata em contraste com a pavimentação em execução.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 11- Foto da década de 1950.

Por meio destas quatro imagens tentamos demonstrar como o negro também teve papel importante para a construção e as transformações da cidade. Por muito tempo valorizou-se apenas o pioneiro branco, que veio em busca das terras férteis e do ouro verde, mas esquecemos de que outros personagens também fizeram e fazem parte da História de Londrina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por muito tempo a ideia do Museu Histórico de Londrina foi atrelada a concepção de Museu de pioneiros e de elite, ficando nas escuras os marginalizados, os nordestinos, as mulheres, os negros... No entanto, os novos pesquisadores vêm tentando desmistificar e até mesmo encontrar a presença da 'cultura popular' aos moldes de Barroso dentro desta instituição.

Assim esta pesquisa, tentou demonstrar um pouco do acervo que pode ser encontrado no MHL para se estudar a presença negra em Londrina e como estes indivíduos ajudaram na modificação da paisagem urbana da cidade.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Vimos que a principal ideia sobre os negros é que estes vieram para trabalhar nos serviços braçais, sabemos que isto sim ocorreu, mas acreditar que apenas tínhamos negros desempenhando estas funções é muita ingenuidade, pois como observamos na imagem 3, um negro desempenhava uma função que necessitava algum conhecimento técnico, e não mais apenas a sua força física para a realização de um serviço. Acreditamos ainda que aqui é um começo, muito ainda deve ser pesquisado e escrito sobre os outros personagens que ajudaram na construção de Londrina.

REFERÊNCIAS

BITTENCOURT, José. Cada coisa em seu lugar. Ensaio de interpretação do discurso de um museu de história. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. V 8/9. p. 151 – 174. 2003.

BONI, Paulo. A academia e o uso da fotografia para a recuperação da história de Londrina. IN: Retratos da cidade: o uso da fotografia para a recuperação de fragmentos históricos de Londrina / organizador: Paulo César Boni. – Londrina : Midiograf, 2014.

_____. Dois "lances de sorte" na relação de Londrina com a fotografia. IN: Retratos da cidade: o uso da fotografia para a recuperação de fragmentos históricos de Londrina / organizador: Paulo César Boni. – Londrina : Midiograf, 2014.

BONI, Paulo. SILVA, Sara H. Avenida Higienópolis: um retrato da burguesia londrinense nas décadas de 1930 a 1960. In: Retratos da cidade: o uso da fotografia para a recuperação de fragmentos históricos de Londrina / organizador: Paulo César Boni. – Londrina : Midiograf, 2014.

BURKE, Peter. Testemunha ocular: História e Imagem. Bauru: Edusc, 2004.

DESVALLÉS, André; MAIRESSE, François (Eds.). Conceitos chave de Museologia. Tradução e comentários Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura, 2013. 100 p.

FERNANDES. Aryane Kovacs. Narrativas de quem ensina: utilização de fotografias da exposição permanente do Museu Histórico de Londrina por monitores e professores (2014). 2014. 156fls. Trabalho de Conclusão de Curso

FROZONI. Fernanda Cequalini. Oswaldo Leite em Londrina (1950): Pequena biografia. In: X SEPECH, n. 5, 2014, Londrina. Anais do X SEPECH. Londrina, 2014. 54-69.

KNAUSS, Paulo. Usos do passado e patrimônio cultural: sobre roubos e furtos dos bens culturais. In: CARVALHO, Cláudia S. Rodrigues de. GRFANATO, Marcus. BEZERRA, Rafael Zamorano. BENCHETRIT, Sarah Fassa (Organizadares). Um olhar contemporâneo sobre a preservação do patrimônio cultural material. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2008.

LEME, Edson José Holtz. O Teatro da Memória: o Museu Histórico de Londrina. 2013. Tese. (Doutorado em História) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP. Assis. 2013.

MARTINEZ, Cláudia Eliane P. Marques. Entre palavras e imagens: famílias negras no Museu Histórico de Londrina/PR. 2016. (manuscrito).

POMIAN, Krzysztof. Colecção. Enciclopédia Einaudi. v. 1. Memória e História, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda. 1984.

POULOT, Dominique. Museus e museologia. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. (Coleção Ensaio Geral).

SILVA. Maria Nilza da. O negro em Londrina: da presença pioneira negada à fragilidade das ações afirmativas na UEL. Revista Espaço Acadêmico. Maringá, n. 82, mar. 2008.

_____. Alguns aspectos da trajetória dos negros na região metropolitana de Londrina. In: Território e segregação urbana: o "lugar" da população negra na cidade

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

/ Maria Nilza da Silva, Mariana Panta (orgs.). – Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2014. 166 p.

UNFRIED. Rosana Aparecida Reineri. Fotografia e Documentação urbana: As imagens de Oswaldo Leite como auxiliares na recuperação de fragmentos históricos de Londrina. 2016. 128 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A (re) invenção da cidade: Santa Maria sob o Estado Novo (RS - 1937-1941)

Roselâine Casanova CORRÊA[1]

Resumo: Com a intenção de apontar as realizações em diferentes âmbitos da administração municipal de Antonio Xavier da Rocha (1937-1941), por meio das publicações do jornal Diário do Interior, inicialmente privilegiou-se a questão da modernização urbana segundo os pressupostos do Estado Novo. Porém, sem perder de vista sua intenção de divulgar uma imagem oficial da Intendência ora abordada, alargando uma visão positiva da mesma, ação necessária para a aceitação por parte da população santa-mariense, em relação ao Estado Novo. Propõe a verificar a forma como foi divulgada na imprensa escrita e em álbuns publicados no período proposto, a efetivação do processo modernizador realizado pelo Intendente citado. Ocorreu uma remodelou no centro da cidade, por meio de abertura e duplicação de ruas, construção de prédios públicos e reforma de praças. A imprensa local teve relativa significância, dando ênfase aos "feitos" do Intendente, corroborando com a política autoritária do Estado Novo, a qual tinha como pressupostos o desenvolvimento, a industrialização e a urbanização.

Palavras-Chave: Remodelação Urbana, Estado Novo, Santa Maria.

Introdução

Em âmbito geral, a cidade é um espaço para a expressão e difusão de idéias e lutas. Em Santa Maria, no período proposto, essas alternativas foram limitadas, devido à política autoritária do Estado Novo (1937-1945).[2] Então, as formas de expressão políticas adequaram-se ao poder das elites dirigentes. Quanto à

[1] Coordenadora do Curso de História do Centro Universitário Franciscano.
[2] Entretanto, como a proposta é pensar a modernização conservadora possibilitada pelo Estado Novo, o autoritarismo não é limite para a sua concretização. Pelo contrário: pode ser limite para outros processos de transformações sócio-políticas que privilegiam as práticas democráticas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

imprensa - liderada pelo jornal *Diário do Interior* - exerceu relevante poder de persuasão junto à população, no sentido de referendar as obras levadas a efeito por Antonio Xavier da Rocha.

Das fontes primárias, privilegiamos artigos, legendas e fotos do jornal local *Diário do Interior* (1911-1939), consultados no Arquivo Histórico Municipal de Santa Maria e a *Coletânea da Legislação Municipal de Santa Maria*, de Edmundo Cardoso [1940]. Estas fontes são complementadas com a obra *Guia Ilustrado comercial, industrial e profissional do município de Santa Maria*, de Sebastião de Navásques (1938). Para contextualizar o período proposto, utilizamo-nos de obras específicas acerca do Estado Novo (1937-1945) como o capítulo *O Estado Getulista* (1930-1945), constante na obra *História do Brasil*, de Boris Fausto (1996); *O Estado Novo no Rio Grande do Sul*, de René E. Gertz (2005) e *Estado Novo: ideologia e poder*, de Lúcia Lippi Oliveira, Mônica Pimenta Velloso e Ângela Maria Castro Gomes (1982). No sentido de compreender as fontes pesquisadas, nos reportamos ao suporte teórico da História Urbana, no que tange utilização do solo, verticalização das cidades e remodelação urbana, presente nos textos *A cidade modernizada*, de Angel Rama (1985); *A questão urbana*, de Manuel Castells (2000) e *A cidade,* de Marcel Roncayolo (1986). O conceito de autoritarismo que delineia a política do Estado Novo, foi entendido a partir de *O feixe e o prisma: uma revisão do Estado Novo*, obra organizada por José Luiz Werneck da Silva (1991).

O presente texto propõe-se a verificar a forma como foi divulgada na imprensa escrita e em álbuns publicados no período proposto, a efetivação do processo modernizador realizado pelo Intendente Antonio Xavier da Rocha (1937-1941), na cidade de Santa Maria (RS).

Antecedentes: preparando o cenário

De acordo com Belém (2000), a situação econômica e social do município de Santa Maria no período de transição do sistema político monárquico para a República (1889) caracterizava-se pela extensão do comércio na zona urbana, devido

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

à movimentação produzida pela Viação Férrea, que ligava a cidade a Porto Alegre. Santa Maria tornava-se um entreposto de praças comerciais da fronteira e parte da região serrana com a capital. A abertura de hotéis surgia como perspectiva de lucro para seus donos, uma vez que a ferrovia propiciava (direta ou indiretamente) a prosperidade destes. Valendo-se dessa oportunidade, redes de hotelaria como a Leon Berthaud e Beck & Cia Ltda, exploraram este gênero de negócio com certo sucesso e expansão posterior para outras áreas.

Ainda em 1889, a cidade de Santa Maria alcançou uma receita de 15:649$840, sendo que 4:5454200 provinha das atividades comerciais, fixas e de mascates. Nove anos mais tarde, a cidade promovia a instalação da rede de luz, de modo que a iluminação pública dos lampiões a querosene era substituída pela de energia elétrica. Em 1898, fora registrado também um número de 30.185 habitantes no município. (BELÉM, 2000).

É considerado como primeiro intendente do município, Francisco Vale Machado, colocado no exercício do poder pela Junta do Governo do estado Provisória da República, em 1890. Vale Machado permaneceu na Intendência municipal por nomeação, até ser eleito por voto popular, em 1896. A partir daí, permaneceu no cargo até 1900. Na área da educação, durante os primeiros anos da República, a cidade contava com duas escolas que funcionavam com precariedade (BELTRÃO, 1958).

Sobre os aspectos territoriais, em 1901 o município aumentou sua extensão com a incorporação de parte do extinto município de São Martinho[3] e em 1926 diminuiu esta mesma extensão, em decorrência da emancipação de São Pedro do Sul. (BELTRÃO).

O significativo desenvolvimento municipal ocorreu durante a década de 1920, por meio da efetiva atuação de Manoel Ribas, à frente da Cooperativa dos Empregados, que começou a funcionar em 1913 (LOPES SOBRINHO). Manoel Ribas também seria responsável pela criação da Escola de Artes e Ofícios (para estudantes masculinos) e a escola Santa Terezinha (internato feminino). Em 1928,

[3] A inviabilidade da autonomia de São Martinho deveu-se a seu difícil acesso. (BELTRÃO, 1958).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ribas foi nomeado Intendente[4] municipal, onde permaneceu até 1932. Sob sua administração aprimoraram-se as obras de saneamento da cidade, com a instalação da rede hidráulica e de esgotos, com a coordenação do Engenheiro Civil Saturnino de Brito. Os acordos para as obras efetivadas deram-se em 1929, com a empresa uruguaia Waiss e Freytag. (BELTRÃO). Dito isso, delineamos o panorama geral do município, anterior a administração de Xavier da Rocha. Em aspectos específicos de saneamento básico, pode-se afirmar que a gestão de Manoel Ribas trilhou as bases que depois se efetivariam com Xavier da Rocha, por meio das diretrizes do Estado Novo.

A administração municipal de Antonio Xavier da Rocha: escolas, incentivo a agricultura, estradas e abertura de ruas

O papel exercido pela imprensa santa-mariense - sobretudo o jornal *Diário do Interior* - constitui-se de elemento fundamental para demonstrar o apoio incondicional da intelectualidade local ao Intendente Antonio Xavier da Rocha. Este órgão de imprensa fundamentava a política levada a efeito pelo então Intendente, incitando a população que tinha acesso à leitura, a aprovar as ações do Poder Executivo local e nacional.

O *Jornal Diário do Interior* manteve a fidelidade e a divulgação da gestão de Xavier da Rocha, na mesma medida que os jornais *Correio do Povo* e *Diário de Notícias* manteve o apoio ao Interventor Osvaldo Cordeiro de Farias (1938-1943) e ao Estado Novo (1937-1945):

> No Rio Grande do Sul, como a emissoras de rádio porto-alegrenses, os dois maiores jornais diários da capital, o *Correio do Povo* e o *Diário de Notícias*, tiveram uma importante atuação na divulgação dos ideais estadonovistas e da Campanha de Nacionalização no Estado. O *Correio do*

[4] A nomenclatura do chefe do Podes Executivo Municipal foi alterada para prefeito, pelo interventor do Rio Grande do Sul, Flores da Cunha.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> *Povo*, que já apoiava as medidas do governo de Getúlio Vargas, engajava-se amplamente ao novo regime. (TORRES, 1999, p. 153-154).

A literatura a serviço de informar a sociedade santa-mariense, através do jornal, não deixa de ser um meio de fixar mitos sociais, como se pode encontrar em qualquer cidade em processo de modernização. Para Angel Rama (1985), esses mitos centram-se na prerrogativa (nem sempre consistente) da figura do jornalista como um indivíduo sapiente, neutro e informativo que alimenta o imaginário popular.

No âmbito da cidade, todo fato político torna-se onipresente, a cidade exerce funções políticas no território mais ou menos vasto, participa na sua organização, e gere também seu lado financeiro, ao mesmo tempo em que também é um espaço para a expressão, difusão de idéias e de lutas. No caso de Santa Maria, no período proposto, essas alternativas tornaram-se limitadas em virtude do Estado Novo, então a possibilidade seria exprimir-se politicamente, dentro dos limites, ao poder das classes dirigentes. Em última instância, o jornal *Diário do Interior* pode ser visto como um organismo enquadrado ao poder das classes dominantes. (RONCAYOLO, 1986).

Segundo afirmativa de Tavares (1991), até 1930 o Estado brasileiro era formado por oligarquias rurais e burguesias urbanas heterogêneas, sem uma consciência objetiva de sua importância no cenário político. Assim, o Estado Novo se fundamentava enquanto possibilidade de expressão desta classe burguesa em ascensão, acelerando "o processo de transformação burguesa da sociedade brasileira, especialmente no sentido de estabelecer certa articulação entre a sociedade civil e o Estado". (p. 74). Como até 1937 os interesses das classes dominantes não estão refletidos no Estado, nem havia partidos políticos nacionais representativos das diversas classes sociais, a partir deste momento, a política autoritária do Estado Novo termina por atender à demanda da burguesia, por meio de um Estado "corporativo".

Entretanto, esse desenvolvimento capitalista, "esse ajustamento, essa modernização implicava na tomada de uma série de medidas que não eram

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

possibilitadas pelo regime vigente, criado pela Constituição de 1934". (TAVARES, 1991, p. 76). Havia também o fortalecimento das classes trabalhadoras urbanas. Nessa perspectiva, o Estado Novo assegurou

> a criação de um mercado nacional capitalista, a criação de um sistema político que assegurasse a soberania e assegurasse as normas gerais desse Estado e a repressão à classe operária como classe portadora de uma mensagem de transformações. (1991, p. 78).

Mas o projeto estatal de modernização (político e cultural, diga-se) necessitava ser amplamente divulgado, o que ficou a cargo dos meios de comunicação, aqui exemplificada no jornal *Diário do Interior*.

Fazia parte dessa modernização conservadora e desenvolvimentista, o remodelamento urbano, a que Castells (2000) compreende como uma produção social das formas espaciais. O desenvolvimento, nesse caso, estaria intimamente ligado à problemática da transformação qualitativa das estruturas sociais e a uma evolução lenta que organiza a perspectiva urbana.

Ensino e educação

A 25 de dezembro de 1937, é empossado o Intendente Antonio Xavier da Rocha na cidade de Santa Maria, por decreto da Interventoria Federal do Estado. Dentre os discursos feitos na cerimônia de posse de Xavier da Rocha, destaca-se significativamente o do secretário da Educação J. P. Coelho de Souza, afirmando que a sua geração política encontrava-se, antes do advento do Estado Novo (1937-1945), entre o caudilhismo regionalista e a senha bolchevista. Segundo o secretário, esta situação alteraria com o governo de Getúlio Dornelles Vargas, implantando a estabilidade política (DIARIO DO INTERIOR, 1938).

Em seu primeiro dia à frente do Poder Executivo Municipal, Xavier da Rocha já demonstrava contentamento com a forma pela qual o Estado se dispunha a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

resolver as dificuldades que poderiam prejudicar a administração municipal, apoiando-se em figuras de importância política no Rio Grande do Sul, como Maurício Cardoso e Walter Jobim[5], nomeados por ele para a Secretaria de Agricultura e Secretaria de Obras Públicas, respectivamente. E também já comentava sobre a instalação de grupos escolares, com o aval do Interventor Cordeiro de Farias, nos distritos de Arroio Grande, São Martinho (criado em julho de 1938) e Silveira Martins (criado em 20 de julho de 1939), "cujos cargos de professores (...) aguardam unicamente a terminação do concurso de títulos para serem preenchidos". (DIÁRIO DO INTERIOR, 1938, N°. 140).

Parecia clara a intenção de canalizar forças para os setores agro-pastoris, para a urbanização e também para a educação, por meio da criação de escolas. Segundo podemos observar no jornal *Diário do Interior* de 01 de maio de 1938, parte do projeto da administração de Xavier da Rocha destinava-se a: realização de uma exposição pastoril (a futura *Exposição Estadual de Animais e Derivados em Santa Maria*, que, de fato, ocorreu em setembro de 1938); construção de estradas de rodagem; criação de escolas (grupos escolares, voltados ao Curso Primário); distribuição de sementes (fomento do cultivo do trigo) e saneamento das dívidas do município para possibilitar realização das obras públicas.

Por esta razão, noticiam-se durante o ano de 1938 algumas inaugurações, como a da Escola Complementar, em 23 de julho e a Escola Normal Padrão "Olavo Bilac", em 30 do mesmo mês, com a presença do secretário estadual de Educação e Saúde Pública, J. P. Coelho de Souza[6]. Inaugurações estas de grande divulgação, com ênfase ao caráter empreendedor do Intendente. As cerimônias contavam com os aplausos da maioria da população santa-mariense, segundo a expressividade dos jornais à época. Além é claro, dos grandes desfiles de alunos e ao culto à pátria com elevação da bandeira e canto do hino nacional, precedido por uma inspeção das autoridades às dependências das escolas recém inauguradas. (DIARIO DO INTERIOR, 1938).

[5] Walter Jobim viria a ser governador do Estado do Rio Grande do Sul entre 1947-1951. (KUHN, 2002).
[6] "J.[osé] P.[ereira] Coelho de Souza (...) foi nomeado pelo interventor Daltro Filho, em 21 de outubro de 1937, e mantido pelos interventores Cordeiro de Farias e Ernesto Dornelles, tendo deixado o cargo somente em 25 de abril de 1945. Assim, de fato, o período todo ficou marcado pela sua gestão". (GERTZ, 2005, p. 94).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ora, o fator ideológico estadonovista de caráter nacionalista abrangia também o ensino. Tanto que

> a *obra* desencadeada por Coelho de Souza no estado encarna a ação dos governos federal e estadual no sentido de conquistar aquela parcela da população imigrante do isolacionismo à brasilidade. (TORRES, 1999, p. 140).

Com efeito, o Governo Federal já havia realizado "nos primeiros anos que se seguiram à Constituição de 1937, uma obra de nacionalização do ensino primário nos estados de acentuada imigração de origem estrangeira" (TORRES, 1999, p. 155). Como foi o caso do Estado do Rio Grande do Sul, incluindo os locais próximos a Quarta Colônia de Imigração Italiana no Rio Grande do Sul.

A preocupação com as zonas coloniais ocorria principalmente em decorrência de existir no Rio Grande do Sul, "todo um sistema escolar estrangeiro, que organizava, administrava e fiscalizava a escola e formava os próprios professores". (TORRES, 1999, p. 156). Tal prática certamente não coadunava com a campanha nacionalizadora de Vargas. O próprio chefe do Serviço de Nacionalização do Ensino da Secretaria de Educação, Ney Brito, dizia-se horrorizado em sua visita a uma escola particular em Arroio Grande (distrito de Cruz Alta), onde presenciou a "falta de assimilação, a excessiva germanização de um pedaço de nossa terra". (Brito *apud* TORRES, 1999, p. 156). Na ocasião, Brito salientava a presença de um intérprete, para se fazer entender em tal escola.

Não por acaso, no discurso dos festejos da inauguração da Escola Olavo Bilac, em Santa Maria, o secretário Coelho de Souza, alertou para os problemas que a Educação enfrentava, salientando para o uso de modernas conquistas de ciência de instruir e educar, no sentido de melhorar o ensino. (DIARIO DO INTERIOR, 1938).

Coelho de Souza afirmara que o governo desejava o desenvolvimento cultural do Estado, abrangendo sua ação a todos os setores, e que por isso pretendia conhecer de perto todos os estabelecimentos de ensino de Santa Maria. De fato, o secretário realizou visita a Faculdade de Farmácia, obtendo boa impressão da

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Instituição, o que não o surpreendia, por estar sob a direção de Francisco Mariano da Rocha. (DIARIO DO INTERIOR, 1938). Não por acaso, Mariano da Rocha era simpatizante da proposta ideológica estadonovista.

Incentivo à agricultura

O incentivo à agricultura, mais precisamente à distribuição de sementes de trigo aos agricultores, oriundo do governo do Estado, também foi divulgado pela imprensa. Sabe-se que o governo estadual incentivou a agricultura, sobretudo do trigo e do arroz, porém as estatísticas a respeito do aumento da produção desses produtos no Rio Grande Sul, durante o ano de 1938, são contrastantes. Segundo Gertz (2005), "a pecuária continuava sendo o setor considerado mais importante e mais favorecido da economia gaúcha por iniciativas governamentais". (p. 51). Mesmo assim, quanto à cultura do trigo, Cordeiro de Farias "dedicou atenção especial a uma estação experimental de Bagé". (p. 52).

Porém, em maio de 1938 foram distribuídas sementes pela Inspetoria Agrícola Federal, em Silveira Martins e para "lavradores das zonas do campo". Isto é, tanto para a região colonial quanto para a região da campanha destinava-se o incentivo à agricultura. Em Silveira Martins, a distribuição foi de 1800 quilos de sementes de trigo da variedade *Rio Sulino* e a cidade de Santa Maria também se beneficiou com a distribuição de sementes:

> O encarregado da Inspetoria Agrícola levará também grande número de formulários para a inscrição de agricultores no ministério da Agricultura, aos quais serão fornecidas as sementes em depósito nesta cidade. (...) Com a distribuição de hoje será oficialmente iniciado o fomento da produção do trigo no município de Santa Maria. Todos os interessados na triticultura entre nós deverão se dirigir à sede da Inspetoria, que funciona no Clube Caixeiral. (DIÁRIO DO INTERIOR, 1938, Nº. 107).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

De acordo com o *Diário do Interior*, o fomento à cultura do trigo em Santa Maria "ganhou novo impulso no final de junho de 1938, com a distribuição de mais 54 sacas, totalizando 320 sacas em todo o Rio Grande do Sul". (1938, Nº. 140). O jornal indica ainda que, após a colheita, os agricultores que desejassem vender seu trigo deveriam procurar a Inspetoria Agrícola levando amostras das sementes. O governo era o responsável por fixar o preço do quilo do grão em 600 réis. Acerca do valor do produto, sabemos que em 1938, Cordeiro de Farias "assinou decreto estabelecendo preço mínimo, superior ao trigo importado. Até se começou a festejar o 'Dia do Trigo', em Porto Alegre. As estatísticas registram efetivamente, aumento da produção em determinado momento". (GERTZ, 2005, p. 52-53). Outras culturas, como a do milho, também foram estimuladas com a distribuição gratuita de sementes.

Indústria incipiente

Em relatório apresentado a Getúlio Vargas por Cordeiro de Farias em 1943, fica claro que

> a agricultura e a pecuária juntas produziram menos que a indústria sozinha. Esses dados, porém, refutariam as afirmações sobre a desatenção em relação à indústria e o favorecimento da tradicional produção agropastoril do Rio Grande do Sul. (*apud* GERTZ, 2005, p. 46).

No entanto, pesquisadores do período apontam algum incentivo governamental somente às indústrias naturais. Mesmo que o relatório tenha demonstrado um relativo crescimento da indústria, é sabido que "circulavam notícias de que as estatísticas foram, oficialmente, consideradas 'segredo militar' e não podiam mais ser divulgadas". (GERTZ, 2005, p. 46-47).

Uma vez que não há consenso entre os relatórios oficiais e a produção de historiadores acerca do incremento à indústria entre 1938-1943, no Rio Grande do Sul, torna-se delicado afirmar que no mesmo período em Santa Maria houve tal

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

incremento por parte do poder público. O certo é que com relação à indústria, Santa Maria possuía na época indústrias de vinhos, guaranás, águas gasosas (dentre elas a Cyrilla), a água Diamantina, fábrica de artefatos de couro, produtos suínos, cerâmica, café, caramelos, massas alimentícias, gelatina, cola e fábrica de móveis. (DIARIO DO INTERIOR, 1938).

Melhoramento de estradas

Tanto os setores de energia quanto de transportes apresentavam fragilidades e causavam preocupação enquanto fator de contenção do desenvolvimento econômico no Rio Grande do Sul, no período abordado. O Interventor Cordeiro de Farias não estava alheio aos impedimentos da pretendida expansão econômica no Estado. Em seu relatório de final de governo apontava o "problema que se me afigura primordial, no estado presente de nosso desenvolvimento econômico, é o das forças elétricas". E agregava a este, outro fator que exigia atenção: "lícito será afirmar que nenhum outro setor da administração era mais descurado, até 1938, do que o da rodoviação".[7] (Farias *apud* GERTZ, 2005, p. 49).

Não por acaso, a Secretaria de Obras e Viação constituiu sempre uma preocupação ao Intendente Xavier da Rocha, em Santa Maria. Tanto assim que, no que toca à construção de estradas, foram efetuados melhoramentos nas rodovias municipais. Reconstruiu-se a estrada que liga Santa Maria a São Pedro, por Canabarro. Esse melhoramento traria grandes vantagens para o trânsito entre os dois municípios, pois se tratava da única via de ligação com a então vila de Dilermando de Aguiar[8]. Em entrevista à imprensa, o diretor interino da Diretoria de Obras e Viação, Floriano Gonçalves Dias, relata o material utilizado em tal empreitada:

[7] Mesmo sendo a questão dos transportes uma preocupação real para Cordeiro de Farias, "a área ferroviária parece não ter recebido tratamento especial durante o período estadonovista". (GERTZ, 2005, p. 69).
[8] "Dilermando de Aguiar, estação ferroviária na linha de S. Maria a Cacequi; é a Sede do 2°. Distrito. De Dilermando de Aguiar segue outra ferrovia que vai a São Borja, na divisa com a Rep. Argentina". (NAVÁSQUÉS, 1938, p. 73).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> A Prefeitura Municipal embarcou ontem à tarde, para Canabarro, a maior quantidade de material já feita em Santa Maria para a reconstrução de estradas. [Este material consiste em] 30 tubos de cimento com 80 centímetros de diâmetros e 36 de 60 centímetros e do madeiramento completo para a reconstrução de uma ponte sobre um sangradouro do rio Ibicuy. Já se encontram no local vinte (20) operários e seguirão um carpinteiro e diversos auxiliares da Prefeitura [de Santa Maria]. (DIÁRIO DO INTERIOR, 1938, N°. 107).

Meses após, o mesmo secretário de Obras e Viação, divulgava a realização do projeto, em nota que refere outras conquistas da secretaria que coordenava, de forma a informar a população santa-mariense:

> Já se encontra em regulares condições do trânsito, a estrada Santa Maria – São Pedro. No trecho entre Canabarro e o rio Ibichuy foram construídos 8 bueiros de cimento armado, 2 pontilhões de madeira e composta a ponte grande do Ibichuy. Para lá já foram remetidos 2 vagões de tubos de cimento e cinco mil tijolos para outros boeiros. Na picada do Canabarro estamos retificando a estrada, desprezando o leito antigo por ser muito alagadiço. (DIÁRIO DO INTERIOR, 1938, nº. 138).

Os entendimentos para a construção da ponte que liga Santa Maria a São Gabriel foram negociados pessoalmente entre os Intendentes das duas cidades, Xavier da Rocha e Antonio Coimbra Gonçalves. No encontro ficou resolvido que os intendentes negociariam com os poderes competentes os trabalhos efetivados pelo Departamento Autônomo de Estradas e Rodagens (DAER) [9], que teriam início simultaneamente nas duas cidades. O objetivo de tal empreendimento era o de encurtar distâncias e já ficara na ocasião assentada a assinatura do contrato entre

[9] De fato, "o projeto para a criação do Departamento Autônomo de Estradas de Rodagem havia sido apresentado na Assembléia Legislativa pelo deputado 'classista' Alexandre Martins Rosa, antes do Estado Novo". Ainda assim, já estávamos sob o Governo Vargas, uma vez que tal projeto foi "sancionado pelo governador Flores da Cunha, em 11 de agosto de 1937, como lei nº. 750". Porém, o órgão iniciou suas atividades somente em "21 de fevereiro de 1938". (GERTZ, 2005, p. 69). José Antonio Flores da Cunha foi nomeado interventor do Estado do Rio Grande do Sul em 30 de novembro de 1930; em 1935 foi eleito governador do Estado e em 19 de outubro de 1937, renunciou ao cargo, exilando-se no Uruguai. Logo depois, em "10 de novembro, Getúlio deu o golpe, fechando o Congresso e instalando o chamado Estado Novo". (KUNH, 2002, p. 129). (Grifo do autor).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

as prefeituras com a firma construtora e as respectivas secretarias de obras iniciariam um orçamento da empreitada. (DIARIO DO INTERIOR, 1938, Nº. 107).

Após o encontro entre os Intendentes e suas comitivas na Fazenda do Boqueirão, em São Gabriel, foi enviado um telegrama ao Interventor Cordeiro de Farias:

> Reunidos hoje fazenda coronel Ilo Bicca, município São Gabriel, afim combinarmos medida interesse comum municípios administramos, temos satisfação reiterar prezado amigo confiança colaboração vosso benemérito e patriótico governo, no sentido de que seja efetivado a construção em imediata da rodovia São Gabriel - Santa Maria, conforme projeto aprovado pelo Departamento Autônomo de Estradas de Rodagem. Para favorecimento dessa realização, já determinamos trabalhos preliminares construção ponte sobre o Passo da Barca, divisa municípios. Cordiais saudações. (DIÁRIO DO INTERIOR, 1938, Nº. 107).

Não qualifica surpresa o telegrama enviado ao Interventor ter sido divulgado na imprensa, uma vez que a questão da precariedade das estradas no Estado constituía uma preocupação ao governo e o "DAER passou a ser um órgão de repercussão e de esperança para a população". (GERTZ, 2005, p. 70). Embora ajam divergências quanto à efetiva execução de obras nas estradas de rodagem, órgãos oficiais do Estado divulgaram que em "1938, teriam sido executadas obras referentes a 2.625 km; em 1938 ter-se-ia chegado aos 4.131 km, mas dificuldades orçamentárias teriam sido responsáveis pelo fato de a expansão, no ano seguinte, crescer apenas até 4.500 km". (GERTZ, 2005, p. 70).

Já a estrada que liga Santa Maria a Pelotas, encontrou iniciativa na Liga Santa Mariense Pró-Construção, formada por interessados, inclusive um membro do jornal *Diário do Interior*. Segundo afirmativa de Getúlio Vargas, o início das obras deveria ser atacado nos dois extremos, ou seja, nas duas cidades (Santa Maria e Pelotas), ficando a cargo de um batalhão de engenharia do exército a construção do projeto. (DIÁRIO DO INTERIOR, 1938, Nº. 107).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Dessa forma, a Intendência equacionou os acessos à cidade, no que tange as vias de chegada e saída para as cidades de São Pedro, São Gabriel e Pelotas. Porém, Santa Maria, mesmo pretendendo tornar-se um pólo comercial no centro do Estado, ainda não possuía rodovias de acesso em boas condições para cidades de relevância no contexto regional, como Caxias do Sul, Santa Cruz do Sul e São Leopoldo. Essa dinâmica não era estranha, uma vez que parece ter sido pretensão do DAER privilegiar as estradas da metade norte do Estado, em detrimento daqueles caminhos estabelecidos nas zonas da metade sul do Estado. Essa mesma sistemática possui relevância, se observarmos o interesse do governo no desenvolvimento econômico próximo à zona "da metade norte colonial", sobretudo no que tange as cidades de "Bento Gonçalves, Santa Cruz do Sul e São Leopoldo". (GERTZ, 2005, p. 72). Essa região obteve maior investimento, em detrimento inclusive, da região da campanha sulina.[10]

Planejamento urbano

Os trabalhos de melhoramentos nas ruas da cidade efetivaram-se, segundo o diretor interino das Obras e Viação da Prefeitura, Engenheiro Floriano Gonçalves Dias, principalmente nas Avenidas Ipiranga, Rio Branco e Borges de Medeiros; além do embelezamento da Praça Saturnino de Brito e o Horto Municipal; o prolongamento e abertura da Rua Professor Braga entre a Avenida Ipiranga (atual Avenida Presidente Vargas) e a Rua Marquês de Maricá (atual Rua Astrogildo de Azevedo); e uma avenida com 25 metros de extensão entre as Avenidas Independência e Liberdade, ligando a Rua Venâncio Aires à Avenida Ipiranga; também a construção de pontes e pontilhões na área urbana e distritos; calçamento nas ruas Coronel Niederauer, Barão do Triunfo e Serafim Vallandro. (NAVÁSQUES, 1938).

[10] Do ponto de vista de Love (1971), o Estado do Rio Grande do Sul divide-se em três regiões: o Litoral, a Campanha e a Serra. Para o autor, "o Litoral (...) consiste na faixa litorânea e nas áreas aluvionais banhadas pela Lagoa dos Patos e Lagoa Mirim; estendendo-se desde Torres, (...) até Santa Vitória do Palmar. (...). A Campanha (...) é a área do Litoral até a confluência do Uruguai com o Rio Ibibuí. (...). Cima da Serra (...) compreende a área que vai de norte a oeste de Porto Alegre até o Rio Uruguai e tem seus limites ao sul com a linha formada pelo Jacuí e Ibicuí". (p. 5-7).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Nessa perspectiva, o *Diário do Interior* publicou uma entrevista com Gonçalves Dias, diretor interino da Diretoria de Obras e Viação da Prefeitura, no dia 22 de Junho de 1938, dando conta das obras concluídas, bem como daquelas em andamento:

> Em seis meses apenas de governo, o atual prefeito, Doutor Xavier da Rocha, transformou completamente a administração do município. Grandes são as reformas em todo os departamentos da Prefeitura, mas eu quero apenas me referir sobre as atividades da Diretoria de Obras e Viação. (...) Já organizamos (...) a planta completa da cidade, figurando todas as vilas já aprovadas pela Prefeitura, onde o Doutor Xavier da Rocha estuda as possibilidades de ampliação e remodelação da cidade, retificando ruas mal delineadas, prolongando umas e nivelando outras. No expediente interno da Diretoria de Obras e Viação, trabalhamos incessantemente, na elaboração de inúmeros projetos. Ainda ontem, o prefeito baixou instruções para fazermos orçamento e projetos de um aumento no prédio da Prefeitura, na parte correspondente ao seu gabinete, secretaria e esta diretoria. (DIÁRIO DO INTERIOR, 1938, Nº. 138).

Os trabalhos na Avenida Rio Branco, em 1938, de acordo com Navásques (1938), estavam compreendendo a construção de duas faixas de rua de 10 metros, com um passeio central de 6 metros; as calçadas laterais alargadas para 4 metros e as demais também decoradas com desenhos artísticos; a arborização feita de 10 em 10 metros, com arbustos próprios para o embelezamento de avenidas: o *Lingustun Japônico.* Os bancos seriam de cimento armado. Além disso, a Avenida contaria com um sistema de esgoto subterrâneo em que seriam captadas as águas pluviais. É importante lembrar que, na época, devido à importância da Estação Férrea nas proximidades da Avenida Rio Branco, esta passava a ser a principal entrada da cidade, justificando a necessidade de seu embelezamento.

A Avenida Ipiranga foi alargada e prolongada com a construção de duas faixas de rua com 7 metros de largura e um abrigo central de 3 metros. A avenida era dotada de uma arborização central e outra lateral, com calçadas de passeio com 4 metros de largura. Para isto, foram necessárias desapropriações na população

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

local, que custou à prefeitura uma elevada soma em dinheiro. Em 1938, a Avenida Ipiranga atingiu com os trabalhos efetivados, aproximadamente dois quilômetros, passando a ser uma das maiores do interior do estado, estando também pavimentada e possuindo em sua extensão três praças. (NAVÁSQUES, 1938).

Para demonstrar as ótimas condições de um dos caminhos que levava ao Parque das Exposições do Bairro Prado, foram efetuados remodelamentos na Avenida Borges de Medeiros, nivelando o pavimento situado entre as ruas Doutor Bozano e Venâncio Aires, e, ainda,

> [...]. ao aproximar-se à avenida [Ipiranga] do Prado, onde está localizado o Parque das Exposições, foi construída uma ponte sobre a sanga ali existente, a fim de permitir o acesso de veículos que demandarem para aquele local. (NAVASQUÉS, 1938, p. 64).

Na Praça Saturnino de Brito foi construída, em 1938, uma calçada com mosaicos em todo seu perímetro e instalados brinquedos e arborização. Já na Praça Roque Gonzales, foi implantada uma arborização com disposição de vários canteiros de "estilo moderno" (p. 64) tendo num dos extremos uma estrutura artística, chamada de "recinto romano" (p. 65) adornado por duas colunas para folhagens. Navásques salienta que anterior a este embelezamento, "a Praça Roque Gonzales não era mais do que um terreno triangular, abandonado, onde cresciam, ao acaso, as ervas daninhas" (1938, p. 65).

Melhoramentos urbanos foram empregados também na rua Doutor Bozano, (à época consideravelmente movimentada ao entardecer e à noite) com um sistema de iluminação subterrânea e remodelamento de calçadas. Publicava-se que a administração municipal já havia construído mais de 6000 metros de calçamento e era comum ouvir-se nas ruas e em reuniões que Santa Maria havia progredido muito mais em poucos meses da atual administração do que em vinte anos passados, uma vez que, com tais iniciativas "do Governo do Município muito lucrou a cidade. Muros e calçadas surgindo por toda parte. É a cidade que se renova". (NAVÁSQUES, 1938, p.65).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O Intendente Xavier da Rocha, por meio do Ato N°. 169, em 1938, determinou a recomposição de muros e calçadas em mau estado, dando aos proprietários um prazo para pôr em ação tal exigência. E principalmente nas ruas centrais, os moradores estavam sendo obrigados a remodelar suas calçadas e construir muros em terrenos em que não houvesse edificações, pois assim, a "contribuição do proprietário" contribuiria para o "embelezamento" por ele proposto. (NAVÁSQUES, 1938, p.65).

No âmbito cultural, Xavier da Rocha tratou de assuntos referentes à ocasião do Centenário da Instrução na cidade, sendo tomadas decisões como a inauguração de um obelisco comemorativo e um concurso literário julgado por intelectuais santa-marienses, dentre eles Edmundo Cardoso. A fundação do Centro Cultural, à Rua do Acampamento, seria, de acordo com o *Diário do Interior* "o acolhedouro daqueles que dentro de suas esferas, literária ou artísticas, bem produzissem". (1938. N°. 199).

Em relação à construção da Biblioteca Pública, a 1°. de junho de 1938 foram divulgadas as primeiras iniciativas a respeito, por Xavier da Rocha, aguardando a autorização dos estatutos das bibliotecas de Pelotas, Rio Grande e Porto Alegre. Em 17 de janeiro de 1939 Xavier da Rocha transferiu a biblioteca para o local de redação do Jornal *Diário do Interior*, na Praça Saldanha Marinho, mediante as condições de melhores adaptações. Àquela época, a biblioteca contava com aproximadamente 3200 volumes de obras literárias e científicas em diversas línguas, além de uma seção infantil e um acervo de jornais da cidade e de outras localidades. A iniciativa de melhorias na biblioteca municipal levou o jornal *Diário do Interior* a publicar que "Santa Maria já estava sendo chamada de 'Cidade das Bibliotecas' como também 'Metrópole Educacional do País' devido às melhorias educacionais" (1939, N°. 14).

O anúncio da difusão dos telefones da Companhia Telefônica Riograndense foram publicadas pelo *Diário do Interior* e os primeiros telefones automáticos seriam instalados durante o mês de março de 1939, na cidade. A rede de telefones abrangeria todo o primeiro distrito, permitindo aos seus assinantes se comunicarem diretamente com as principais cidades do Estado. O prédio com as

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

instalações da Companhia Telefônica Riograndense foi construído na Rua Venâncio Aires, compreendendo duas seções: o centro automático, onde eram operadas as ligações urbanas e o centro de longa distância, operando as ligações da parte suburbana da cidade (DIARIO DO INTERIOR, 1939).

Em entrevista na solenidade de inauguração das instalações e das primeiras ligações, o gerente da Companhia Telefônica Riograndense na cidade, Ricardo Ferreira, afirmou já estarem adiantados os trabalhos de construção de linhas de longa distância que ligariam Santa Maria a Porto Alegre e outras cidades do estado (DIARIO DO INTERIOR, 1939).

A construção de um prédio para abrigar a Delegacia de Polícia e a Coletoria Estadual, foi efetivada em 1939. No mesmo prédio da delegacia de polícia iriam funcionar a Sala do Júri, o cartório e a sub-seção da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB). O terreno escolhido para a edificação localizava-se na Praça Saldanha Marinho, ao lado do então Banco do Brasil. A Floriano Gonçalves Dias também foi atribuído mérito pela efetivação de tais obras, uma vez que muitas dessas foram projetadas e administradas por ele. (NAVÁSQUES, 1938).

Eventos

A *Exposição Estadual de Animais e Derivados em Santa Maria* gerou adesões entusiásticas da classe dos produtores, como a Casa Rural de Tupanciretã, a Agro-Pecuária da Fronteira, a Escola de Agronomia e Velerina de Pelotas e a Associação dos Criadores de Holandeses. O Centro Rural da Fronteira, de propriedade das famílias Alves e Schüller, de Livramento e a Casa Bayer, solicitaram que fossem exibidos os seus produtos. Isto demonstra a abrangência da Exposição, no Estado do Rio Grande do Sul. Esta notícia também registra os prêmios instituídos, como o do capitão Anápio Feio - prefeito de Julio de Castilhos – que consistia em um prêmio para "ser conferido aos produtos da excelente pecuária de seu município". (DIÁRIO DO INTERIOR, 1938, Nº. 112).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Também houve reunião do *Rotary Club* de Santa Maria, no qual compareceram os técnicos da Secretaria da Agricultura (fruto dos acertos de Xavier da Rocha com Administração Estadual), os senhores Julio Paixão Cortes e Fortunato Pimentel. Esses técnicos vieram a Santa Maria para trabalhar no Comissariado da Exposição Estadual. Tal reunião ocorreu no Clube Comercial e os técnicos estiveram acompanhados pelo Intendente. As inscrições para o evento se efetivaram com adesões de várias associações rurais do Estado. Em 13 de julho de 1938, o Comissariado da Exposição recebeu um telegrama da Companhia Internacional de Viagens, avisando que estaria cogitando em organizar mais trens de excursão à Santa Maria na época da Exposição, e pede sugestões sobre possíveis passeios nos arredores da cidade e preços de automóveis de lotação, como também ônibus e diárias de hotéis. (DIARIO DO INTERIOR, 1938, Nº. 145).

A 12 de novembro de 1938, efetiva-se uma das edições da *Exposição Estadual de Animais e Produtos Derivados de Santa Maria*, no Parque Imembuí, considerada pela imprensa escrita da cidade, um grande evento nacional. Chegaram comitivas oficiais, dentre as quais a do Interventor Federal Cordeiro de Farias, acompanhado do Secretário de Educação J. P. Coelho de Souza e do Secretário de Obras do Município, Walter Jobim. Também estiveram presentes o General Eduardo Alcoforado, representante do presidente Getúlio Vargas, acompanhado de Fernando Costa, Ministro da Agricultura. Após uma cerimônia oficial ocorreu um desfile de animais premiados, onde pôde ser vistos exemplares das raças Hereford, Charolês, Holandeses, dentre outros (DIARIO DO INTERIOR, 1938, Nº. 145).

Considerações finais

Com a intenção de apontar as realizações em diferentes âmbitos da administração municipal de Antonio Xavier da Rocha (1937-1941), através das publicações do jornal *Diário do Interior*, inicialmente privilegiamos a questão da Educação segundo os pressupostos do Estado Novo. Porém, sem perder de vista sua intenção de divulgar uma imagem oficial da Intendência ora abordada,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

alargando uma visão positiva da mesma, ação necessária para a aceitação incondicional por parte da população santa-mariense, em relação ao Estado Novo.

No caso do *Jornal Diário do Interior* em Santa Maria, podem-se perceber e comparar com o discurso dos redatores deste periódico vários aspectos apontados por Losnak (2004). O primeiro deles (e o mais explícito) é o da propagação de ideologias à sociedade. No caso em questão, a ideologia que dizia respeito à aceitação incondicional do Estado Novo na cidade, dando ênfase nas matérias, ao progresso material (direcionado basicamente às realizações do Intendente Antonio Xavier da Rocha). Também enfatizava o trabalho e o culto à pátria e à personalidade do presidente Getúlio Dornelles Alves.

A referida Intendência remodelou o centro da cidade, por meio de abertura e duplicação de ruas, construção de prédios públicos e reforma de praças. Para referendar o projeto moderno que então se efetivava, a imprensa local teve relativa significância, dando ênfase, em suas publicações, aos "feitos" do Intendente, corroborando com a política autoritária do Estado Novo, a qual tinha como pressupostos básicos para o desenvolvimento a industrialização e a urbanização.

Referências Bibliográficas

BELÉM, João. História do Município de Santa Maria – 1797/1933. Santa Maria: Editora da UFSM, 2000.

BELTRÃO, Romeu. Cronologia da História de Santa Maria. Santa Maria: Pallotti, 1958.

CASTELLS, Manuel. O processo histórico de urbanização. In:_____ A Questão Urbana. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

FAUSTO, Boris. História do Brasil. 4ª. ed. SP: Editora da universidade de São Paulo: Fundação para o desenvolvimento da Educação, 1996.

GERTZ, René E. O Estado Novo no Rio Grande do Sul. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2005.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

HAUSSEN, Doris Fagundes. Rádio e política: tempos de Vargas e Perón. 2ª. ed. Porto Alegre: EDIPUC, 2001. (Coleção Comunicação, 9).

KUHN, Fábio. Breve história do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002.

LOVE, Joseph L. O regionalismo gaúcho e as origens da Revolução de 1930. SP: Perspectiva, 1971.

NAVÁSQUES, Sebastião de. Guia Ilustrado Comercial, Industrial e Profissional do Município de Santa Maria. Porto Alegre: Editores E. G. J. M., 1938.

RAMA, Angel. A cidade modernizadora. In:_____. A cidade das letras. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.

RONCAYOLO, Marcel. Região. In: _____. Enciclopédia Einaudi. Volume 8. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986, p.396-487.

SILVA, José Luiz Wernek da. (Org.). O feixe e o prisma: uma revisão do Estado Novo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

TORRES, Andréa Sanhudo. Imprensa: política e cidadania. Porto Alegre: EDIPUC, 1999.

Fontes consultadas

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVI. Santa Maria, 25 Dez 1937. Nº. 286

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVI . Santa Maria, 30 Dez 1937. Nº. 287

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVI. Santa Maria, 14 Jan 1938. Nº. 11

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVI. Santa Maria, 1 Mai 1938. Nº. 97

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVI. Santa Maria, 15 Mai 1938. Nº. 107

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVI. Santa Maria, 21 Mai 1938. Nº. 112.

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVI . Santa Maria, 24 Mai 1938. Nº. 115

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVII. Santa Maria, 1 Jun 1938. Nº. 121

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVII. Santa Maria, 21 Jun 1938. Nº. 137

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVII. Santa Maria, 24 Jun 1938. Nº. 140

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVII. Santa Maria, 30 Jun 1938. Nº. 145

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVII. Santa Maria, 13 Jul 1938. Nº 156

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVII. Santa Maria, 17 Jul 1938. Nº. 160

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVII. Santa Maria, 19 Jul 1938. Nº. 161

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVII. Santa Maria, 22 Jul 1938. Nº. 164

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVII. Santa Maria, 31 Jul 1938. Nº. 171

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVII. Santa Maria, 3 Ago 1938. Nº. 173

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVII. Santa Maria, 19 Ago 1938. Nº. 183

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVII. Santa Maria, 14 Set 1938. Nº. 199

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVII. Santa Maria, 15 Out 1938. Nº. 128

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVII. Santa Maria, 12 Nov 1938. Nº. 145

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVII. Santa Maria, 20 Dez 1938. Nº. 165

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVII. Santa Maria, 4 Jan 1939. Nº. 4

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVII. Santa Maria, 17 Jan 1939. Nº. 14

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVII. Santa Maria, 19 Jan 1939. Nº. 15

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVII. Santa Maria, 12 Fev 1939. Nº. 36

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVII. Santa Maria, 18 Mar 1939. Nº. 63

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVII. Santa Maria, 16 Abr 1939. Nº. 75

DIÁRIO DO INTERIOR. Anno XXVII. Santa Maria, 19 Jul 1939. Nº. 141.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O "Atlas Fotográfico" e a catalogação do espaço urbano da cidade de São Paulo

Camila da Silva DOMINGUES[1]
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Ao analisarmos em retrospecto a fotografia brasileira desde o final do século XIX, é possível identificar a representação do espaço urbano como tema recorrente. Contudo, cada período possui peculiaridades; essas diferenciações se devem ao contexto histórico e social em que o fotógrafo se insere, assim como sua bagagem cultural, a tecnologia disponível e a abordagem por ele definida. Nesse contexto, torna-se fundamental explorar a arqueologia do documento para compreender a gênese de cada testemunho fotográfico. Atualmente, diversos fotógrafos têm registrado o espaço urbano brasileiro a partir de sua complexidade, de suas camadas de tempo sobrepostas e da arquitetura vernacular. Esta pesquisa tem como objetivo refletir sobre o atual paradigma de representação do espaço urbano brasileiro, utilizando como objeto de investigação a série *Atlas Fotográfico da Cidade de São Paulo e Seus Arredores*, de 2016, de Tuca Vieira. A partir da análise da metodologia do fotógrafo e da abordagem estética empregada nas imagens, serão problematizadas questões relacionadas à construção do imaginário da cidade.

Palavras-chaves: Fotografia, Espaço urbano, Representação, Atlas fotográfico

[1] Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS.
Orientador: César Bastos de Mattos Vieira, Doutor e professor do Programa de Pós-graduação em Urbanismo da UFRGS.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Introdução

O presente artigo propõe analisar a série fotográfica "Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e seus arredores", do fotógrafo Tuca Vieira, como objeto de estudo para investigar o atual paradigma de representação do espaço urbano brasileiro no discurso da fotografia documental contemporânea[2].

O fotógrafo Tuca Vieira (1974) é bacharel em Letras e mestrando em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo. Atua profissionalmente desde 1991, tendo trabalhado no Museu da Imagem e do Som, na Agência N-Imagens e no jornal Folha de São Paulo, este último no período entre 2002 e 2009. Atualmente, é fotógrafo independente e desenvolve projetos fotográficos envolvendo temas como "cidade", "paisagem urbana" e "arquitetura e urbanismo". Tuca Vieira possui uma extensa produção fotográfica sobre as cidades brasileiras. Uma de suas fotografias mais emblemáticas é a fotografia da favela de Paraisópolis (Figura 1), que integrou a exposição "Cidades Globais", em 2007, no museu Tate Modern, Londres.

Figura 12 – "Paraisópolis" (2004)
Fonte: Tuca Vieira – site do autor[3]

[2] Segundo a pesquisadora Kátia Hallak Lombardi (2008), "a fotografia documental tem como proposta narrar uma história por meio de uma sequência de imagens. Com sua especificidade centrada na aliança do registro documental com a estética, ela assume a função de fazer a mediação entre o homem e o seu entorno. É, portanto, problematizadora da realidade social, e ao mesmo tempo, reivindicadora de um modo próprio de expressão. "Na contemporaneidade, é possível perceber distanciamentos entre as formas de representação dos fotógrafos documentais atuais com os documentaristas do começo do século XX – como, por exemplo, a descrença na "verdade, objetividade e credibilidade" da fotografia –, embora a estrutura básica da atividade permaneça a mesma.
[3] Disponível em www.tucavieira.com.br/Atlas-fotografico. Acesso em março de 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O fotógrafo expôs seus trabalhos em exibições individuais e coletivas em diversas cidades brasileiras, assim como na Europa e Estados Unidos. Suas obras estão presentes em acervos de arte, como na Coleção Pirelli/Masp – Museu de Arte de São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Instituto Moreira Salles, Kiyosato Museum of Photographic Arts, Coleção SESC de Arte Brasileira e Instituto Itaú Cultural.

Nos trabalhos mais recentes de Tuca Vieira, destaca-se a série fotográfica "Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e seus arredores" (Figura 2), de 2016, realizada sob curadoria de Guilherme Wisnik. O trabalho é composto de 203 fotografias capturadas em São Paulo e na região metropolitana, cada uma correspondente a um quadrante de um guia de ruas de São Paulo (Figura 3). Durante dois anos o fotógrafo percorreu as ruas da cidade registrando cenas com uma câmera analógica de grande formato (4x5 polegadas) a partir das coordenadas do mapa. O aparato técnico analógico, de grande porte, torna necessário o uso de tripé, fator que determina também a abordagem do fotógrafo em relação ao assunto capturado, pois exige tempo de preparo do equipamento para cada chapa registrada, ao contrário das câmeras digitais.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

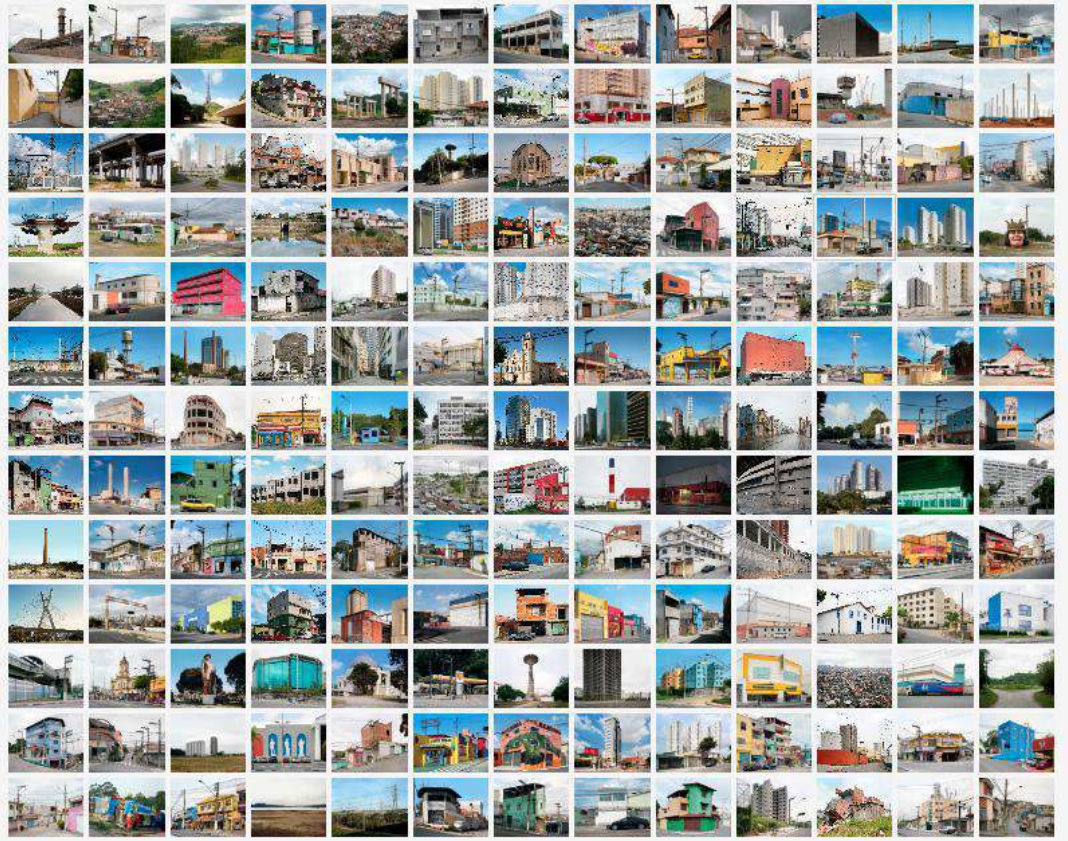


Figura 13 - Miniaturas da série fotográfica

Fonte: Tuca Vieira - site do autor

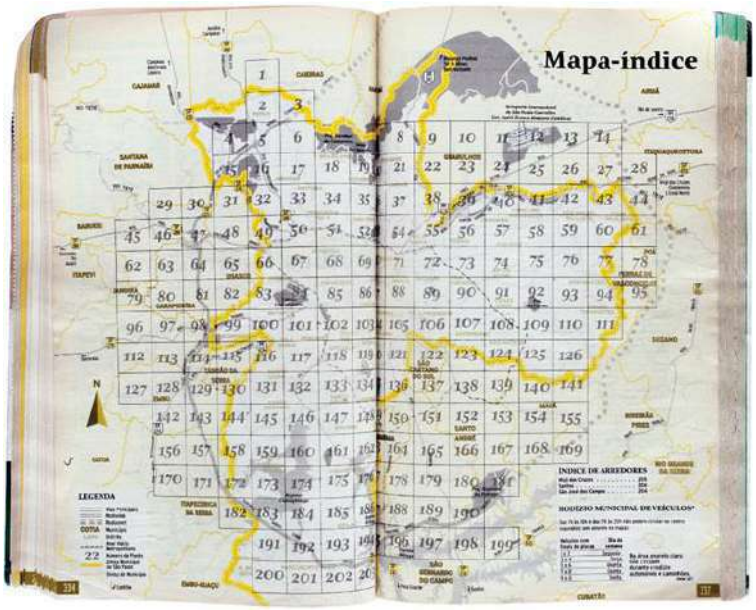


Figura 14: Guia de ruas de São Paulo

Fonte: Tuca Vieira – site do autor

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Todas as fotografias do trabalho são coloridas e contribuem para a impressão de heterogeneidade da malha urbana. As imagens apresentam, majoritariamente, a relação das edificações com o espaço público, extinguindo quase completamente a presença humana. Ao invés de voltar seu olhar para os prédios icônicos e os pontos turísticos, Tuca Vieira fotografa locais que demonstram de que forma a cidade se organiza, como as construções residenciais irregulares, os altos condomínios, o comércio, as empresas, paisagens urbanas e naturais.

Diante desse conjunto de 203 imagens, é possível definir alguns padrões visuais que se repetem ao longo da série fotográfica, como vistas de esquina (Figura 4), áreas em construção (Figura 5) e cenas urbanas com condomínios altos ao fundo (Figura 6).

Figura 15: Vistas de esquina
Fonte: Tuca Vieira - Site do autor

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 16: Áreas em construção
Fonte: Tuca Vieira - site do autor

Figura 17: Cenas urbanas com condomínios altos ao fundo
Fonte: Tuca Vieira - site do autor

Ao comentar sobre a série "Atlas fotográfico", Wisnik analisa o procedimento catalográfico e a abordagem que Tuca Vieira realiza sobre a cidade de São Paulo:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Nesses enquadramentos acachapantes, Vieira parece deslocar para a metrópole do terceiro mundo, forjada no improviso, o extremo rigor da fotografia alemã, em especial a escola de Düsseldorf capitaneada pelo casal Bernd e Hilla Becher, que passou a vida retratando as velhas fábricas no interior do país europeu. Mas São Paulo, Osasco e o ABC estão longe da limpeza germânica. E Vieira deixa isso explícito no uso da cor, retratando os tons berrantes de postes, carros e orelhões que causam mais incômodo do que uma sensação de paz. (WISNIK, 2016)

O discurso imagético do fotógrafo apresenta aproximações com o movimento *New Topographics,* denominado a partir da exposição *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*[4], de 1975, em Nova Iorque. A exposição, sob curadoria de William Jenkins, foi o marco inicial desse movimento, e apresentou trabalhos fotográficos que evidenciavam o impacto do ser humano no território americano. Nessas fotografias, ao contrário da fotografia de paisagem clássica – que reforçava a beleza e a imponência da natureza – os artistas representavam as paisagens do território americano sem glorificá-las. Fotógrafos como Robert Adams (Figura 7), Frank Gohlke, Stephen Shore, Lewis Baltz e outros, segundo Mark Klett (2014, p. 67), usavam a fotografia como instrumento de questionamento do espaço em rápida transformação. Nessas paisagens urbanas algumas características definiram o movimento, como a frontalidade em relação ao objeto fotografado, a ausência humana e a catalogação seriada, como as construções industriais capturadas pelo casal Bernd e Hilla Becher (Figura 8).

[4] As características identificadas na nova fotografia de paisagem pelo curador da exposição, William Jenkins, foram trazidas a público anteriormente em duas ocasiões: na mostra organizada por Nathan Lyons, "Toward a Social Landscape" (1966), também na Eastman House, e por John Szarkowski, na exposição "New Documents" (1967), no Museum of Modern Art, em Nova Iorque.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 7: "Mobile Homes", foto de Robert Adams

Fonte: National Gallery of Australia[5]

Figura 8: Foto de Bernd e Hilla Becher

Fonte: Site do Museu de Arte Moderna de São Francisco[6]

Discussão teórica

Ainda que Wisnik, curador do "Atlas fotográfico", aponte semelhanças entre o trabalho de Tuca Vieira e o movimento *New Topographics*, é fundamental realizar uma análise técnica e iconográfica das imagens para compreender a gênese do documento e contextualizá-la também diante das fotografias produzidas nas décadas anteriores no cenário nacional.

[5] Disponível em http://cs.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=59084. Acesso em março de 2017.
[6] Disponível em www.sfmoma.org/exhibition/new-topographics/. Acesso em março de 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Boris Kossoy (2009) aponta a importância da investigação do registro fotográfico e de seus elementos constitutivos: o assunto abordado, o fotógrafo e a tecnologia do aparato técnico.

> As fontes fotográficas são uma possibilidade de investigação e descoberta que promete frutos na medida em que se tenta sistematizar suas informações, estabelecer metodologias adequadas de pesquisa e análise para a decifração de seus conteúdos e, por consequência, da realidade que os originou. (KOSSOY, 2009, p. 32)

A recuperação dessas informações é sistematizada no método que Kossoy (2009) identifica como "arqueologia do documento fotográfico", configurada a partir de duas análises: técnica e iconográfica. A primeira ocupa-se da reconstituição dos processos que geraram o artefato, o conjunto de informações de ordem técnica identificados na matéria, no documento. A segunda, examina os elementos icônicos representados na imagem, ou seja, o conteúdo do documento.

Conforme Solange Ferraz de Lima (1997), a construção do sentido na imagem fotográfica não deve estar limitada à descrição dos elementos representados na imagem, mas estender-se ao modo de apresentação e o arranjo dos temas fotografados.

> Os modos de hierarquização da estrutura urbana, de caracterização e qualificação do elemento humano, os recursos de dinamização ou de estabilização da imagem, as abordagens descontextualizantes, monumentalizantes ou as opções de arranjo são alguns dos recursos da linguagem fotográfica indissociável dos temas aos quais foram aplicados e parte integrante dos sentidos que estas imagens suscitam. (LIMA, 1997, p. 31)

O reconhecimento desses eixos analíticos é fundamental para a compreensão da natureza do fragmento fotográfico. A sistematização das informações contribui para o "exame crítico necessário para que possamos saber o que o documento de fato é, naquilo que aparenta e naquilo que oculta. A fotografia

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

nos apresenta o visível, mas nos remete ao imponderável dos fatos da vida histórica e social. (KOSSOY, 2009, p. 16)

Susan Sontag comenta que a "presunção de veracidade que confere autoridade" às fotografias não evita que os registros estejam submetidos a fatores sociais aos quais estão inseridos os sujeitos que manipulam as câmeras fotográficas. "Mesmo quando os fotógrafos estão muito mais preocupados em espelhar a realidade, ainda são assediados por imperativos de gosto e de consciência." (SONTAG, 2004, p. 18)

Panorama histórico

Ao analisar-se em retrospecto a fotografia brasileira desde o final do século XIX, é possível identificar a representação do espaço urbano como tema recorrente. A documentação das cidades em diferentes períodos históricos, contudo, possui peculiaridades que estão relacionadas a diversos fatores, sejam eles técnicos ou subjetivos. Segundo Lima, as imagens urbanas tendem a ser parcializadas, "comprometidas com os agentes diretos e indiretos da reprodução física e social da cidade" (LIMA, 1997, p. 218).

No contexto brasileiro, a fotografia da paisagem urbana como recurso de representação da identidade nacional poderia ser representada a partir do olhar de quatro fotógrafos legitimados dentro dos seus contextos de atuação. Marc Ferrez retratou o Brasil no período do Império e o início da República, entre a segunda metade do século XIX e o começo do século XX. Registrou especialmente a urbanização do Rio de Janeiro, em cenas ainda muito marcadas pela presença da natureza. No mesmo período, em São Paulo, Militão Augusto de Azevedo capturou imagens da paisagem urbana com a intenção de definir um modelo de comparação entre épocas distintas. Em 1887, por exemplo, lançou o "Álbum Comparativo de Vistas da Cidade de São Paulo (1862-1887)".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Na origem da utilização das fotografias enquanto documento histórico no Brasil, ressalta-se uma orientação ideológica voltada para a construção de uma história nacional baseada nos parâmetros da modernidade técnica, a exemplo das fotos que acompanharam as obras ferroviárias, portuárias, as reformas urbanas, as instalações industriais, e outras. (SILVA, 2001, p. 173)

A partir da segunda metade do século XX, outros dois fotógrafos brasileiros se destacaram na representação das cidades, voltando-se especialmente às formas da arquitetura moderna. Thomas Farkas, um dos pioneiros da fotografia moderna no Brasil, tem como ápice de sua trajetória a documentação da construção e da inauguração de Brasília. Mais recentemente, destaca-se o fotógrafo e arquiteto Cristiano Mascaro, que desde a década de 1960 fotografa sistematicamente a cidade de São Paulo.

Na fotografia de Farkas e Mascaro é possível encontrar indícios da intenção de se criar uma memória romântica do patrimônio construído e exaltar a monumentalidade das formas modernas.

> As imagens que Mascaro registra destacam a grandiosidade da metrópole, o gigantismo da cidade que assusta, que oprime, mas, acima de tudo, que transforma o ser humano em criaturas diminutas ou fantasmagóricas. A representação de suas figuras humanas é quase sempre em contraluz; são sombras longilíneas que se estendem pelas ruas, calçadas e edifícios. (SILVA, 2010, p.74)

Considerações finais

O trabalho fotográfico de Tuca Vieira, como apresentado anteriormente, distingue-se dos registros produzidos por Farkas e Mascaro ao indicar em suas imagens o espaço urbano brasileiro a partir da identificação de sua heterogeneidade. Consciente da incapacidade de sintetizar nas suas imagens o retrato fiel da cidade, Tuca Vieira recorre à cartografia para trilhar sua rota

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

fotográfica a partir de regras e métodos científicos, "mas o tempera com um importante halo de ficcionalidade, próprio de quem sabe não haver respostas exatas nem muito menos únicas". (WISNIK, 2016, p.41)

A cidade, apresentada por Tuca Vieira a partir da sobreposição de camadas descoordenadas, da arquitetura vernacular, registrada como um organismo vivo, nos coloca a indagação sobre como o novo paradigma de representação do espaço urbano contribui para a construção do imaginário coletivo atual.

Referências Bibliográficas

KLETT, Matt. On New Topographics. Man-Altered Landscapes and Revolutions. In: Broken: Environmental Photography. Estocolmo: Art and Theory Publishing, 2014, p. 65-85.

KOSSOY, Boris. Fotografia & História. 3ª Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KOSSOY, Boris. Realidades e ficções na trama fotográfica. 2ª Ed. Cotia: Ateliê, 2000.

LIMA, Solange Ferraz de. Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954). 1. ed. Campinas: Mercado de Letras, 1997. 272 p.

LOMBARDI, Kátia Hallak. Documentário Imaginário: Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea. 2007. 172 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2007.

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

SILVA, Lígia Maria Tavares da. Fotografia e paisagem urbana. Saeculum – Revista de História, João Pessoa: Editora Universitária, nº 6/7, p. 171-182, jan-dez. 2000/ 2001.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SILVA, Luciana Fátima da. Signos em tons de cinza: a fotografia e as transformações urbanas na capital paulista. 2010. 143 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Paulista. São Paulo, 2010.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WISNIK, Guilherme. Cidade inacabada. Revista piauí, São Paulo nº 112, p. 41-53, jan. 2016.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os símbolos da cidade: o sentido gerativo das imagens nas ruas de Cascavel

Sergio Marilson KULAK (Centro Universitário FAG)

Resumo: As vias que compõe o espaço urbano apresentam infinitas imagens que passam despercebidas ao olhar de seus transeuntes, entretanto, algumas destas se destacam e adquirem um amplo poder de representação. A proposta desta comunicação tem como base avaliar a capacidade gerativa de sentido de determinadas imagens da cidade que alcançaram o status de símbolos do ambiente no município de Cascavel, Paraná. Para tanto, são analisados elementos arquitetônicos e artísticos presentes no espaço urbano de Cascavel aplicados sob a ótica da representação simbólica enquanto imagem da cidade de acordo com os estudos de Charles Peirce, Lucrécia Ferrara, Kevin Lynch e Massimo Canevacci, entre outros. Por meio da pesquisa é possível verificar como simples locais da cidade adquirem a qualidade de lugar por meio de elementos visuais que emanam diferentes tipos de representação.

Palavras-chaves: Urbanidade, Representação, Espaço Urbano.

Os espaços da cidade

Viver em sociedade implica em estar inserido em um espaço em que ocorrem os mais variados tipos de trocas de informação, que variam desde as instâncias físicas/práticas até o consumo de bens simbólicos que perpassam noções de um amplo imaginário social, em alguns casos, ou situações específicas, como aquelas de tribos sociais que vivem nestes ambientes.

Prédios, vias, calçadas, muros e monumentos, entre tantos outros, adquirem vozes em meio ao fluxo urbano que engloba os espaços da cidade. No

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

entanto, determinados elementos ganham conjunturas muito mais significativas e são enquadrados como verdadeiros símbolos do lugar.

As qualidades impregnadas nos elementos urbanos fazem com que seus usuários e, consequentemente, suas produções sociais/culturais, projetem suas significações de caráter simbólico para os mais diversos contextos. Exemplos não faltam, como pensar Paris sem a associação direta com a Torre Eiffel ou a Avenida Champs-Élysées? Lembrar de Nova Iorque sem citar o Central Park ou Wall Street? Depois de Caetano Veloso, andar pela Av. São João, em São Paulo, na esquina com a Ipiranga, nunca mais foi a mesma coisa para a maioria dos brasileiros.

O que ocorre, de fato, é que alguns ambientes adquirem significações simbólicas capazes de gerar amplos poderes conotativos, tão grandes ao ponto de qualquer indivíduo realizar um entendimento bastante elaborado acerca de determinado lugar apenas por meio de seus signos, ainda que esta pessoa não tenha realizado, necessariamente, uma interação presencial com eles.

Neste sentido, este estudo pretende entender como estruturas urbanas da cidade de Cascavel, município com cerca de 300 mil habitantes, localizado no oeste do estado do Paraná, próximo à tríplice fronteira Brasil-Paraguai-Argentina, manifesta símbolos amplamente comunicativos. Para tanto, os elementos são aplicados sob a ótica da fenomenologia a partir dos estudos de Charles Peirce, Lúcia Santaella e Lucrécia Ferrara, e a antropologia da comunicação visual com Massimo Canevacci.

Os sentidos urbanos

A cidade é um amálgama de diferentes elementos: ruas, praças, imóveis, árvores, calçadas, entre tantos outros, são as fontes de seu entendimento enquanto fenômeno da urbanidade. Quando estes contextos se relacionam entre si, tem-se uma apreensão da cidade como unidade, uma percepção contínua em que, segundo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ferrara (1993, p.119), a cidade deixa de ser um dado e torna-se "um processo contextual onde tudo é signo, linguagem".

No entanto, esses elementos também possuem sua capacidade gerativa de sentido individualizada, isto é, sozinhos eles também podem ser fortes sistemas signicos com ampla capacidade representativa. Na maioria das cidades existem monumentos, catedrais, casas ou, de um modo geral, contextos que são vistos como pontos de referência, seja pela sua história, por seu design ou simplesmente pela sua localização favorável, estes locais adquirem a noção de lugar: quando passam de uma simples visualidade a uma inteligibilidade que se configura enquanto visibilidade. Evolui de um dado processual do ambiente urbano para um símbolo daquele determinado espaço.

Exemplos diversos são recorrentes: como não identificar os traços e as texturas da calçada da Praia de Copacabana, as linhas pertencentes ao orquidário do jardim Botânico de Curitiba, ou, ainda, as cúpulas do Congresso Nacional. Fato é que esses elementos necessitaram de uma experiência adquirida para tornarem-se os símbolos que são atualmente. Essa experiência, que se propaga pela interação – física ou imagética – e o desenvolvimento de seu entendimento, Peirce (2000) denominou hábito. Os hábitos seriam regras gerais às quais os organismos se submetem. "O hábito que o símbolo aciona na mente do intérprete implica em uma disposição para agir de um determinado modo sob certas circunstâncias" (SANTAELLA, 2007, p.135).

Inscrito sob o nível do raciocínio lógico, representativo, o símbolo tem a ampla capacidade de evocar sentidos já consolidados aos espaços, isso ocorre por meio de sua face indicial, de ligação, no mesmo sentido, o signo necessita de seu invólucro, assim precisa ser ícone também a fim de tornar-se símbolo. Santaella (2007, p.139) explica que a "parte-símbolo, Peirce chamou de conceito; a parte ícone, ele chamou de ideia geral". A partir deste entendimento, é possível estabelecer uma ligação com o conceito de Canevacci (1997) que argumenta que o objeto não pode ser representável a partir de si mesmo, mas a partir de uma passagem ao nível lógico, que se classificaria também como uma passagem de nível comunicativo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

De acordo com Kevin Lynch (1999, p.51), "a cidade é uma sobreposição de imagens individuais" e cada pessoa inserida nela irá desenvolver uma imagem do ambiente partindo de sua própria percepção, criando o que ele denomina como imaginabilidade do lugar, fato que atesta a seguinte afirmação de Canevacci (1997, p.35): "compreender a cidade significa colher fragmentos. E lançar sobre eles estranhas pontes, por intermédio das quais seja possível encontrar uma pluralidade de significados".

Ao viver no ambiente citadino, o indivíduo irá recolher as imagens que se apresentam sucessivamente em sua vivência do urbano, e as interpretá-las de acordo com uma série de regras próprias ou coletivas. Segundo Canevacci (1997), o cidadão não apenas vive na cidade como também é vivido por ela. A relação que se desenvolve com o ambiente ocorre a partir de suas manifestações, é desse modo que cada pessoa desenvolverá a sua representação do espaço. Assim, o indivíduo acessa a estrutura icônica dos elementos da cidade, acionando – indicialmente – os significados advindos dos hábitos aplicados por ele, constituindo, desse modo, o símbolo urbano. Neste sentido, poder-se-ia afirmar que o indivíduo vive a cidade em suas transformações e a consome por meio da experiência.

De acordo com Ferrara (2002, p.105) "a passagem do puro conceito à exploração icônica nos leva ao próprio processo de reprodução do significado, que parte de uma visualidade para atingir a dinâmica cognitiva da visibilidade". Para a autora, os elementos urbanos são mais desenvolvidos do que apenas visualidade, são formas que mantém uma significação potencial que depende de uma experiência de inteligibilidade dos cidadãos urbanos para se consolidar. Em seguida, o elemento da cidade adquire um significado e passa da visualidade, que é a simples constatação visual, para a visibilidade, tonando-se uma reflexão do dado visual, que se transforma em um fluxo cognitivo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os símbolos de Cascavel

Cascavel é uma cidade em expansão, com pouco mais de 65 anos de idade, possui uma população de mais de 300 mil habitantes e é o principal município do oeste do Paraná, sendo o quinto maior do estado. A cidade apresenta uma ampla variedade de culturas e etnias, pessoas vindas de várias regiões do Brasil e do mundo vivem no município, o que afetou diretamente em sua história e nos traços que compõe a sua visualidade.

Por entre suas grandes avenidas, com destaque para a Avenida Brasil que corta seu território de leste a oeste, se estabelecem dezenas de elementos que ganharam o imaginário coletivo e foram dotados de diferentes entendimentos ao ponto de se transformarem em signos urbanos com ampla capacidade de representação.

A própria Avenida Brasil se destaca como um marco do município. Até meados de 2016, a via apresentava pequenas ondulações que foram criadas na década de 1980 com a finalidade de evitar os rachas, corridas de arrancada entre dois ou mais veículos, bastante comuns naquela via durante a época. Entretanto, essas curvas receberam outra significação da população, a forma da Avenida Brasil foi incorporada por grande parcela dos seus habitantes como a simulação do movimento de uma cobra cascavel, réptil que dá nome à cidade. As curvas acentuadas tornaram-se um dos signos mais representativos da cidade, mesmo que com seu significado flexionado, como acontece nos mitos barthesianos, penetraram no imaginário coletivo de tal forma que a associação se tornou inevitável.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1: Avenida Brasil, antes de sua reformulação.
Fonte: Paraná TV. Disponível em: <https://goo.gl/ptj46v>. Acesso em 25 mar. 2017.

A Avenida Brasil abriga importantes monumentos da cidade, como a Praça dos Imigrantes, por exemplo. A praça, imponente por sua estrutura, traz uma homenagem aos povos de diferentes lugares que vieram para construir suas vidas em Cascavel. O elemento apresenta um grande chafariz com uma estrutura em concreto armado que se projeta por entre as águas e a visualidade daquele espaço. Ao fundo se evidenciam as bandeiras de todos os estados brasileiros, com destaque para as bandeiras do Brasil e de Cascavel, localizadas ao centro do chafariz.

Figura 2: Praça do imigrante, na Avenida Brasil, Centro de Cascavel.
Fonte: Paraná TV. Disponível em: <https://goo.gl/ptj46v>. Acesso em 25 mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As características visuais da Praça do Imigrante garantem a ela uma intensa capacidade de projetar sentidos, o espaço, que é prontamente reconhecido pelos cascavelenses, é facilmente aplicado como um elemento que define a cidade a partir de seus sentidos visuais, adquirindo noções de símbolo. Como afirma Canevacci (1997, p.43),

> A cidade é o lugar do olhar. Por esse motivo a comunicação visual se torna o seu traço característico. [...] A comunicação é a viagem da diferença que contém o sentido da informação. A comunicação urbana exacerba essas diferenças, multiplica-as, fá-las coexistir, e entrar em conflito.

Como espaço que aflora visualidade, diversos alunos do curso de Publicidade e Propaganda do Centro Universitário FAG utilizaram o elemento como âncora representativa da cidade e, portanto, símbolo, em um concurso realizado para a identidade visual do congresso de estudos da comunicação Intercom Sul 2018, que será realizado em Cascavel na mesma instituição. A busca desse elemento como um símbolo de Cascavel se evidenciou ao passo que os acadêmicos intentavam mostrar a identidade do município na peça gráfica.

Figura 3: Logotipos produzidos a partir da praça do Imigrante como signo representativo.
Fonte: Acervo do curso de Publicidade e Propaganda - Centro Universitário da FAG.

O monumento, enquanto obra arquitetônica, serve como alicerce para a promessa básica do design, de projetar sentidos por meio da visualidade. Sobre a noção de representatividade a partir da exploração estética de elementos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

arquitetônicos, Diana Agrest e Mario Gandelsonas (2006, p.136), afirmam que "um objeto arquitetônico é percebido como tal não porque tenha determinado significado inerente que é "natural", mas porque o sentido que lhe foi atribuído é fruto de uma convenção cultural". O contexto do símbolo se intensifica neste aspecto, pois, o signo simbólico, de acordo com Peirce (2000), é um signo convencionado, que não é natural do mundo das coisas, mas adquire seu significado a partir de uma exploração de sentido artificial, isto é, estabelecida de modo voluntário ao signo.

Charles Jencks também trata desta noção quando traz a seguinte passagem: "esta talvez seja a ideia mais fundamental da semiologia e do significado na arquitetura: que toda forma num ambiente, ou todo signo numa linguagem, é motivada, ou suscetível de ser motivada" (*apud* AGREST; GANDELSONAS, 2006, p.136).

Desse modo, nota-se como a arquitetura opera com a significação em suas estruturações. As obras são elaboradas enquanto signos simbólicos que tendem a emanar determinados sentidos pré-concebidos. A visualidade de cada uma dessas construções poderá produzir maiores ou menores potencialidades de significação, o que irá ditar esse processo são os usos e hábitos feitos dos elementos arquitetônicos.

A Catedral Metropolitana de Cascavel se enquadra neste panorama. A partir de sua arquitetura nada convencional, seus traços se tornam marcantes na história e na memória dos cidadãos cascavelenses, mas sua capacidade gerativa de sentido vai além do visual, o símbolo está impregnado, neste caso, da história que o edifício carrega consigo "no caso da representação simbólica, o objeto é uma referência do símbolo e está temporariamente delimitado pelo significado que a História lhe concedeu" (FERRARA, 2002, p.106).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 4: Catedral Nossa Senhora Aparecida, Cascavel, Paraná.
Fonte: https://www.panoramio.com/user/7132897?photo_page=29.

A partir dos usos e hábitos que os indivíduos desenvolvem com os elementos citadinos, as noções de sentido se proliferam e o processo simbólico de instaura em um solo extremamente fértil que a semiose proporciona. Os traços em ziguezague da cobertura da Catedral são signos que ganham espaço cada vez maiores nas explorações imagéticas da publicidade, da fotografia, do grafite, entre outros.

Essa exploração é tão intensa que, em alguns casos, o casamento entre os ângulos retilíneos da Catedral se associam ao formato dos prédios mais representativos de Cascavel: as Torres Gêmeas, que abrigam o Hotel Bourbon e o Shopping Central Park. A relação se acentua de modo mais intenso ao ver que os traços são comuns ao mesmo espaço, pois ambas as construções se localizam na Avenida Brasil com poucos metros de distância uma da outra.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 5: Edifícios das Torres Gêmeas, na Avenida Brasil.
Fonte: http://s890.photobucket.com/user/ducaticba/media/jk788.jpg.html

Assim como no caso da Praça do Imigrante, estes dois elementos foram amplamente utilizados nos logotipos que visavam explorar a cidade de Cascavel por meio de suas imagens mais representativas. A seguir, pode-se notar como esses dois elementos foram explorados por três concorrentes distintos.

Figura 6: Logotipos produzidos a partir das Torres Gêmeas e da Catedral, em alguns casos de modo associado.
Fonte: Acervo do curso de Publicidade e Propaganda - Centro Universitário da FAG.

Do mesmo modo que os elementos arquitetônicos, Cascavel apresenta um grande número de artes urbanas, em especial o grafite. Diversos artistas deixam suas marcas pelas vias do município, muitas delas, inclusive, na região central de Cascavel, fazendo com que essa arte seja incorporada na assimilação das imagens urbanas pelos transeuntes do espaço.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 7: Grafite no Centro de Cascavel.
Fonte: Arquivo pessoal do Autor.

O grafite ganhou tamanho espaço no imaginário cascavelense que diferentes empresas de segmentos variados passaram a explorar esse recurso como produtor de sentido em suas sedes e nos espaços que utilizam, casos como o da Construtora JL, do Celeiro Nacional e da FZ Madeiras, entre tantas outras.

Figura 8: Grafites em espaços pertencentes a empresas de Cascavel.
Fonte: www.facebook.com/du2neacm

A arte de rua também age, neste caso, como um elemento representativo da cidade, com noções tão enraizadas que passa a ser explorada até mesmo com finalidade comercial ao ser incorporada na publicidade de identificação em vários espaços privados.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Por meio dos diferentes exemplos, evidencia-se como elementos presentes nas ruas da cidade ganham sentidos bastante superiores aos que apresentam inicialmente, tornando-se símbolos urbanos. Por meio da incorporação no imaginário social de Cascavel, conquistada por meio de seus usos e hábitos, os símbolos do espaço ganham significações cada vez mais desenvolvidas e, consequentemente, mais fortes nas mentes interpretantes de uma ampla coletividade.

Seja no traçado característico de uma via, na plenitude das formas de um monumento, nas linhas e no design de prédios e construções e, até mesmo nas cores e traços do grafite, entre diversos outros elementos que possam povoar o ambiente de uma cidade, os signos adquirem um potencial de representação perante os indivíduos e conquistam o seu espaço como elementos símbolos daquele ambiente.

Considerações finais

A cidade fala por meio dos seus signos que se espalham por entre suas vias, parques, edifícios, entre outros elementos do ambiente urbano. A cidade é "um processo contextual onde tudo é signo" (D'ALESSIO FERRARA, 1986, p.120). Ela é um "sistema comunicativo" (CANEVACCI, 1997, p.81). Seus signos se expressam de todos os modos, muitos deles, de uma forma especial, de modo simbólico.

Os símbolos urbanos possuem meios distintos de representar, se observados pacientemente, se forem vividos de modo intenso, os símbolos urbanos passam a significar muito mais do que a priori, saindo do status de lugar e ganhando a qualidade de local. Alguns destes símbolos destacam-se diante dos demais elementos que os envolvem, isso acontece devido às qualidades apresentadas por eles, sobretudo, as visuais.

Os casos avaliados neste estudo são parte dos símbolos do ambiente urbano de Cascavel. Por meio deles, nota-se que os signos exprimem diferentes

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

contextos formas variadas de significação e que são geradas a partir dos usos e hábitos aplicados a eles pelas pessoas em geral.

A visualidade dos signos urbanos têm muito a contar. Ela cria sentidos, transforma o contexto urbano. O ambiente adquire interpretações novas e variadas, faz de um simples espaço, um local repleto de conteúdos, sentidos, qualidades, transformando o ambiente na qualidade de um lugar. As imagens da cidade, a partir de seus símbolos, auxilia o homem no processo de domínio da linguagem urbana. Através dele o ser humano capta os sinais do ambiente para poder habitá-lo de forma plena, ou seja, com representações bem elaboradas e de significações categóricas.

Os símbolos da cidade afirmam a importância do design em nossa sociedade contemporânea, uma vez que ilustram a forma como vivemos, enquanto nos conduz a vivermos de determinadas formas.

Referências Bibliográficas

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica:* ensaios sobre a antropologia da comunicação urbana. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *A estratégia dos signos*: linguagem, espaço, ambiente urbano. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Design em espaços*. São Paulo: Rosari, 2002.

_____. *Olhar periférico*. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. Os significados urbanos. São Paulo: Edusp, 2000.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*: estudos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. O que é símbolo. In: QUEIROZ, João; LOULA, Ângelo; GUDWIN, Ricardo (Orgs.). *Computação, cognição e semiose*. Salvador: EDUFBA, 2007.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O grafitti como intervenção no vazio urbano. Estudo de caso do mural do Viaduto da Av. Brasília

Amanda Mendes de LIMA
(Centro Universitário Curitiba - UNICURITIBA) [1]

Arildo CAMARGO
(Centro Universitário Curitiba - UNICURITIBA) [2]

A cidade contemporânea possui em seu meio urbano a grande evidência para as vias automotivas, com isso, as construções de viadutos tornam-se cada vez mais frequentes. Com a edificação dessas grandes estruturas, acaba-se por ocorrer, o que pode ser chamado de vazio urbano – espaços que não possuem um fim específico destinado a ele. Para intervir nesses espaços, há o uso de murais em *graffiti*, que colorem e dão vida a essas estruturas. O objetivo deste trabalho é discutir e compreender a relação existente entre essa produção artística e os passantes que transitam diariamente nos baixios do viaduto, tendo como objeto de estudo, o mural do viaduto da Av. Brasília com a BR 476, em Curitiba/PR. Outro ponto refere-se à nova dinâmica que este espaço assume, ao ser contemplado com tal intervenção urbana. Para isso, foi utilizado de entrevistas com os pedestres e artistas que executaram as obras, além de bibliografias que discutem o conceito de não cidade. Obteve-se como resultado, dados que indicam uma mudança na percepção do trajeto dos transeuntes por conta da existência da intervenção pela arte mural.

Palavras-chaves: vazio urbano, *graffiti*, arte mural.

[1] Acadêmica do 5° período do Curso de Arquitetura e Urbanismo e Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Arte Mural e Arquitetura (UNICURITIBA);
[2] Prof. Mestre do UNICURITIBA. Pesquisador líder do Grupo de Pesquisa Arte Mural e Arquitetura (UNICURITIBA), Co-autor e orientador do trabalho.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O conceito de vazio urbano: um olhar para os baixios dos viadutos.

O vazio urbano pode ser definido inicialmente por sua tradução literal encontrada no dicionário de língua portuguesa. Segundo Aurélio, o vazio significa um espaço vazio, ausência de conteúdo, que não é habitado e frequentado, que tem falta de algo, que tem preocupações ou interesse de pouca utilidade ou importância, entre outros. Já o urbano significa relativo à cidade. Esse espaço vago que será aqui tratado refere-se aos lugares inutilizados nos baixios dos viadutos, especificamente do Viaduto da Av. Brasília, em Curitiba/PR. Para adentrar a essa discussão e seus pontos de interesses, é necessário primeiramente conceituar o que seriam os vazios urbanos.

Segundo VEIGA, VEIGA, MATTA (2010), os vazios urbanos podem ser definidos como espaços não construídos e não qualificados como áreas livres no interior do perímetro urbano de uma cidade. Os autores citam também a definição de Villaça (1998), que aponta a existência de várias outras definições que ocorrem de acordo com cada teórico, estes podem considerar como vazios, tanto praças e parques, quanto grandes espaços inutilizados em áreas urbanas densamente construídas.

Os principais marcos teóricos para a análise do processo de formação e transformação dos vazios urbanos, de acordo com BORDE (2006), foram Solà-Morales (1996, 1998) e Chaline (1999). Solà-Morales, ao analisar os diferentes pontos da cidade contemporânea, observou que as recentes mudanças no sistema urbanístico teriam produzido um avanço no processo de formação dos vazios urbanos, isso traria por consequência, uma transformação na sua significação simbólica, deixaria de ser nomeado por vazio urbano, e passaria a ser *terrain vague*, ausência e oportunidade, memória e transformação. O *terrain vague* foi uma das cinco categorias de análise da cultura urbana contemporânea propostas por Solà-Morales no Congresso da UIA (BORDE, 2006). E não possui uma tradução literal, deve-se levar em conta o seu significado que já está associado ao termo, que seria

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

lugares aparentemente esquecidos, obsoletos, nos quais apenas certos valores residuais parecem manter-se, são lugares estranhos ao sistema urbano. (SOUSA, 2010 apud SOLÀ-MORALES, 2002)

Segundo VEIGA, VEIGA, MATTA (2010), os vazios urbanos podem ser resultados da transformação de usos urbanos:

> Grandes espaços efetivamente vazios também podem ser resultado da transformação de usos urbanos, como os de antigas áreas ferroviárias, portuárias e fabris. Em cidades que passaram por alteração do perfil econômico nas últimas décadas do século XX (especialmente naquelas de perfil industrial que passaram a apresentar caráter predominantemente terciário), notam-se normalmente grandes espaços abandonados e estruturas vazias, como galpões, páteos de manobra de logística, docas, entre outros, que agora não mais possuem função e encontram-se ociosos.

Além do conceito de vazio urbano, outro termo que pode ser utilizado quando se trata desses espaços vagos, seria o termo criado por Marc Augé, o não-lugar. Esse termo significa lugar nenhum, um lugar desenraizado, desterritorializado, que segundo o autor, não cria nem identidade singular, nem relação, mas solidão. Além disso, cria uma proximidade sem troca e sem relação.

Com a conceituação desses dois termos por diversos teóricos e pesquisadores, pode-se considerar que esses lugares vagos tem um ponto em comum, eles acontecem em muitos locais por todas as cidades, possuindo características diferentes. Os autores discutem o leque de definições que o termo de vazio urbano pode ter e quais as consequências desses espaços inutilizados, ou não planejados, podem ter no contexto urbano geral das cidades. A evolução e o crescimento dos assentamentos urbanos necessitam de um constante planejamento, pois o crescimento demográfico e a necessidade de ampliação do sistema viário são dois fatores que norteiam esses avanços.

Esses avanços são decorrentes da revolução industrial, onde a cidade começou a ser dividida em setores, segundo o arquiteto e urbanista João Valente, as

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

cidades assumiram a seguinte organização: área de produção, área de vestiário, área de descanso e área de administração. Então trabalha-se, estuda-se, mora-se e faz-se atividades de lazer em diferentes pontos da cidade, isso causa um grande congestionamento em diversos horários do dia, pelo deslocamento dos indivíduos entre esses setores, que hoje causam uma crise muito grande. (CARUSO, 2010, p. 50)

Em decorrência da necessidade de projetar sistemas viários, que atendam o crescimento das cidades, sendo estes o subsistema que mais está vinculado aos usuários, pelo que os acertos e erros de projeto e execução são mais evidentes para quem dele faz uso, há o surgimento dos elevados e viadutos. (MASCARÓ, 2016, p. 10)

Segundo ÁVILA (2013), a importância dada às vias automotivas na malha urbana gerou espaços sobrantes, que afastam cada vez mais a relação entre indivíduo e cidade.

> A preocupação era criar as melhores condições para as vias automóveis, de assumir a cidade como uma infra-estrutura determinante no desenho e expansão da cidade, de atravessar os seus limites, sempre acompanhada pelo automóvel. A flexibilidade destas redes viárias deu origem à dispersão urbana, distanciando o convívio e a relação com a cidade, obrigando as actividades urbanas a adaptar-se a estas, no modo de circulação e de vivência na cidade. Considera-se que o carácter mutante da paisagem urbana mais perpetuado foi o movimento dos residentes para o exterior, resultando na expansão do vazio urbano. (ÁVILA, 2013, p. 12)

O autor ainda complementa que esses avanços geraram uma grande mobilidade nas cidades, por outro lado, fragmentou esse meio urbano, fazendo com que os transeuntes perdessem o seu papel e contribuísse para que o isolamento entre os cidadãos fosse maior.

Essas consequências podem ser vistas a partir das construções de grandes estruturas como os viadutos. João Valente, afirma que, "numa cidade, uma ponte é

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

tão importante por cima como por baixo, e às vezes é mais valioso o que acontece em baixo do que em cima" (CARUSO, 2010, p. 56 – 57)

Esses espaços residuais que os viadutos geram em seus baixios acabam se tornando além de vazios urbanos, também não-lugares, por serem inutilizados, sem identidade e relação com os passantes, e serem realmente a sobra de uma construção com caráter automotivo. Os vazios projetuais que são inacabados e inconclusos confrontariam a estática e a funcionalidade do espaço construído e se constituiriam então, em uma descontinuidade, um vazio a preencher de informação e de novos usos. Estes que se fazem necessários nos baixios dos viadutos, pois como dito anteriormente pelo arquiteto João Valente, muitas vezes os espaços em baixo dessas estruturas são mais importantes e merecem devida atenção, ainda mais por serem perceptíveis aos habitantes que circulam diariamente por esses espaços. (BORDE, 2006, p. 47 apud FERRARA, 2000)

O *graffiti* como mural contemporâneo e a sua relação com o espaço circundante.

A arte mural reflete o anseio do ser humano em se manifestar e se comunicar com o seu meio, isso ocorreu e ainda ocorre por meio de sinais, rabiscos e imagens. Muitos destes traços, marcas, desenhos e pinturas transformaram-se no decorrer da história em símbolos e letras, constituindo a escrita. (PROSSER, 2010, p. 41)

Na segunda metade do século XX, diversos artistas se lançaram em busca de alternativas contemporâneas para exprimir sua realidade. As técnicas do passado não foram, e nem poderiam ser, totalmente abandonadas, mas, juntamente com elas, na medida em que se multiplicavam as descobertas no campo da ciência e da tecnologia, o artista assistiu a abertura de um imenso leque de possibilidades para o desenvolvimento de seus trabalhos. Passou a hibridizar sua arte, destruindo qualquer vestígio de essência artística, já que agora ela era resultado de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

miscigenações estéticas e não mais composta uma por única técnica ou estilo. Obviamente, toda esta mutação nas tendências artísticas pós-modernas fará com que a própria existência do museu seja repensada, e de certa forma, isso fortalecerá a arte muralista.

> A inovação estética interessa cada vez menos nos museus, nas editoras e no cinema; foi deslocada para as tecnologias eletrônicas, para o entretenimento musical e para a moda. Onde havia pintores ou músicos, há designers e discjockeys. A hibridação, de certo modo, tornou-se mais fácil e multiplicou-se quando não depende dos tempos longos, da paciência artesanal ou erudita e, sim, da habilidade para gerar hipertextos e rápidas edições audiovisuais e eletrônicas (CANCLINI, 2001, p. XXVI).

É possível que, ao tratar-se especificamente da pintura mural contemporânea, encontrar-se-á como melhores representantes desta forma de arte, as produções de artistas voltados para aquilo que conceituamos como interferências urbanas, sendo que podemos localizar suas origens no surgimento do próprio *Graffiti*. Modalidade artística cuja origem está diretamente associada às inscrições realizadas nas paredes da Roma antiga, mais particularmente na cidade de Pompéia, onde foram encontradas diversas inscrições parietais dotadas de conteúdo significativo para uma maior compreensão do estilo de vida das camadas populares desta civilização.

Os escritos dos muros pompeianos já traziam referências bastante similares àquelas encontradas nas inscrições de muros contemporâneos. Seus assuntos giravam em torno de suas atividades cotidianas, seus dissabores amorosos, suas paixões, rivalidades esportivas, suas preferências por este ou aquele gladiador, além da crítica e até ridicularização de determinados políticos. Não é por acaso que, com base nessas peculiaridades, AZEVEDO (2003, p. 48), em seu texto: "Grafites revelam como amavam os romanos" afirma que "os grafites de Pompéia eram o jornal da cidade".

No que concerne à sua procedência contemporânea, vimos ressurgir o *graffiti* na década de 60, quando jovens do *Bronx*, em *Nova Iorque*, passaram a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

colorir as paredes degradadas dos bairros da cidade fazendo uso da técnica do *spray*. Apesar de comumente estar vinculado à cultura *hip hop*, cultura dos guetos nova iorquinos que une o *RAP*, o *break* e o próprio *graffiti*, é importante lembrar que nem todos os países, cuja tradição do *graffiti* se fez presente, respeitou a mesma ideia existente nos Estados Unidos. Em comum, mantém-se um certo apego à rebeldia, a busca pela liberdade de expressão desapegada dos valores estéticos vigentes.

Dessa forma, o *graffiti* encontrou na cultura *Underground* as bases referenciais perfeitas para se impor como contracultura, ou seja, diferentes modos de pensar e de se relacionar com o mundo. Assim, a crítica burlesca de diversas autoridades, a apropriação de personagens da cultura de massa, além de expressões de protesto, passaram a fazer parte do seu universo figurativo. É válido lembrar que o período histórico em que o *graffiti* se instala como arte contemporânea, é fortemente marcado pelo movimento de contracultura americano, quando a ideia de oposição à cultura vigente e oficializada pelas instituições ocidentais se mostra bastante intensa, de diferentes maneiras.

Para PEREIRA (1983, p. 20), o movimento de contracultura pode ser entendido de duas formas, até certo ponto diferentes:

> De um lado, o termo contracultura pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude (...) que marcaram os anos 60: o movimento hippie, a música rock, uma cera movimentação das universidades, viagens de mochilas, drogas, orientalismo e assim por diante. E tudo isso levado à frente com um forte espírito de contestação, de insatisfação, de experiência, de busca de uma outra realidade, de um outro modo de vida. Tratava-se, então, de um fenômeno datado e situado historicamente e que, embora muito próximo de nós, já faz parte do passado (...). De outro lado o mesmo termo pode também se referir a alguma coisa mais geral, mais abstrata, um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às formas mais tradicionais de oposição esta mesma ordem dominante. Um tipo de crítica anárquica – esta parece ser a palavra chave – que, de certa maneira, "rompe com as

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> regras do jogo" em termos de se fazer oposição a uma determinada situação. Uma contracultura, entendida assim, reaparece de tempos em tempos, em diferentes épocas e situações, e costuma ter um papel fortemente revigorador da crítica social.

Cumpre ainda ressaltarmos que a produção do *graffiti* nos diferentes países em que se faz presente, não é homogênea, sendo dividida em estilos distintos, com técnicas próprias, muitas vezes compostos por códigos grupais e ideográficos complexos.

Ao analisar a expansão do *graffiti* na década de 60, Gitahy (1999) expõe que esta técnica se mostra como uma das primeiras manifestações muralistas pós-modernas, trazendo consigo preocupações estéticas e conceituais que ainda hoje chocam o público por seu teor ousado e provocativo. No seu artigo "O *graffiti* ocupando os primeiros passos" (2006), o autor traça os caminhos percorridos por esta arte no Brasil, bem como seus principais precursores, entre eles, Alex Vallauri, Carlos Matuck, Waldemar Zaidler, Maurício Villaça, Hudnilson Jr, Vado do Cachimbo, Júlio Barreto, Tupinâodá, Ivan Viana, Arthur Lara, Eduardo Castro, entre tantos outros, todos artistas que fizeram da cidade seu ateliê a céu aberto, criando imagens que compõem aquilo que "não seria somente a inflamação que apresenta o sintoma de uma urbanidade corrompida, mas também o próprio bálsamo curativo apresentado à própria arte nas ruas, e para todos" (GITAHY, 2006, p. 48-49).

Os artistas do *graffiti*, ao focarem suas estéticas na identidade do homem contemporâneo, expõem suas crises identitárias refletidas em uma arte púbica, despida a todos que a desejam observar. Estes parecem ser os muralistas mexicanos da contemporaneidade, se mostrando diferentes destes por não pertencerem a nenhum projeto de cunho nacionalista patrocinado pelo governo. Os "novos" muralistas apropriam-se dos muros e prédios das grandes cidades ainda evidenciando o conteúdo de protesto que marcou o seu surgimento na década de 60, sendo vistos por muitos como artistas marginais.

A obra *graffiti* é tida como antiarte, subversiva e dessacralizadora, fazendo uso de elementos icônicos da cultura urbana globalizada no intuito de provocar o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

olhar do espectador. Para tanto suas armas são múltiplas e podem se materializar através de cores intensamente vibrantes em imagens vorticistas, que ferem os olhos do espectador, ou ainda reproduções de imagens consagradas pela história da arte convertidas à cultura de massa, ícones cinematográficos estampados por meio da técnica do estêncil, apropriações de personagens dos quadrinhos, além de personagens fantásticos que satirizam políticos, criticam o modo de vida capitalista ou ridicularizam o próprio transeunte ao expor sua estaticidade em meio ao caos urbano.

Para Canclini (2003, p. 336), o *graffiti* representa um gênero constitucionalmente híbrido, evidenciando uma prática que desde seu nascimento abandona o conceito de coleção patrimonial, "lugares de intersecção entre visual e o literário, o culto e o popular, aproximam o artesanal da produção industrial e da circulação massiva" e ainda salienta que:

> O grafite é para os mestiços da fronteira, para as tribos urbanas da Cidade do México, para os grupos equivalente de Buenos ires ou Caracas, uma escritura territorial da cidade, destinada a afirmar a presença e até a posse sobre um bairro. As lutas pelo controle do espaço se estabelecem através de marcas próprias e modificações gráficas de outros. Suas referências sexuais, políticas ou estéticas são maneiras de enunciar o modo de vida e pensamento de um grupo que não dispõe de circuitos comerciais, políticos ou do mass media para expressar-se, mas que através do grafite afirma seu estilo. Seu traço manual, espontâneo, opõe-se estruturalmente às legendas políticas ou publicitárias "bem" pintadas ou impressas e desafia essas linguagens institucionalizadas quando as altera. O grafite afirma o território, mas desestrutura as coleções de bens materiais e simbólicos (CANCLINI, 2003, p. 336-337).

Assim, o que se nota é que dentre as produções artísticas que mais traduzem a hibridação pós-moderna, o *Graffiti* surge como um excelente foco de estudos, uma vez que também não se restringe apenas a se mesclar com outros elementos visuais, massivos ou não, está ligado à música e à dança, extrapolando os limites das artes plásticas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No Brasil, como representantes contemporâneos dessa produção específica de arte, podemos destacar os "Os Gêmeos", dois irmãos grafiteiros da cidade de São Paulo que há anos vêm espalhando seus murais por diversas cidades do mundo. Como temas, optam por discutirem a violência e o abandono do homem urbano, fadado ao esquecimento, que segundo BAUMAN (2005, p. 47), são: "pessoas não mais necessárias ao perfeito andamento do ciclo econômico e, portanto de acomodação impossível numa estrutura social compatível com a economia capitalista". Ao mesmo tempo em que suas pinturas mostram personagens que também remetem ao folclore brasileiro, onde figuram danças populares, jogos de capoeira e vestes regionalistas.

Dessa forma, o "*graffiti* (in) surge negando qualquer circuito cultural que não seja a própria cidade, seu cotidiano, suas pessoas, seus fluxos maquínicos, financeiros, comerciais e, acima de tudo, sociais. O *graffiti* é a metáfora do abandono..." (ESTRELLA, 2006, p. 21).

Tal como os Gêmeos, outros artistas tomarão a cidade e seus atores sociais como fonte de inspiração, sendo que muitos mostrarão uma outra maneira de se relacionar com o *graffiti*, seja criando espaços performáticos que o insira em outro contexto, ou ainda, desconstruindo a lógica contemporânea deste gênero artístico.

É o caso do artista Alexandre Orion, que por volta de 2002, inicia um trabalho denominado de "Metabiótica", onde mistura a linguagem do *graffiti* com a linguagem da performance e da fotografia. Segundo o próprio artista, seu objetivo nesse projeto "era provocar um conflito entre fotografia e pintura para alcançar dois objetivos principais: questionar os limites da fotografia e o grau de veracidade das imagens fotográficas e, ao mesmo tempo, sugerir um processo de intervenção pública que interagisse com as pessoas, discutindo o cotidiano da cidade" (ORION Apud GITAHY, 2006, p. 70).

Nota-se aqui, que tanto os Gêmeos, quanto Orion têm seguido a tradição da arte graffiti ao demarcarem a cidade como um território democrático, passível e possível de discutir sua própria época. Tais artistas mostram que esta arte é um meio transcultural, onde se funde a palavra e imagem com motivos descontínuos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

(CANCLINI, 2003, p. 238). Expressa uma aglomeração de signos de diversos autores em uma mesma parede criando um todo polifônico onde ecoam diversas vozes, sendo que estas se multiplicam e se reproduzem em contato com seu público.

Segundo Prosser (2010), a arte de rua atual é registrada por assinaturas de seus autores, que demarcam a sua passagem por aquele local, marcando ou tomando posse de um território urbano. Os graffitis criados por eles exprimem sentimentos contundentes, além de, como dito anteriormente, a arte urbana pode exprimir as realidades sociais e ideais políticos, conscientes ou inconscientes, explícitas ou implícitas. A autora ainda complementa que "Sobre a intencionalidade, percebe-se, ao lado do protesto, da provocação, da resistência, da crítica e da indignação, muito de lúdico, de liberdade, de criação artística, de sociabilidade e de comunicação". (PROSSER, 2010, p. 47)

Gitahy (1999), ainda discute a relação entre arte marginal e graffiti, já que a sua proibição ainda povoam os debates sobre arte, principalmente quando relacionados a propriedades privadas, já que muitos ainda consideram o graffiti como poluição visual e vandalismo. Por outro lado, há quem incentive a propagação dessa arte, permitindo a existência dela em muros residenciais e corporativos, em propriedades privadas ou locais públicos, como os baixios de viadutos que será analisado a seguir.

O *grafitti* como intervenção no vazio urbano: arte mural do Viaduto da Av. Brasília

O viaduto que é estudo de caso deste trabalho está localizado no cruzamento da Av. Brasília/Rua Francisco Derosso com a BR 476, faz umas das divisas entre o bairro Xaxim e o Novo Mundo, na cidade de Curitiba, capital do Paraná.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O espaço urbano em que ele está inserido possui diversos comércios que alimentam os moradores da região, além de estar próximo das estações tubos que complementam as vias expressas de ônibus da Linha Verde.

O viaduto, como já comentado anteriormente, é o resultado do crescimento do sistema viário urbano, que muitas vezes prioriza os meios automotivos de locomoção, gerando os vazios urbanos e não-lugares em seus baixios. A estrutura que fará parte desta análise, não foge desse caso, a construção do viaduto gerou em seu baixio, espaços vagos que não recebem nenhuma utilidade, são grandes vazios que incomodam os passantes da região.

Como forma de ocupar os grandes planos de cimento nas laterais e nos baixios desse viaduto, houve em 2008, uma intervenção artística realizada por vários grafiteiros, sendo eles, BUMA, CIMPLS, CAFÉ, DOSE, HEAL e THSY. Ao que tudo indica, receberam parceria para executar tal arte, da Prefeitura Municipal de Curitiba e da Fundação Cultural de Curitiba.

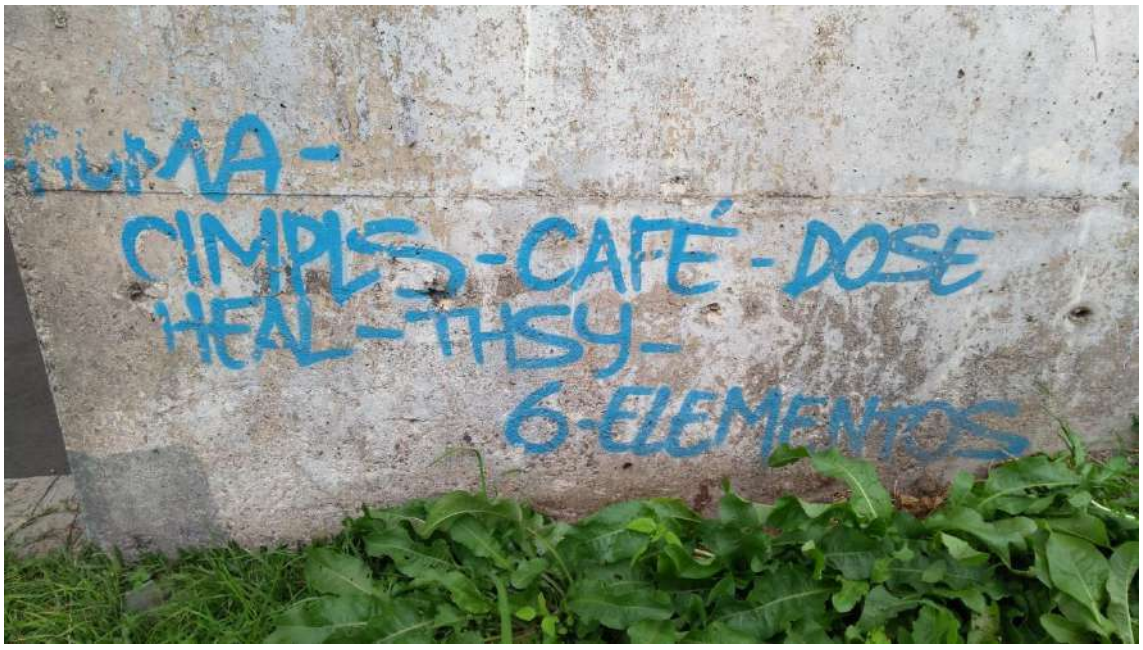


Fig. 1: Assinaturas dos artistas, mural do Viaduto Av. Brasília.

Fonte: Acervo pessoal.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O mural criado por eles acontece em uma progressão, como se estivesse se espalhando pela extensão do viaduto, eles trabalham com cores – que um dia já foram – vivas e quentes, e também com padronagens em algumas partes da obra. Cada artista representou a sua arte de modo particular, o que pode ser observado claramente pela divisão de temas e também por suas representações quanto à figura humana.

Fig. 2: Lateral do viaduto, lado da Rua Francisco Derosso.

Fonte: Acervo pessoal.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fig 3: Outra lateral do viaduto, lado da Rua Francisco Derosso.

Fonte: Acervo pessoal.

Fig. 4: Detalhe da lateral.

Fonte: Acervo pessoal.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fig. 5: Lateral do viaduto, lado da Av. Brasília.

Fonte: Acervo pessoal

Nas figuras 2, 3 e 4, pode-se perceber que acontece essa progressão da obra e que também pertencem ao mesmo artista. Pode-se observar também a intervenção natural que ocorre através do crescimento de samambaias sobre a pintura.

Na outra lateral, paralela a esta que já foi comentada, pode-se ser observado a presença mais constante de intervenções de picho sobre as pinturas, por ser o local mais retirado do viaduto e de pouca circulação de pedestres.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fig. 6: Outra lateral do viaduto com intervenção de picho, lado da Av. Brasília.
Fonte: Acervo pessoal.

Os murais que ficam propriamente no baixio do viaduto recebem a intervenção de artistas diferentes do que os das laterais. Esses murais fazem parte da travessia dos passantes que utilizam o baixio do viaduto como forma de travessia pela via BR 476. Os veículos que passam por ali, dificilmente conseguem analisar a obra existente, por conta da velocidade em que se encontram, passam reto por grandes obras da arte de rua.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fig. 7: Mural do baixio do viaduto.

Fonte: Acervo pessoal.

Fig. 8: Outro mural do baixio do viaduto.

Fonte: Acervo pessoal.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

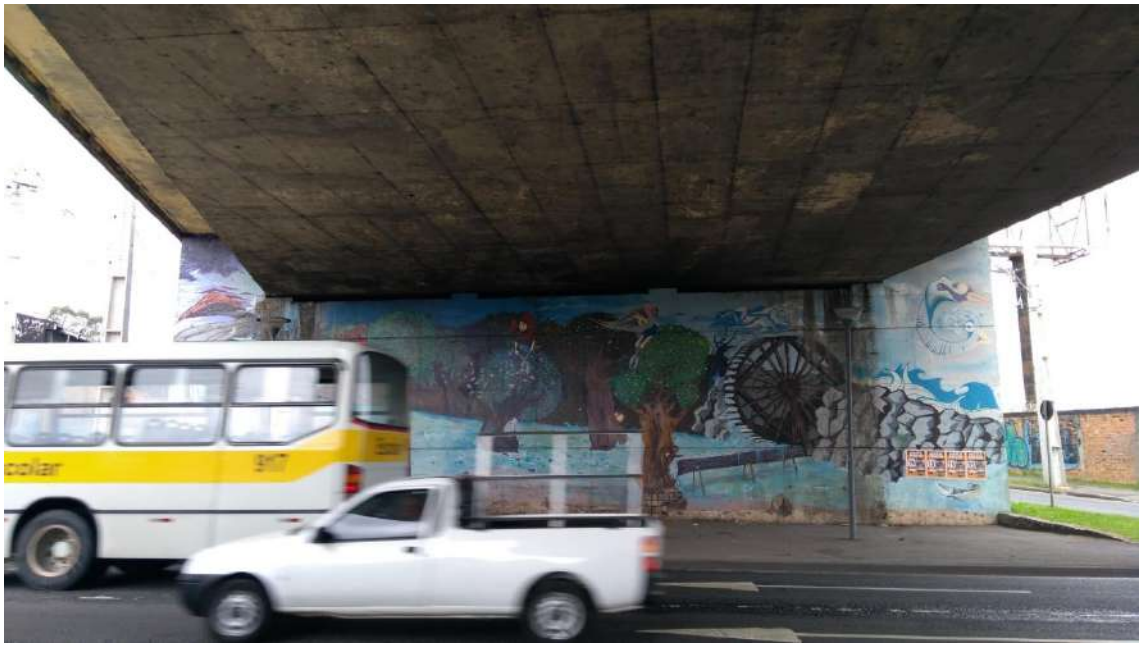


Fig. 9: Mural com a presença de veículos.

Fonte: Acervo pessoal

Em relação aos passantes que transitam próximo aos murais, ao analisá-los caminhando pelo local, percebe-se que a existência das pinturas já não é vista como novidade pelos pedestres, todos passam reto pelos grandes murais em grafitti, isso acaba sendo comprovado através de entrevistas que foram feitas com os transeuntes daqueles espaços. Os entrevistados alegaram que claramente percebem a existência das obras, porém, nunca pararam para analisá-la e talvez até refletir a respeito dos ícones retratados pelos artistas. Um passante, de mais idade, disse a seguinte frase: "se o povo come até carne com papelão, quem que vai reparar se tem pintura ou não", quando questionado se o *graffiti* interferia de alguma forma em sua visão com relação ao viaduto e se notaria alguma diferença caso a estrutura nunca tivesse recebido tal intervenção, esse discurso se repete por outros entrevistados, que não consideram a arte de rua algo consideravelmente importante.

Por outro lado, há os entrevistados que notam a diferença que a intervenção urbana causa, apesar de nunca terem analisado as obras, afirmam que as pinturas deixam o local mais alegre.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os questionamentos que foram feitos aos entrevistados a respeito dos murais, remetia a essa intervenção que o *graffiti* poderia ter sobre o vazio urbano. Os passantes disseram que a ausência das pinturas traria ao lugar um breu, uma sensação escura, o que inferiorizaria o ambiente, já que consideram o não-lugar ali existente, inseguro e realmente vago.

O *graffiti* e a pichação são manifestações visuais, que deixam marcas residuais na cidade, essas marcas podem valorizar ou deteriorar os espaços urbanos. O que ocorre nesse caso é a valorização desse ambiente urbano, que deixa de ter características negativas e passa a transmitir sensações agradáveis aos passantes que ali transitam. (VALDECIMPLES, 2014, p. 52)

Referências Bibliográficas

ÁVILA, João Filipe Nunes. O espaço sobrante: o caso dos viadutos. 2013.

AZEVEDO, Ana Lúcia. Grafites revelam como amavam os romanos, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. Identidade. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BORDE, Andréa de Lacerda Pessôa. Vazios urbanos: perspectivas contemporâneas. 2006

CANCLINI, N.G. A socialização da arte: Teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

CARUSO, Raimundo C. O automóvel: o planejamento urbano e a crise das cidades. 1ª Edição. Florianópolis: Officio, 2010.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ESTRELLA, Charbelly. A visualidade de São Paulo e o vocabulário popular do graffiti – a poética dos Gêmeos. In: POATO, S. O Graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos. São Paulo: IP-USP, 2006.

FRASER, Marie. Do lugar ao não-lugar: da mobilidade à imobilidade. Revista Poiésis, 2010.

GITAHY, Celso. O que é graffiti. São Paulo. Brasiliense, 1999.

_____. O graffiti ocupando seus primeiros passos. In: POATO, S. O Graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos. São Paulo: IP-USP, 2006.

MASCARÓ, Juan Luis. Infraestrutura urbana para o século XXI. 1ª Edição. Porto Alegre: Masquatro Editora Ltda, 2016.

PEREIRA, Carlos Alberto M. O que é contracultura. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. Graffiti Curitiba. 1ª Edição. Curitiba: Kairós, 2010.

SOUSA, Claudia Azevedo. Do cheio para o vazio: metodologia e estratégia na avaliação de espaços urbanos obsoletos. 2010.

VALDECIMPLES. Espelho da cidade: reflexos a partir do graffiti de Curitiba. 1ª Edição. Curitiba: Máquina de Escrever, 2014.

VEIGA, Artur José Pires; VEIGA, Daniela Andrade Monteiro; MATTA, Jana Maruska Buuda. Vazios urbanos e sustentabilidade. 2010.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Sons e imageabilidade: experiências cotidianas no calçadão de Londrina, Paraná

Lawrence Mayer MALANSKI
(IFPR campus Londrina)[1]

Resumo. O calçadão da cidade de Londrina, Paraná, destaca-se como um espaço de elevada imageabilidade no contexto londrinense. Esse espaço envolve múltiplas formas de usos e apropriações e nele se reúnem sujeitos e grupos no exercício da vida pública. Já a dimensão sonora do calçadão é formada por sons que pertencem a alguém e que são utilizados, em sua maioria, para atrair a atenção dos transeuntes, sobretudo, no período diurno. Assim, eles marcam *locus* de ações, refletem os ritmos do cotidiano e revelam traços culturais. A partir de pesquisas de campo com a realização de caminhadas sonoras, gravações e entrevistas, constatou-se, a elevada imageabilidade dos sons antropofônicos, como os emitidos pelos equipamentos sonoros instalados nas portas das lojas, pelas atividades de músicos e demais artistas de ruas, bem como pelo trânsito de veículos e pessoas. Os resultados indicaram, ainda, o uso de sons como forma de marcar e identificar espaços do calçadão apropriados por sujeitos e grupos, ultrapassando as fronteiras tradicionais que opõem espaços públicos e privados.

Palavras-chaves: Imageabilidade, sons, calçadão.

[1] Mestre em Geografia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), docente do Instituto Federal do Paraná (IFPR) campus Londrina. Pesquisador vinculado ao Centro de Ensino Pesquisa e Extensão em Ciências Humanas (CEPECH-IFPR) e ao Laboratório Território, Cultura e Representações (LATECRE-UFPR). Apoio: CAPES/CNPq.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Introdução

As ruas e calçadas conformam o centro e o quadro da vida cotidiana das cidades, pois nelas, as pessoas são passantes, trabalhadoras e habitantes (DARDEL, 2011). Dentre os espaços públicos, as ruas e calçadas são, quantitativamente, os elementos mais presentes e visíveis (ROSANELI, 2013). Quando se pensa em alguma cidade, imagens de suas ruas e calçadas são, geralmente, os primeiros elementos vindos à mente e se relacionam, sobretudo, ao trânsito de pessoas, coisas, bens, serviços, veículos e multidões (LYNCH, 2011, URIARTE, 2013).

Nas cidades brasileiras, é comum a concentração de estabelecimentos comerciais e de serviços economicamente importantes em uma rua central, popularmente denominada "avenida principal" (ROSANELI, 2013). Em Londrina, município com cerca de 550 mil habitantes localizado na região Norte do Paraná, a Avenida Paraná, localizada no Centro Histórico da cidade, configurou-se historicamente como uma "avenida principal". Essa concentração, aliada à infraestrutura física da avenida, significados sociais e história tende a destacar a avenida nas imagens da cidade.

No ano de 1977, um trecho dessa avenida passou por uma drástica mudança com o intuito de "revitalizar" parte do Centro Histórico, estabelecer novas identidades urbanas e criar locais que proporcionassem intercâmbios sociais, culturais e sentimentais (JANUZZI, 2006). Com ela, o trânsito de veículos foi barrado e o espaço se tornou dedicado à circulação de pedestres, popularmente conhecido como calçadão. Em 1991 o calçadão foi ampliado, envolvendo mais duas quadras da avenida, totalizando, assim, 650 metros de extensão. Desde então, ele vem sendo constantemente transformado e reformado, pois o espaço é tido como possibilidade de materializar e marcar ações de gestões da prefeitura do município.

Nas cidades, a vida cotidiana proporciona formas participativas de apropriações e ocupações dos espaços (LA BARRE, 2014; 2012). Dentre as formas possíveis de apropriações e ocupações, os sons podem fornecer segurança aos sujeitos e grupos, compondo, assim, uma das dimensões dos territórios. Contudo,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

por não reconhecer os limites regulares dos espaços, a difusão dos sons cria tensões e disputas entre diferentes sujeitos e grupos (GUIU, 2007).

Logo, mais do que um "burburinho cacofônico" (LOWENTHAL, 1976, p.21), os sons das cidades estão envoltos por subjetividades e podem indicar e caracterizar espaços, sujeitos e sociedades (CASALEIRO; QUINTELA, 2008). É nesse contexto que este trabalho objetiva expor elementos que compõem e caracterizam a dimensão sonora do calçadão de Londrina e que possuem capacidade de imageabilidade a partir da perspectiva do pesquisador e de outros sujeitos entrevistados. Para tanto, ele se encontra organizado em quatro partes, que incluem uma breve fundamentação teórica sobre o assunto, a apresentação dos métodos e recursos utilizados em campo, exposição e análise dos resultados obtidos e as considerações finais.

Marco teórico

O conceito de imageabilidade desenvolvido, sobretudo, por Kevin Lynch (2011) faz referência às características de um determinado objeto que lhe conferem alta probabilidade de evocar uma imagem mental forte em qualquer pessoa. Em estudos sobre algumas cidades norte-americanas, o autor avaliou a capacidade que determinadas formas urbanas visuais têm de atrair ou repelir a atenção, facilitar ou dificultar a estruturação da experiência. Além disso, sugeriu a possibilidade de estudos de imageabilidade a partir de outros elementos não visuais, como os sons. Dentre as conclusões obtidas com esses estudos, Lynch (2011) afirma que o estabelecimento de relações harmoniosas entre os sujeitos e os espaços urbanos seria capaz de oferecer sentimentos de segurança emocional.

Sabe-se que, apesar das abordagens científicas que insistem em separar os sentidos perceptivos humanos como se existissem, por exemplo, paisagens visuais, sonoras, táteis entre outras, as experiências humanas ocorrem de modo ativo e integrado em espaços diversos e ricamente estruturados (INGOLD, 2008).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Essa condição existencial dos sujeitos de ser / estar no mundo supera as qualidades de ver, ouvir e tocar como um observador externo (PALLASMAA, 2013). É o que Maurice Merleau-Ponty (2011) denomina polifonia dos sentidos, isto é, os sentidos da percepção como forma de acesso a um mesmo mundo, tornando-o um lugar familiar da existência.

Dessa experiência existencial contínua surge, de acordo com Juhanni Pallasmaa (2013), o imaginário mental como forma de estruturação das experiências em um todo coerente, significativo e memorável. Logo, a imagem mental se configura como orientação única da intencionalidade, define a interpretação da experiência perceptiva e orienta as ações dos sujeitos.

Contudo, a experiência dos espaços envolve diferentes dimensões. De acordo com Tim Ingold (2008), olhando e escutando o sujeito recebe um conjunto de sensações através dos olhos e outro, bem diferente, através dos ouvidos. O que ele escuta como som é causado por vibrações em meios e superfícies circundantes, aos quais, os ouvidos não respondem sozinhos. Logo, diferentemente da visão, os objetos da audição não são coisas, mas sons ou fontes de sons que marcam *locus* de ações e movimentos. Por conseguinte, a experiência da dimensão sonora dos espaços é essencialmente participativa e de imersão em uma totalidade.

De acordo com Bernie Krause (2013), a dimensão sonora dos espaços pode conter sons produzidos pela ação de três tipos de fontes: assim, a geofonia corresponde aos sons emitidos por fontes naturais não biológicas, como o vento e a água; a biofonia por animais não humanos, como aves e mamíferos; e a antropofonia, emitidos pelos sujeitos e sociedades, suas técnicas e tecnologias, como vozes, motores a combustão e do tráfego de veículos.

No entanto, independentes das fontes emissoras, os sons, ao serem percebidos, confiam aos ouvidos mensagens que devem ser conduzidas e depois decifradas pela consciência de modo a reproduzir um pensamento de mundo (MERLEAU-PONTY, 2011). Assim como na relação entre figura e fundo proposta pelos teóricos da Gestalt, conforme Murray Schafer (2011), a organização dos sons percebidos ocorre mentalmente a partir desse mesmo modo. Logo, de acordo com o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

autor, os sons de figura podem ser entendidos como signos, sinais ou símbolos, enquanto os de fundo como sons fundamentais.

Para Schafer (2011), ao possuírem significados referenciais e adicionarem sistemas de valores culturais, os sons se tornam signos. Já, os sons que se destacam por terem significados específicos e por comumente atraírem a atenção dos ouvintes correspondem a sinais. De outro modo, para o autor, os símbolos sonoros possuem conotações mais ricas se comparados aos sinais, pois são capazes de despertar emoções e pensamentos nos ouvintes. Ainda, quando um símbolo possui importância histórica, características únicas em um contexto social e cultural de uma comunidade ou delimita espaços, pode ser considerado um marco sonoro (SCHAFER, 2011).

Conforme Pallasmaa (2013), a compreensão da existência humana ocorre, sobretudo, por meio de um mundo construído representado pelas cidades. Nos espaços urbanos acontecem experiências, relações e interações de todos os sujeitos que neles estão. Tais experiências produzem sentimentos, conhecimentos e emoções que dão características e identidade aos lugares e que, se consideradas marcantes por algum motivo, fazem com que as cidades permaneçam na memória como imagens.

Ao mesmo tempo em que as cidades são espaços de experiências, enquanto realidade geográfica são também espaços construídos, constantemente criados, esculpidos e recriados por comunidades definidas por perfis econômicos, culturais, políticos, étnicos e religiosos, além das interações cotidianas, intenções e possibilidades humanas (ARKETTE, 2004; DARDEL, 2011; LYNCH, 2011).

Também, os sujeitos e grupos se apropriam dos espaços públicos através da conformação de barreiras simbólicas e códigos comuns estabelecidos entre os sujeitos e membros dos grupos (SERPA, 2016). Na perspectiva de Angelo Serpa (2004), isso divide os espaços em uma justaposição de espaços apropriados / privatizados.

Essas relações que os sujeitos e grupos estabelecem com uma trama de lugares e itinerários caracteriza a territorialidade (HOLZER, 1997). De acordo com

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Marcelo Lopes de Souza (2000), algumas territorialidades têm caráter cíclico e periódico, existindo em alguns momentos, devido, sobretudo, a alternância de usos e apropriações de um mesmo espaço. Já outras podem se constituir e se dissipar rapidamente, sendo, portanto instáveis. Ainda, a diversidade de territorialidades em um certo espaço e tempo é capaz de ocasionar instabilidade e, mesmo, a superposição de territórios.

Nesse sentido, os sons compõem uma das dimensões do território e são capazes de fornecer segurança diante da ameaça de invasão e ocupação por qualquer som alheio (LA BARRE, 2012). Assim, o medo do silêncio faz com que o território precise ter sua trilha sonora correspondente. No entanto, por não reconhecer os limites regulares dos espaços, a difusão sonora cria tensões e disputas entre diferentes sujeitos e grupos (GUIU, 2007). De tal modo, por exemplo, o "imperialismo" de determinados sons, comumente reproduzidos com volumes excessivos por aparelhos eletrônicos, pode instalar uma "guerra" na qual vence o mais potente (SCHAFER, 2011).

Métodos e recursos utilizados em campo

Os resultados desta pesquisa foram obtidos a partir da realização de um trabalho de campo no calçadão de Londrina no dia 15 de abril de 2016, sexta-feira, nos períodos da manhã tarde e noite. Nele, desenvolveram-se os métodos de caminhadas sonoras e de entrevistas de preferências sonoras, com apoio do recurso de gravações. No total, foram realizadas três caminhadas sonoras e seis entrevistas.

As caminhadas sonoras se caracterizaram como excursões exploratórias realizadas pelo pesquisador com o objetivo de ouvir com atenção os sons do calçadão de Londrina em diferentes contextos do cotidiano (WESTERKAMP, 2007). Nesse sentido, o pesquisador, enquanto caminhante, atribuiu sentido àquilo que percebeu, agindo, assim, de modo intencional.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As caminhadas foram acompanhadas de gravações móveis e estacionárias feitas a partir do uso de um aparelho gravador digital equipado com paravento e fone de ouvido. Nas gravações móveis, o pesquisador percorreu toda a extensão do calçadão gravando continuamente; enquanto nas gravações estacionárias, também denominadas panoramas sonoros, foram selecionados locais de interesse nos quais o pesquisador permaneceu gravando por cerca de um a três minutos (FELD, 2014). Essas gravações configuram-se como registros sonoros obtidos em determinados contextos históricos, culturais e sociais. Os arquivos digitais resultantes das gravações foram editados por meio do *software* Audacity e carregados no perfil do pesquisador na plataforma *online* SoundCloud[2].

Já as entrevistas de preferências sonoras foram feitas a partir de um questionário semiestruturado. Para ser respondido, os entrevistados necessitaram ouvir com atenção os sons presentes no calçadão por alguns minutos para, então, citarem os sons considerados agradáveis, desagradáveis e o que mais chamaram atenção (BERNAT, 2014).

Resultados

A realização das caminhadas sonoras e a posterior escuta das gravações de campo evidenciaram as diferentes composições da dimensão sonora do calçadão de Londrina nos períodos da manhã, tarde e noite. Em todos os períodos do dia, destacaram-se os sons de origem antropofônica. No entanto, pela manhã e tarde os sons relacionados às ações desempenhadas nas lojas e por músicos de rua, o trânsito constante de veículos e uma diversidade de alarmes e campainhas se destacaram e se sobrepuseram constantemente. Essa sobreposição dificultou a clara identificação das fontes emissoras dos sons pelo pesquisador, o que indicou uma baixa fidelidade acústica do calçadão nesses períodos do dia.

[2] As gravações obtidas com o trabalho de campo encontram-se disponíveis em <https://goo.gl/WT8cwP>. Acesso em: 29 mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

À noite, com as lojas fechadas e com a ausência de músicos de rua, a dimensão sonora do calçadão apresentou significativa mudança. No entanto, os sons dos motores dos veículos e o burburinho das pessoas continuaram a ser percebidos com frequência, mas com menores intensidades. Com isso, a fidelidade acústica do calçadão aumentou e sons encobertos durante os períodos da manhã e tarde, como os de passos, da água em um chafariz e de portas e portões dos condomínios e apartamentos sendo abertos e fechados, puderam ser percebidos.

De todo modo, as diferenças na composição da dimensão sonora do calçadão refletiram os ritmos dos lugares e o cotidiano urbano. As sonoridades do cotidiano urbano demonstraram, ainda, formas de apropriações dos espaços do calçadão por diferentes sujeitos e grupos. Essas apropriações sugerem, principalmente, a existência de um embate entre os sons provenientes do espaço público e os emitidos pelos espaços privados, sobretudo, pelas lojas de eletrodomésticos, roupas e calçados, e que ultrapassa as fronteiras tradicionais que opõem esses dois tipos de espaços. Nesse sentido, as lojas buscam expandir sobre o espaço público suas áreas de influência e, com isso, atrair atenção do máximo possível de pedestres[3].

Um exemplo desse embate envolvendo sons provenientes do espaço público e privado pode ser ouvido neste panorama sonoro gravado no período da manhã e disponível em <https://goo.gl/xPdQvk>. Nele, nota-se sons de uma rádio popular emitidos por uma potente caixa acústica localizada na porta de uma farmácia e *rock'n rol* anos 1970 emitido por um pequeno aparelho portátil em uma barraca de comerciantes de artesanato (popularmente chamados de hippies) instalada no calçadão. Compõe esse panorama, também, vozes de religiosos que passavam próximos à barraca, os sons de fundo dos motores dos veículos e o burburinho dos pedestres.

Já as entrevistas de preferências sonoras revelaram treze sons considerados agradáveis pelos entrevistados, sendo desses um de origem geofônica (vento), dois de origem biofônica (canto de pássaros e latidos) e dez como de origem

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

antropofônica (vozes, dos aparelhos de som instalados nas entradas das lojas e silêncio). Revelaram, também, quinze sons considerados desagradáveis, sendo todos eles de origem antropofônica, relacionados, sobretudo, ao trânsito de veículos, vozes, sons de obras e reformas e aos emitidos pelos aparelhos de som instalados nas entradas das lojas. O quadro a seguir sintetiza as respostas dadas:

Quadro 1: preferências sonoras dos entrevistados

PERÍODO	ENTREV.*	PREFERÊNCIAS	SONS PERCEBIDOS	CATEGORIA
Manhã	1	Agradáveis	Comércio Vozes Rádio (comércio)	Antropofonia
		Desagradáveis	Obras (Teatro Ouro Verde) Veículos	Antropofonia
	2	Agradáveis	Comércio Equipamentos eletrônicos (em geral) Vozes	Antropofonia
		Desagradáveis	Obras Veículos (motocicletas)	Antropofonia
Tarde	1	Agradáveis	Vento	Geofonia
		Desagradáveis	Comércio Equipamentos (ar condicionado) Vozes (religiosos)	Antropofonia
	2	Agradáveis	Vozes Silêncio (quando há)	Antropofonia
		Desagradáveis	Comércio Obras Vozes ("Homem Acústico")	Antropofonia
Noite	1	Agradáveis	Latidos	Biofonia
		Desagradáveis	Veículos (ônibus) Trânsito (motores e buzinas)	Antropofonia
	2	Agradáveis	Canto dos pássaros	Biofonia
			Vozes Silêncio (quando há)	Antropofonia
		Desagradáveis	Música em volume alto (veículos) Obras Veículos (caminhão da coleta de lixo)	Antropofonia

* Entrevistado. "Homem acústico" é como se conhece o rapaz comumente observado ouvindo músicas em um fone de ouvido, cantando-as em volume elevado e dançando-as nas ruas, considerado um personagem típico de Londrina.

FONTE: O autor (2017).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Uma análise possível do quadro revela, dentre outros aspectos possíveis, o predomínio de sons de origem antropofônica dentre os percebidos pelos entrevistados, os quais atribuíram a eles sentimentos tanto agradáveis quanto desagradáveis. Sobretudo, os sons relacionados ao trânsito de veículos demonstraram maior imageabilidade dentre os entrevistados por suas qualidades negativas e desagradáveis em todos os períodos do dia. Destacaram-se, ainda, os sons originados dos comércios, no período diurno, aos quais foram atribuídos sentimentos distintos pelos entrevistados e o das vozes, tanto no período diurno quanto noturno, relacionados, sobretudo, ao grande fluxo diário de pedestres e a diversidade de ações.

Considerações finais

As caminhadas sonoras realizadas no calçadão de Londrina em diferentes horários possibilitaram explorar a dimensão sonora desse espaço em contextos diverso e compreender que a composição dessa dimensão refletiu ritmos do cotidiano urbano, variando, assim, em relação aos períodos do dia.

Além disso, o cotidiano urbano fez com que diferentes sujeitos e grupos com interesses diversos se apropriassem de espaços do calçadão e que utilizassem para tanto, inclusive, sons. Essa variedade de formas de apropriação, por vezes, admitiu que houvesse sobreposições de territórios e, até mesmo, disputas sonoras entre sujeitos e grupos distintos.

Por fim, a análise das entrevistas realizadas possibilitou verificar a elevada imageabilidade dos sons antropofônicos, sobretudo, originados pelo trânsito de veículos e pelas atividades do comércio popular nos períodos da manhã e tarde. Esses sons se destacaram entre os entrevistados tanto por seus aspectos agradáveis quanto desagradáveis.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências bibliográficas

ARKETTE, S. Sound like city. Theory, Culture & Society, Londres, v. 21, n. 1, p.159-168, 2004. Disponível em: <https://goo.gl/F31scs>. Acesso em: 18 nov. 2016.

BERNAT, S. Sound in landscape: the main research problems. Dissertations of Cultural Landscape Commission. Lublin, n. 23, p.89-108, 2014. Disponível em: <http://goo.gl/84ZCF0>. Acesso em: 27 ago. 2015.

CASALEIRO, P; QUINTELA, P. As paisagens sonoras dos Centros Históricos de Coimbra e do Porto: um exercício de escuta. In: VI Congresso Português de Sociologia: mundos sociais - saberes e práticas. Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, p. 1-13, 2008. Disponível em: <https://goo.gl/wO2c5J>. Acesso em: 18 maio 2016.

DARDEL, E. O homem e a Terra: natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FELD, S. Pensando na gravação de paisagens sonoras. Música e Cultura, Rio de Janeiro, vol. 9, n. 1, não paginado, 2014. Disponível em: <http://goo.gl/oHtzAu>. Acesso em: 08 nov. 2015.

GUIU, C. Espaces sonores, lieux et territoires musicaux: les géographes à l'écoute. Vox geographica, 2007. Disponível em: <https://goo.gl/D1jess>. Acesso em: 07 jan. 2017.

HOLZER, W. Uma discussão fenomenológica sobre os conceitos de paisagem e lugar, território e meio ambiente. Revista Território, Rio de Janeiro, n. 3, p.78-85, 1997. Disponível em: <http://goo.gl/I4NVnZ>. Acesso em: 20 jul. 2016.

INGOLD, T. Pare, olhe, escute! Visão, audição e movimento humano. Ponto Urbe, São Paulo, n. 3, p.1-52, 2008. Disponível em: <https://goo.gl/CnHQ0m>. Acesso em: 18 nov. 2016.

JANUZZI, D. A. R. Calçadões: a revitalização urbana e a valorização das estruturas comerciais em áreas centrais. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) –

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://goo.gl/clK3t8>. Acesso em: 16 nov. 2015.

KRAUSE, B. A grande orquestra da natureza: descobrindo as origens da música no mundo selvagem. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

LA BARRE, J. de. A outra afinação do mundo: os territórios sonoros. Revista Interfaces, Florianópolis, v. 1, n. 16, não paginado, 2012. Disponível em: <https://goo.gl/5RKYE0>. Acesso em: 09 jan. 2017

_____. Poder, território, som: alguns comentários. El oído pensante, Buenos Aires, v. 2, n.1, 2014. Disponível em: <https://goo.gl/sXlzDK>. Acesso em: 09 jan. 2017.

LOWENTHAL, D. Em busca de los sonidos perdidos: ¿Se puede recuperar el paisaje sonoro de nuestros antepasados? El Correo, Paris, p.15-17, 1976. Disponível em: <http://goo.gl/1VJf9a>. Acesso em: 26 ago. 2015.

LYNCH, K. A imagem da cidade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MERLEAU-PONTY, M. Fenomenologia da percepção. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

PALLASMAA, J. A imagem corporificada: imaginação e imaginário na arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013.

ROSANELI, A. F. A rua e o desenvolvimento da esfera pública: reflexão sobre os usos e apropriações nas ruas dos municípios da Região Metropolitana de Curitiba. XV ENANPUR - desenvolvimento, planejamento e governança. Anais do..., Recife, 2013. Disponível em: <https://goo.gl/Z1Pxqt>. Acesso em: 27 mar. 2017.

SCHAFER, M. A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Unesp, 2011.

SERPA, A. Espaço público e acessibilidade: notas para uma abordagem geográfica. GEOUSP, São Paulo, n. 15, p.21-37, 2004. Disponível em: <https://goo.gl/8lsS2q>. Acesso em: 27 mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

_____. O espaço público na cidade contemporânea. São Paulo: Contexto, 2016.

SOUZA, M. L. de. O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO, I. E.; GOMES, P. C. C.; CORRÊA, R. L. (orgs.). Geografia: conceitos e temas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

URIARTE, U. M. Calle y calles de Brasil: imágenes, lecturas y etnografias. Contratexto, Lima, n. 23, p.49-68, 2013. Disponível em: <http://goo.gl/38VG6G>. Acesso em: 28 dez. 2015.

WESTERKAMP, H. Soundwalking. Autumm Leaves, Sound and Environment in Artistic Practice. Paris: Double Entendre, p.49-59, 2007.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Medo e transformação: a reconstrução da identidade urbana em *Inside Chernobyl*

Jéssica MARTINS
Universidade Estadual de Londrina – UEL[1]

RESUMO: O desastre nuclear da usina de Chernobyl, ocorrido no dia 26 de abril de 1986, é considerado a maior tragédia radioativa da história. A radiação atingiu toda a região da atual Ucrânia – que até então integrava a União Soviética -, além de países próximos. Esta pesquisa analisa a forma como o diretor Adrian Musto recolheu elementos da paisagem urbana de 1986 em Chernobyl e Pripyat para compor o documentário Inside Chernobyl (2012). Para melhor compreender a obra, utilizamos os métodos de pesquisa bibliográfica e análise fílmica. A partir disso, pela perspectiva de Kevin Lynch (1996), observamos que os elementos marcantes da paisagem urbana foram fundamentais para uma reconstrução da identidade das cidades atingidas pela radiação.

PALAVRAS-CHAVE: Documentário; Urbanidade; Chernobyl.

Introdução

O dia 26 de abril de 1986 foi marcado pela tragédia radioativa de maior impacto na história mundial. O acidente foi provocado por um dos técnicos responsáveis pela usina nuclear de Chernobyl e ocasionou a dispersão de partículas radioativas em enorme quantidade no território da atual Ucrânia – que até então integrava a União Soviética. A radiação também atingiu países próximos, em menor proporção. Cerca de 500 mil trabalhadores, civis e soldados foram recrutados para o

[1] Graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Estadual de Londrina. Mestranda em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina. Bolsista CAPES. Orientador: Prof. Dr. André Azevedo da Fonseca (UEL). E-mail: jessic.martins@hotmail.com

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

controle da radiação, que só foi possível após sete meses de trabalho e construções ao redor da usina. "Eles estão vivos. Os trabalhadores sabem que não morreram. Mas não sabem como sobreviveram", explicou um bioquímico em Kiev, cerca de dez anos depois do desastre (PETRYNA, 2013, p.13).

Diante do acidente, medidas de segurança precisaram ser tomadas com o objetivo de evitar novos desastres nucleares. A publicidade em torno dos procedimentos de segurança realizados pelos soviéticos também foi necessária como forma de tranquilizar a população após o temor que aquela energia, até então pouco conhecida, havia causado a nível global. O evento ocasionou grande impacto na União Soviética, que também diminuiu os investimentos em energia nuclear durante anos.

Nas áreas atingidas pela radiação, um grande número de crianças desenvolveram deformidades pelo corpo, câncer de tireoide e diversos outros efeitos que ainda se manifestam nos dias atuais. Yuri Nikiforov e Douglas R. Gnepp (1994) se dedicaram a um estudo que analisa os sintomas apresentados.

> The association between radiation to the thyroid gland and subsequent development of thyroid cancer in children was first reported by Duff and Fitzgerald in 1950. Since then, numerous confirmatory reports have documented the increase in incident of childhood thyroid neoplasms in patients, most of whom had a history of prior irradiation. (NIKIFOROV; GNEPP; 1994, p.757)[2]

A lembrança do cenário de horror e preconceito diante dos fetos atingidos pela carga enérgica aliada às perdas humanas que o acidente causou é comum entre os habitantes de Chernobyl e Pripyat até os dias atuais. Os sobreviventes da região foram afastados de suas casas e transportados para áreas de segurança próximas, nas quais tiveram de permanecer durante anos até que pudessem retornar às suas habitações.

[2] Tradução livre: A associação entre a radiação e a glândula da tireoide e subsequente o câncer da tireoide em crianças foi primeiramente reportado por Duff e Fitzgerald, em 1950. Desde então, numerosos casos confirmados têm documentado o crescimento da incidência de neoplasias em pacientes na infância, a maioria dos quais tinha uma história de irradiação prévia.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Entretanto, a área mais próxima da usina se manteve estruturalmente inalterada desde o dia da catástrofe, como vemos no documentário *Inside Chernobyl*, lançado em 2012 e dirigido por Adrian Musto. A presente pesquisa analisa os elementos utilizados neste conteúdo audiovisual para, a partir do estudo de Kevin Lynch (1996), verificar a ideia de identidade e caracterização do espaço com o que ele representa.

Como demonstra Lynch (1996), elementos marcantes podem servir como ícones de caracterização na paisagem urbana para conferirem aspecto de identidade a um espaço em determinado contexto social. No documentário de Musto, diversos locais atingidos pela radiação são apresentados ao telespectador e, diante da paisagem vista na tela, é possível perceber as noções de urbanidade discutidas por Lynch.

Os métodos utilizados para a realização deste estudo consistem na pesquisa bibliográfica e na análise fílmica, por meio da qual Vanoye e Goliot-Lété (1994) explicam a necessidade de decompor os elementos do filme com o propósito de absorver um conjunto de dados que não seria possível ser captado apenas pelo telespectador comum, mas que é de grande interesse aos críticos e pesquisadores. O objetivo desta desconstrução é a reconstrução dos elementos da obra para a formulação de uma interpretação original.

A proposta metodológica de Vanoye e Goliot-Lété (1994) prevê a análise de documentários a partir da contextualização histórica realizada entre a narrativa e o cenário da época que a ilustra. Além disso, também utilizamos informações e depoimentos encontrados no próprio documentário como elemento explicativo da maneira como os indivíduos que aparecem no filme se relacionam com o cenário que os rodeia.

O trabalho com um filme, para Vanoye e Goliot-Lété (1994), deve superar a observação da literalidade das imagens. É necessário que o telespectador seja capaz de inferir o objetivo com que as imagens e textos empregados no aparato foram utilizados e quais sensações buscavam despertar em que os visualizasse.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Com isso, é possível concluir que o uso de determinados recursos de linguagem buscam evocar a presença de algo que nem sempre se faz presente na tela.

Na perspectiva de Bill Nichols (2001), todo filme pode ser considerado um documentário visto que a produção desta obra já consiste em um processo cultural caracterizador de determinado grupo de indivíduos inserido em um contexto social. Entretanto, enquanto os "documentários de ficção" são chamados pelo autor de *documentaries of wish-fulfillment*, os documentários que retratam explicitamente um contexto não ficcional, como é o caso de *Inside Chernobyl* (2012), são nomeados como *documentaries of social representation*.

A partir deste conceito de "documentário de representação social", também foi possível extrair dados de *Inside Chernobyl* (2012) para afirmar a reconstrução da identidade e da memória presente nos locais e indivíduos de Chernobyl e Pripyat que se apresenta na obra de Musto, que também faz uso de recursos estéticos para propor ideias a cerca do ambiente retratado.

Portanto, o estudo deste uso de imagens no documentário contribui para a identificação da preservação e reconstrução de identidade e memória de um local atingido por uma catástrofe e para a observação de como isso causou impacto, tanto aos indivíduos que estavam diretamente relacionados à área que sofreu os efeitos da radiação quanto àqueles que, assim como Musto, não conheciam o local antes que este fosse atingido.

A linguagem do documentário

Em nossa análise, um dos aspectos considerados com ênfase são os recursos estéticos utilizados pelo documentário, por meio dos quais é possível a evocação de ideias que não são colocadas de forma explícita ao telespectador. É bastante visível que a produção de Musto, muito além de apresentar os dados sobre a região de Chernobyl e Pripyat atualmente, buscava gerar encantamento ao telespectador diante de recursos sonoros e visuais.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O estilo cinematográfico que busca cativar o telespectador diante da independência do pensamento e das imagens utilizadas pelo documentarista é nomeado por Bill Nichols (2001) como *poetic mode*. Este foi o principal meio utilizado por Musto para gerar a ideia de beleza e nostalgia ao telespectador ao filmar objetos que remetem ao período anterior à catástrofe inseridos no ambiente devastado pela radiação.

Entretanto, este não foi o único recurso da linguagem documental utilizado na obra. Para retratar a sua própria proximidade com o ambiente exibido, o documentarista apresenta também um estilo narrativo que Nichols (2001) nomeia como *participatory mode*, e que consiste na presença do diretor diante da câmera de forma explícita e na exposição do processo de produção fílmica ao telespectador.

Além disso, um terceiro estilo documental mencionado por Nichols (2001) também foi utilizado por Musto ao longo do processo de edição de *Inside Chernobyl* (2012). Este, utilizado de forma menos presente que os demais, é o que inicia o documentário, e consiste no que o autor chama de *expository mode*, que busca agrupar fragmentos históricos e relatá-los ao telespectador de forma objetiva, com o propósito de conduzir o pensamento a uma ideia bastante determinada.

A construção do documentário a partir da utilização destes estilos de narrativa foi fator decisivo para a tradução do ideal de identidade e memória que a obra busca expressar. Outro recurso bastante utilizado também para compor o cenário foi a trilha sonora, com vozes de crianças em momentos capazes de remeter a cenários de um passado distante em uma escola atingida pela radiação ou músicas que provocam a tensão no telespectador diante da imagem de locais que escondem a ameaça radioativa e sua capacidade de destruição.

A partir destes recursos adotados por Musto é que se torna possível a assimilação do filme não apenas como uma junção de imagens em movimento, mas como um objeto atuante no psicológico do telespectador, capaz de transmitir-lhe uma mensagem que vai além daquilo que foi objetivamente produzido como filme, como explica J. Dudley Andrew.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> A história, em resumo, descreveu um objeto que chamamos de cinema, e a psicologia mostrou como aquele objeto externo cria o objeto interno, que é na realidade o filme. Juntas, estas análises explicam os aspectos "fenomênicos" do cinema. (ANDREW, 2002, pg.30).

De diversas formas, *Inside Chernobyl* (2012) apresenta ao telespectador a lembrança e a identidade do espaço presente nas paisagens mostradas na tela, como um contraste diante daquilo que deveria estar presente e não está devido à tragédia. Este procedimento pode ser visto como uma forma de gerar a ideia de reconstrução do tempo passado, uma característica que, como afirma Jacques Aumont (2004), é constantemente utilizada no processo cinematográfico.

> É que, evidentemente, ainda existe uma dimensão a ser incluída de modo mais explícito, a da variabilidade mais essencial: o tempo. Qualquer representação, mesmo imóvel, lida, com efeito, com o tempo, e de diversas maneiras (AUMONT, 2004, pg. 79).

Ao se referir a muitas maneiras de representação do tempo, o autor explica os conceitos de tempo de representação e de tempo representado, no qual apenas o segundo se faz necessário em nossa análise, pois ele expressa o período que as imagens buscaram remeter ao telespectador e, no caso do documentário analisado, este período não era correspondente ao tempo de representação. Afinal, o que Musto queria apresentar aos telespectadores não era apenas a paisagem de Chernobyl e Pripyat observada em 2012, mas o contexto social daquela região em 1986, antes do acidente nuclear.

A narrativa do documentarista segue uma sequência cronológica de fatos, indicando quais são os lugares por onde Musto e sua equipe passam de acordo com a ordem em que percorrem este trajeto. A opção por uma narrativa desta forma torna o conteúdo mais acessível a quem o vê, como afirma Jean Claude Carrière (2006) sobre a sequência utilizada em filmes.

> Interpretamos, corretamente e sem esforço, essas imagens justapostas, essa linguagem. Nem percebemos mais a conexão elementar,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> automática, reflexiva; como uma espécie de sentido extra, essa capacidade já faz parte do nosso sistema de percepção. (CARRIÈRE, 2006, pg. 15).

O discurso imagético presente no documentário é acompanhado pelo discurso oral, que consiste na voz de Musto interagindo com os personagens que surgem ao longo do caminho. É possível notar a presença do intérprete que acompanha o diretor durante todo o trajeto, explicando elementos históricos dos lugares por onde passam e agindo como mediador para as perguntas que Musto direciona em inglês a pessoas que utilizam o idioma ucraniano.

Essa junção de idiomas distintos que são manifestados em um documentário confere ainda maior significado à obra, atestando a sua diversidade de visões inseridas e a variedade cultural presente na narração. Como explica Peter Pál Pelbart (2000), este recurso é capaz de gerar grande impacto ao telespectador quando a temática do documentário é referente a situações de catástrofe mundial.

> Por um lado, as palavras e narrativas que evoluem em uma cascata de precisões, hesitações, buracos, recusas, contradições, gagueiras; somos tomados pelas vozes nos vários idiomas (hebraico, polonês, inglês, francês, alemão etc.) e elevados, como por uma Babel do espírito para um plano de afecções indizíveis, onde a linguagem atinge seu limite. Por outro lado está a Terra que vemos na tela, e a Terra é a massa pesada que enterrou os cadáveres, o sangue, os vestígios, as colheres, as lembranças, o passado. (PELBART, 2000, pg. 175).

Entretanto, apesar da "terra" presente na tela ser descrita como capaz de enterrar todo o passado do que algum dia existiu naquela região, Musto foi capaz de "desenterrar" algumas amostras do que um dia compôs a identidade de Chernobyl e Pripyat.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1 – Ivan Ivanovic, um antigo morador da área atingida em *Inside Chernobyl*

Reconstrução de identidade

Após sofrer com a tragédia na usina nuclear, a maioria dos habitantes de Chernobyl e Pripyat foi removida às pressas das áreas contaminadas e reinstalada em áreas de segurança próximas de onde moravam, fazendo com que os territórios das duas cidades se tornassem praticamente abandonados durante longos anos devido à alta radioatividade presente no ar.

Embora com menor impacto, os danos sofridos pela população das cidades atingidas também se manifestaram no próprio território físico que as mantinha. Ao retornar aos locais que apresentavam grande significado aos cidadãos locais e mostrar o quanto estes ganharam novos elementos de identidade, Musto parece reafirmar a importância dos elementos da cidade ressaltados por Lynch (1996) na construção da identidade do espaço urbano.

> Os bairros contêm cruzamentos na sua estrutura, são demarcados por limites, cruzados por vias e salpicados por elementos marcantes. Os elementos sobrepõem-se e interligam-se constantemente. Se esta análise começa com a diferenciação dos elementos em categorias, tem de terminar com a sua reintegração no todo que é a imagem. (LYNCH, 1996, pg. 60).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Desta forma, a roda gigante que compõe o fantasmagórico parque de diversões abandonado em Pripyat ilustra o que Lynch (1996) refere-se como elemento marcante, algo que confere identidade a um espaço que deveria ser divertido, como é remetido pela memória dos brinquedos, mas que teve sua identidade reconstruída a partir da tragédia nuclear.

Figura 2 – Parque de diversões abandonado em *Inside Chernobyl*

Entre os itens que compõem a paisagem urbana descritos por Lynch (1996), os elementos marcantes são os que apresentam principal papel ao longo do documentário. O autor os classifica como pontos de referência com os quais o observador não pode compartilhar o mesmo espaço, são restritos às experiências do olhar e externos àqueles que estão diante deles.

Além da roda gigante do parque de diversões, outro elemento que reconstrói a identidade do espaço ao qual pertence é o monumento construído em homenagem aos 28 bombeiros que se dedicaram a conter a radiação da usina quando esta foi detectada. Entre eles, nenhum sobreviveu, mas foram imortalizados na paisagem urbana como heróis. “Sacrificaram suas próprias vidas para salvar milhões de outras” (INSIDE CHERNOBYL, 2012).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3 – Monumento em homenagem aos bombeiros em *Inside Chernobyl*

Assim como as identidades dos elementos marcantes citados por Lynch (1996), a própria arquitetura da cidade é modificada não apenas por meio do trabalho humano, mas também devido ao desgaste que sofre com o passar do tempo e, neste caso, também pelos efeitos ocasionados pela radiação dispersa na região. Como demonstra Benedito Lima de Toledo (2006), o tempo e os elementos da natureza são importantes fatores responsáveis pela modificação da paisagem urbana.

> O tempo, este grande escultor, trabalha sem que nos demos conta. Até o relógio nos ilude: os dois ponteiros parecem estáticos embora estejam em permanente movimento. A paisagem, sob a luz cambiante do sol e de todos os agentes da natureza, é mais explícita. A cidade não é a mesma ao longo do dia. (TOLEDO, 2006, pg. 115).

Por fim, esta mudança referida pelo autor pode ser constatada quando, ao visitar uma das escolas em Pripyat, Musto se dedica a mostrar como o passar dos anos provocou danos àquela estrutura escolar. Este também é o momento em que, ao fazer uso do que Nichols (2001) nomeou como *poetic mode*, o documentarista permite ao telespectador que deixe o próprio pensamento vagar pelas imagens que fazem alusão à infância e à destruição presentes no local.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 4 – Máscaras de oxigênio em brinquedos de 1986 em *Inside Chernobyl*

Neste trecho, Musto chega a uma sala da escola onde há muitas máscaras de oxigênio espalhadas pelo chão e algumas delas misturadas a brinquedos da época. "Como era um período de Guerra Fria entre Estados Unidos e União Soviética, toda escola tinha um depósito de máscaras de gás. Tinham de todos os tamanhos, para as crianças" (INSIDE CHERNOBYL, 2012).

A sensação de que a radiação estava tão próxima de atingir as crianças, proposta pela imagem das máscaras, é constante no telespectador e bastante visível como forma de aproximação do tempo em que ocorreu o desastre.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do documentário *Inside Chernobyl* (2012) possibilitou a identificação dos recursos utilizados pelo documentarista para transmitir ao telespectador uma ilustração da identidade da área atingida pela radiação nuclear. Também foi possível observar que, a partir do conceito de elementos marcantes proposto por Lynch (1996) como objetos da paisagem urbana, as cidades de Chernobyl e Pripyat vivenciaram uma reconstrução da própria identidade a partir da catástrofe nuclear.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Diante desta reconstrução, as cidades passaram a carregar um contexto histórico e social que reúne tanto o estilo de vida tranquilo da população que habitava a região em 1986, quanto o temor e a devastação originados pelo acidente na usina nuclear, assim como também o cenário praticamente desértico que se tornaram ambas as cidades após a tragédia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁGICAS

ANDREW, J. Dudley. As principais teorias do cinema. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

AUMONT, Jacques. O olho interminável. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CARRIÈRE, Jean Claude. A linguagem secreta do cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

INSIDE Chernobyl. Direção e Produção de Adrian Musto. Pripyat: Adrian Musto, 2012. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=YfulqRdDbsg>. Acesso em: 02 fev. 2017.

LYNCH, Kevin. A imagem da cidade. Lisboa: Ed. 70, 1996.

NICHOLS, Bill. Introduction to documentary. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

NIKIFOROV, Yuri; GNEPP, Douglas. Pediatric Thyroid Cancer After The Chernobyl Disaster. Minsk: Minks Medical Institute, 1994

PELBART, Peter Pál. Cinema e Holocausto. In NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). Catástrofe e representação: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000.

PETRYNA, Adriana. Life Exposed: Biological Citizens After Chernobyl. Nova Jérsei: Princeton University Press, 2006

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

TOLEDO, Benedito Lima de. Arquitetura. In MASCARO, Cristiano. Cidades reveladas. São Paulo: Bei, 2006

VANOYE, F.; GOLLIOT-LÉTÉ; A. Ensaio sobre a análise fílmica. Campinas: Papirus, 1994

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Uma caminhada através das expressões da cultura visual e das relações de poder na iconosfera da arquitetura colonial da Cidade de Goiás

Gledson R. NASCIMENTO[1]
Thiago F. SANT'ANNA[2]
(Universidade Federal de Goiás - UFG)

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo investigar as imagens da Cidade de Goiás, por meio de fotografias da arquitetura colonial presente nos edifícios históricos residências e no desenho urbano da cidade, assim como as relações de poder passíveis de serem emanadas e operadas pelos indivíduos - moradores e transeuntes - que ali circulam e ocupam espaços. Tais interfaces entre as imagens e o poder possibilita perceber como a imagem pode produzir efeitos nos corpos, nos comportamentos e nas relações sociais, bem como fazer emergir processos de produção de sentido e de subjetividades. Dessa maneira, buscar-se-á pesquisar as expressões de uma cultura visual que se manifesta em exemplares da Arquitetura Colonial que compreende desde as formas estruturais até os adereços dos edifícios históricos da Cidade de Goiás. Metodologicamente, o trabalho se ancora em perspectivas de análise de imagem baseada em autores dos estudos sobre cultura visual, articulado às teorizações de Michel Foucault sobre o poder compreendido nas dimensões molecular e micropolítica.

Palavras-chaves: Cultura Visual, Cidade de Goiás, Poder, Arquitetura.

[1] Mestrando em Arte e Cultura Visual – Universidade Federal de Goiás, Graduado em Arquitetura e Urbanismo, MBA Em Gestão de Projetos de Engenharias e Arquitetura.
[2] Doutorado em História pela Universidade de Brasília; e Pós-Doutorado em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais, da Universidade Federal de Goiás, onde atua como professor permanente e orientador deste trabalho

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Um Pouco dos Estudos de Cultura Visual

Visitar e escrever sobre a Cidade de Goiás, sempre, é um fato que nos apetece, pois, enquanto moradores do Estado de Goiás, temos este hábito na vida escolar desde a adolescência. No entanto nos recordamos bem quando ocorreram os primeiros contatos com esta cidade, durante as viagens programadas por escolas em que frequentamos no ensino médio, ainda na década de 1990, afim de atender a programas de disciplinas como literatura. O objetivo final desta viagem orientada, seria conhecer as obras do artista pintor e escultor Veiga Vale que se encontravam no interior do museu de Arte Sacra, mais conhecido como Museu da Boa Morte, situado no centro histórico da cidade, mais precisamente em uma das localidades da praça do Coreto. A praça do Coreto! Inesquecível aquele lugar, tão quando o momento em que a professora da disciplina que conduziu todos os estudantes, iniciou o percurso da visita por vias que se encontravam ainda fora do centro histórico da cidade.

Assim que iniciou-se o trecho que nos conduziria ao centro histórico, não nos esquecemos de sensações de deslumbramentos com aquelas cenas encontradas no local. Segundo Cleomar Rocha (2009), o deslumbramento "é um efeito momentâneo, de rápida obsolescência", ao passo que o encantamento está "mais assentado na cultura ou nos padrões de gosto". Deslumbrados, portanto, por termos vivenciado uma espécie de processo de imersão atrelado a um verdadeiro mergulho no passado e uma viagem no tempo. Visitas escolares como essas, às quais se misturam contatos diretos e pessoais com o patrimônio, associados às narrativas dos professores e, quando possível, intervenções dos discentes, proporciona uma sensação de mergulho no passado, conduz-nos a vivenciar processos pensados por Grau (2007) próximos ao conceito de imersão, ao se referir ao ligeiro processo de ilusão que por alguns segundos rouba a cena em um processo imersivo. Nessa experiência, podemos dizer que há uma espécie de *submissão do consciente* à aparência e ao prazer estético da ilusão. Por outro lado, Grau (2007) ainda reforça afirmando haver outro processo que seria a *inibição temporária*, em que se manifesta a intensificação dos efeitos das imagens

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sugestivas e pela aparência da percepção de diferenças entre a realidade e o espaço imagético, (GRAU, 2007, p.35-36). Diante dessas observações iniciais, podemos considerar que a experiência de imersão e os processos de compreensão resultantes desta experiência, podem ser a chave para a um entendimento do que esteja ao redor, causando sensações de fatos novos, relativo à informações multifacetadas e estreitamente interligadas, dialéticas, por vezes também contraditórias em parte, e talvez dependentes em alto grau, diante de quem observa o que vê neste processo. As definições de submissão do consciente e de inibição temporária defendidas por Grau (2007), podem ser experimentadas durante ações de visitas escolares à Cidade de Goiás, sobretudo quando uma turma de colégio tem a oportunidade de adentrar o interior do museu de Arte Sacra, bem como a experiência de passar por um emaranhado de outras informações discursivas e visuais novas para os olhares como aqueles que empreendíamos naquele momento.

Essas lembranças justificam a motivação em pesquisar as particularidades, sobretudo visuais da Cidade de Goiás, uma vez que as memórias e as percepções desse lugar, tanto em visitas escolares como individuais, são registradas em formas de narrativas e registros fotográficos com intuito de rever e/ou reviver por meio dos aparelhos que resgatam a memória, as sensações vividas durante a visita aos monumentos históricos da Cidade de Goiás.

Essa caminhada pelas expressões imagéticas locais, pertinentes as pesquisas em cultura visual existentes na cidade, tiveram como início, uma proposta de atividade escolar que não se resumia apenas nas considerações em relatar uma viagem juvenil mas também, a de considerar que desde então, na realidade, tratavam-se de um contato inicial, com um turbilhão de sensações não identificadas na época de escola secundaria, pois ainda não eram possíveis de serem cartografadas, com a finalidade de desenvolver estudos com um olhar científico, sobretudo em um contexto de grandes desdobramentos, construído desde muito antes da Cidade de Goiás ter sido a antiga capital do estado.

Ao observarmos as referências aos antecedentes históricos que datam desde a formação do lugar, como núcleo urbano, e toda uma estrutura de poder construída in loco, nos possibilita crer que os registros iconográficos, expressos na arquitetura

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

existente na cidade, nos remeta a produção de sentidos, marcados pelos elementos significantes nos diferentes trajetos durante a prática de caminhar pelas ruas da Cidade de Goiás.

Essa experiência de aproximação com a cidade no passado, enquanto estudantes de escola secundária e no presente enquanto mestrando e orientador, em parceria no Programa de Pós-Graduação Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás, baseada no olhar, bem como no escutar ao que dizia os professores, ancorados, nos dias de hoje pela memória e com as leituras da bibliografia especializada sobre o assunto, nos permitiram pensar sobre a visualidade do patrimônio na cidade à luz das relações de poder, segundo Michel Foucault (1987). Relações que atravessam as memórias e as imagens emergidas na memória, uma vez que algumas imagens são lembradas e outras esquecidas. De certa maneira, o nosso olhar seguia o que Berger (1999) quis dizer.

> Nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos. Nossa visão está continuamente ativa, continuamente em movimento, continuamente captando coisas num círculo à sua própria volta, constituindo aquilo presente para nós do modo como estamos situados, (BERGER, 1999 p.11)

Considerando a citação acima, há um resgate da memória voltado para a caminhada pelas expressões visuais da cidade visitada ainda como estudantes secundarias, em que foi possível traçar as relações entre as imagens e perceber o contínuo movimento em torno desse espaço segundo nosso olhar. Sendo assim, podemos perceber que foram notórias as diferenças, inclusive imagéticas, observadas no espaço urbano histórico da Cidade de Goiás, que vão desde aspectos pertinentes ao urbanismo característico do lugar, com um traçado que resulta de uma morfologia urbana irregular, sem os parâmetros urbanísticos. A preocupação que não existia na época da implantação do centro histórico, revela uma particular arquitetura vernacular existente neste contexto. E assim, as construções foram se estabelecendo, e formando um núcleo urbano ainda iniciado pela exploração do ouro de aluvião no século XVIII.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Portanto, utilizar da produção arquitetônica decorrente de um determinado período histórico, bem como de suas visualidades, afim de buscar iconografias que remetem à práticas sociais e às relação de poder, não é tarefa muito simples. Porém, mesmo acreditando que existem outras possibilidades, todo este trabalho só se torna possível, quando tomamos um sentido no rumo dos percursos que abrangem os múltiplos trajetos, entre os diversos caminhos possíveis trilhados pela cultura visual. Essa ciência é classificada como uma área de conhecimento relativamente nova, porém com variadas possibilidades de investigação sobre a cultura e o social.

Nesse sentido, é preciso reconhecer que os estudos em cultural visual, abrangem outras áreas de conhecimento, logo pode ser considerada como campo de pesquisa transdisciplinar, conforme descreve Hernandez (2011) pelo fato de ser permeados por outros âmbitos científicos em seus percursos como prática de pesquisa. Essas correlações e avanços investigativos vão se incorporando e tomam forma a medida em que encontra-se com o campo de atuação das artes, inclusive ao realizar interfaces com assuntos que se relacionam a temáticas correlatas ao poder como prática social. As pesquisas que envolvem estudos em cultura visual, também podem ser consideradas com uma atuação multidisciplinar, à luz de olhares ancorados em múltiplas informações de outras áreas do saber científico, assim fazendo da prática do olhar, e dos efeitos desse olhar sobre o que se vê e todas as prováveis e improváveis ocorrências e situações aplicáveis, a demanda cognitiva da produção de sentidos.

Diante das possibilidades apresentadas, Lanier (apud Tavin 2008), aponta como a atuação dos estudos desenvolvidos em arte e cultura visual, revelam-nos um novo movimento formado por ideias sobre o passado, contudo com diferenças entre antigas práticas e teorias. Esse olhar considera que a cultura visual poder ser compreendida como um inventário de imagens e tecnologias associadas, bem como as novas relações entre o homem e suas experiências como sujeitos, e as novas teorizações sobre as visualidades. Nessa direção, os estudos que envolvem o já mencionado campo de pesquisa, se aproximam de conceitos que envolvem as diversidades existentes no mundo das imagens, e apresenta-se como uma trama

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

entre teorias e metodologias ligadas as questões pós-estruturalistas surgidas na França ainda após a Segunda Guerra Mundial.

Nessa perspectiva, não há como negar que tal campo de estudos emergiram com as contribuições dos Estudos Culturais, da Nova História da Arte, dos Estudos Feministas, da Psicanálise e de outros campos de investigações contemporâneas, que analisam a subjetividade e o ato de ver e sermos vistos. São estudos portanto, ancorados nos paradigmas da pós-modernidade, e dos quais possuem também, aspectos característicos da modernidade (HUTCHEON, 1991), pois promovem uma ligação direta com as propostas estabelecidas pela democracia. Como o próprio capitalismo, os processos de industrialização, o desenvolvimento científico, a urbanização das cidades, ou as principais bandeiras, como a liberdade e a individualidade da sociedade moderna (BARRET, 2014).

Portanto, ao trabalhar com as imagens que abrangem arquitetura colonial da Cidade de Goiás e toda a iconografia pertinente encontrada durante o desenvolvimento desta pesquisa que remetem à produção de sentidos, é necessário seguir o fluxo dos caminhos demonstrados pelos estudos da cultura visual, de forma a explorar as temáticas existentes no conjunto arquitetônico local, tomando partido das visualidades identificáveis que também exprimem relações de poder, sobretudo como práticas sociais que ocorrem nesse lugar. Sendo assim, cartografar a maneira de como estas práticas operam entre si, é também uma tarefa que deriva das visualidades encontradas nas imagens existentes, no recorte territorial e cultural do objeto de estudo em questão.

A História e as Experiências com a Cultura Visual na Cidade de Goiás

A Cidade de Goiás segundo IBGE (2016) tem aproximadamente 24.269 habitantes, com extensão territorial segundo IBGE (2016) de 3.108,19 Km^2, está localizada em uma região com topografia bastante variada que resulta em um terreno acidentado, onde se destacam a Serra Dourada, o Morro de São Francisco,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Lages e Canta Galo. Está situada a aproximadamente a 145 km da cidade de Goiânia, a atual capital do estado de Goiás. É constituída de uma vegetação em sua grande maioria típica do cerrado, por isso dispõem de diversos frutos próprios e característicos da região, como cajuzinho do cerrado, a mangaba, o próprio pequi, o cajazinho, entre diversos outros que são de certo modo um diferencial e atrativo turístico. É cortada pelo Rio Vermelho que passa ao lado da casa da poetiza Cora Coralina. Ademais da vegetação a topografia local atrai visitantes porque trata-se de um espaço que oferece diversas áreas de lazer dentre cachoeiras e riachos, que formam o cenário do Largo da Carioca, da Área de Preservação Ambiental (APA) tanto da Serra Dourada como da própria Cidade de Goiás. Outros atrativos ambientais encontram-se situados em Águas de São João e a reserva Biológica da Universidade Federal de Goiás (UFG) que desenvolve estudos nas áreas de preservação do patrimônio ambiental.

Por contar com um patrimônio ambiental e histórico de interesse econômico, político e cultural em 2001, a Cidade de Goiás foi reconhecida pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) como Patrimônio Histórico da Humanidade, título que trouxe extensa divulgação das particularidades históricas, artísticas e culturais para todos os continentes. Esse reconhecimento tem atraído centenas de turistas todos os anos a fim de visitar e conhecer os atrativos da cidade onde também ocorrem a tradicional procissão do Fogaréu, o FICA - Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental. Evento esse com participação tanto de público como de produtores e cineastas de vários lugares do mundo. Além desses aspectos, a grande importância para a região se dá também como valor histórico, já que essa cidade foi a antiga capital do Estado de Goiás.

A dimensão da importância histórica, política e cultural da cidade, data desde o século XVI, antes mesmo de ser ocupada com seu primeiro Arraial. Foi neste período que iniciaram-se as descobertas de metais preciosos nas regiões, conhecidas hoje como os estados de Minas Gerais e Mato Grosso. Essa busca por metais preciosos foi impulsionada pelas ideias renascentistas da época, em que acreditava-se que os filões do ouro estavam paralelos à disposição da linha do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Equador. Assim em nome da coroa portuguesa, foram intensificadas as expedições dos bandeirantes nos territórios goianos que se encontravam exatamente entre essas duas regiões dos estados citados. É nesse contexto que surgem então as primeiras ocupações provenientes das intenções de explorações europeias, tendo em vista que no,

> século XVI, o território goiano passa a ser oficialmente incorporado à colônia portuguesa americana a partir de 1727, quando, tendo em mãos um regimento assinado pelo governo de São Paulo, Rodrigo Cezar Menezes, e aprovado pelo rei de Portugal, Bartolomeu Bueno e seus sócios, Domingos Rodrigues Prado, João Leite da Silva Ortiz e o irmão deste último, Bartolomeu Paes, pai do historiador Pedro Tacques, encontraram ouro nas proximidades da Serra Dourada, no leito do Rio Vermelho, provavelmente no local onde havia acampado, cerca de quarenta anos antes, em companhia de seu pai, Bartolomeu Bueno da Silva, o primeiro anhanguera. (COELHO, 2001, p. 145).

Como mencionado é por volta do ano de 1727 que é fundado o primeiro núcleo urbano de Goiás, então Arraial de Sant´Anna, ainda ligada a Capitania de São Paulo. Em em 1736 é reconhecida como sede administrativa porém só em 1748 é criada a Capitania de Goiás. Com o fim do ciclo de exploração do ouro no final do sec. XVIII, houve por necessidade de subsistência a mudança de atividade econômica, passando então para a agropecuária. Todo esse histórico fez com que a Cidade de Goiás tivesse uma tênue ligação social e cultural com a cidade do Rio de Janeiro, pelo fato de ter sido sede do governo do Império Português, conjuntura da época que revelou-se no modo de vida e na cultura local dos moradores da cidade.

Tais aspectos sócio históricos fizeram com que a Cidade de Goiás passasse a ser reconhecida como um lugar de informações bem particulares e passíveis de investigações histórico-científicas, uma vez que também há neste contexto, um universo de potenciais imagéticos que expressos na arquitetura dos edifícios locais, bem como nas práticas comportamentais de alguns hábitos no modo de vida das pessoas que por ali transitam e que se mostram a disposição para serem investigados. É perceptível que esse potencial está distribuído por todo o sítio

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

histórico do município, porém há uma maior concentração dessas possibilidades de investigações imagéticas nos exemplares variados dos edifícios coloniais, inclusive com uma maior concentração do acervo imagético, no centro histórico da cidade.

Nosso argumento de pesquisa enquanto potencial imagético, perpassa pela hipótese de que existe imerso nessa arquitetura colonial elementos visuais envolvidos na estrutura de poder existente. Isso ocorre não só nas edificações mas também na forma como foram implantadas durante o processo de urbanização da cidade, datadas ainda no século XVIII. Nesse processo de busca de fatos concretos, sobretudo arquitetônicos que se revelassem como modelos de potencial visual foram encontrados alguns exemplos distribuídos no arruamento da cidade. Como resultado desta busca, encontramos as igrejas existentes no centro histórico da Cidade de Goiás, que na sua grande maioria estão e foram implantadas em locais com visibilidade privilegiada, pois se instalam em cruzamentos de ruas que são e foram de importante fluxo de pessoas que circulam e circularam por entre essas ruas e esquinas diariamente

Nesse movimento entre passado e presente o aspecto visual dos edifícios históricos nos remete às relações de poder que são baseado em diferentes características, fato que nos levou a inferir um importante achado em alguns edifícios religiosos, como o de terem sido instalados, em pontos mais altos da cidade, e assim tornando-se privilegiados por usufruírem de uma visibilidade mais ampla e consequentemente proporcionando um maior ângulo de visão à partir do interior. Essa característica não é gratuita e tem com finalidade estratégica de tornar visível tudo em volta, além de possibilitar a contemplação à distância por quem os observa. Entre esses edifícios religiosos que se apropriam dessas considerações estão, a Igreja da Abadia, a Igreja do Largo do Rosário, a própria Igreja da Santa Bárbara, a Igreja e de São Francisco e até mesmo a Igreja da Praça da Matriz de Sant'Anna em frente à praça do Coreto. Essa última, representada na ilustração abaixo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1: Modelo panóptico, praça do Coreto, Cidade de Goiás
Fonte: Arquivo pessoal

As considerações sobre as relações de poder observadas nas construções das igrejas na Cidade de Goiás pautam-se por considerar que essa tipologia perceptível nos edifícios assemelha-se às características da arquitetura do poder que se identificam com estudos realizados por Michel Foucault (1987), remetendo-nos sobre tudo a vigilância e o controle, ocorrida no século XVIII na maneira como o Arraial de Sant´Anna foi surgindo ainda como núcleo urbano, sobretudo a partir de um controle visual orientado, também, pela religiosidade.

Na figura 1, observamos que há no centro histórico da cidade de Goiás, uma construção particular que detém características semelhantes também descritas por Foucault (1987), como um modelo arquitetônico de controle visual que nos remete a uma produção de sentido, a partir do "o olho do poder". Conforme a figura 1, a construção existente na Praça do Coreto, nos leva a inferir que se trata de uma arquitetura cuja uma das finalidades é a de observação total a sua volta. A partir deste espaço, supomos estar diante de um notório exemplo do modelo panóptico que também consiste em uma torre central, o que nos remete a prática de vigilância e controle. As discussões proposta pelo estudos do autor supracitado, sobre as relações de poder local e suas imbricações emanadas da arquitetura colonial, podem ser identificadas em situações distintas em pontos diferentes no centro histórico da cidade em questão. Embora, neste caso específico (da figura 1), o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

contorno externo dessa praça tenha um formato irregular, diferente ao de uma circunferência como nos estudos de Foucault (1987), em que não deixa de haver uma sistemática de observação em todos os sentidos, sendo assim não podemos negar que o olhar, ali operado, pode partir de um ponto central e ver tudo ao seu redor. No espaço da pesquisa observamos que a tentativa da igreja em controlar a visão do indivíduo, fato que não se difere do olhar disciplinador presente na arquitetura das clínicas de controle de saúde como pode ser visto abaixo na figura 2.

Figura 2: Pavilhão de Segurança do Hospital Miguel Bombarda
Fonte: Pedra & Cal.

A estrutura arquitetônica exerce um tipo de controle que foi utilizado em hospitais e clínicas, assim como nas enfermarias prisão (figura 2). Tanto nas clinicas como nas enfermarias prisão, havia a necessidade de um controle contínuo e diário de pacientes, em seus respectivos quadros clínicos, assim tal arquitetura permitia o acompanhamento visual de qualquer ângulo pelos funcionários locais e consequentemente acompanhá-los em suas patologias individuais, possibilitando um auxílio aos médicos a fim de tomarem suas devidas providencias clinicas.

Diante desta realidade, não podemos deixar de ressaltar que o conceito de panóptico que se refere a ideia de dispositivo de controle estudado por Michel

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Foucault (1987) foi descoberto por um jurista de nome Jeremy Benthan[3]. Portanto, neste modelo de arquitetura circular, Benthan deixava claro que a ideia de poder e controle através do panóptico estavam no ar demonstrando o efeito de visibilidade à partir da existência de um ponto central, ou seja o local do exercício de poder e ao mesmo tempo, o lugar do registro do saber. Esses dois parâmetros, o saber e o poder, se relacionam e operam como dispositivos de controle, utilizados pela medicina e pelo sistema penal, descrito com base no sistema de vigilância e de punição dos condenado.

> O efeito importante do panóptico, induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Esta solução arquitetônica, faz criar uma relação de poder que os detentos se encontrem presos numa situação de poder que eles mesmos são os portadores. (FOUCAULT, 1987 p. 166)

Na busca por entrelaçar a imagem do panóptico da arquitetura da praça, podemos sinalizar que existe uma semelhança formal e funcional, quando consideramos que em ambos os casos há a aplicabilidade de um controle visual. Podemos desconfiar, sob essa perspectiva, que a arquitetura desenvolvida ainda no início do século XVIII, encaminhada nas construções da cidade histórica, revelam-nos um sistema mais eficaz e menos dispendioso no controle, uma vez que a própria disposição das construções permitia tudo ver e consequentemente observar a cidade. Foucault (1987) investigou um sistema de vigilância nas penitenciárias, publicado em "Vigiar e Punir" (1987). Nesse livro são descritos os lugares em que se operava uma maior aplicabilidade dessa técnica enquanto dispositivo de controle, utilizado em cidades europeias, onde ressonâncias desses sistema cruzaram os mares e os sertões do Brasil alcançando as imagens da arquitetura colonial goiana. Este fato projetou para o sec.XIX uma arquitetura circunferencial provida de uma torre central, onde tudo poderia ser controlado visivelmente e permanentemente por

[3] Segundo Jeremy Benthan, um dos primeiros modelos deste dispositivo de controle visual ocorreu em 1751 ainda na Escola Militar de Paris, utilizado para cada um de seus alunos que tinham uma cela envidraçada onde podiam ser observados por toda a noite sem ter nenhum contato com seus colegas nem mesmo com empregados do local.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

todo o interior da edificação - conforme no modelo que segue na figura 3 - O panóptico erigia-se.

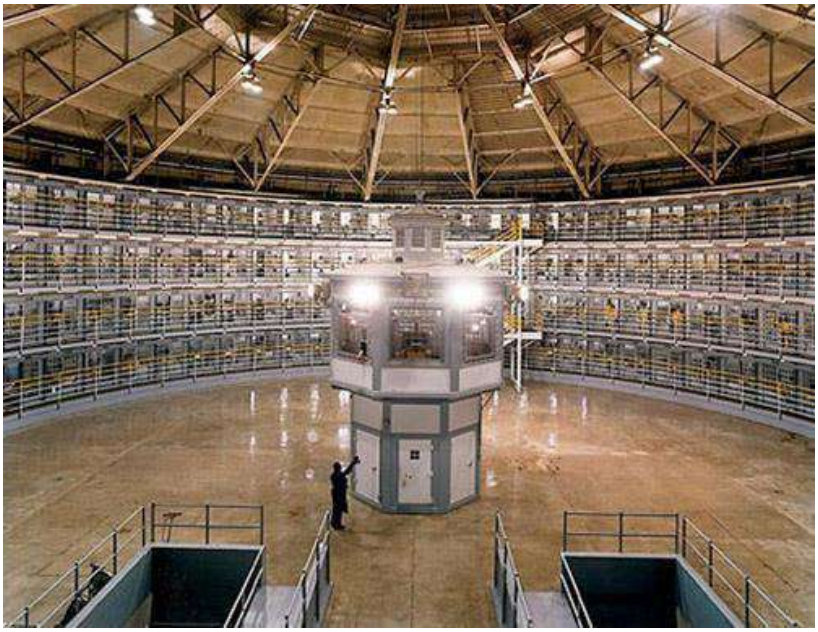


Figura 3: Modelo Panóptico, presídios do século XIX.
Fonte: peramblogando v2.0

Em situações físicas e espaciais diferentes, o conceito panóptico desloca-se para vários outras possibilidades encontradas na Cidade de Goiás, de forma ainda embrionária foi se estabelecendo no centro histórico, sobretudo durante a ocupação territorial motivada pela busca de metais preciosos no séculos (XVI-XVIII). Nesse sentido a terra ocupada nos sertões dos goyazes não poderia prescindir de um sistema de vigilância e controle. A partir do século XVIII, podemos dizer que houve uma ligação entre a experiência de controle visual e as habitações na Cidade de Goiás, experiências que podem ser vistas se observarmos as construções iniciais que vão se estabelecendo nos arraias, principalmente no Arraial de Sant´Anna4.

A disposição das casas, de forma a ficarem sempre de frente para os

[4] O núcleo urbano do arraial de Sant´Anna, levou todo o século XVII para estruturar-se, na formação dos espaços habitados, hora por ocupações empírica hora por necessidade imediatista de seus primeiros moradores, iniciando assim os primeiros passos rumo a uma modesta organização espacial como núcleo urbano. Assim ia direcionando as primeiras ruas, becos, com um lento e rudimentar processo de urbanização, bem como as suas primeiras edificações e consequentemente com suas respectivas características arquitetônicas do período colonial brasileiro. O procedimento de ocupação proveniente do interesse minerador, teve primeiramente a ocupação de seus terrenos cedidos as quadras mineradoras em praticamente todas as regiões ocupadas pela mineração no século XVIII, porém nas décadas seguintes por questões de controle e interesse em reorganização do espaço urbano, acenavam a possibilidade de distribuição de terras urbanas para a construção de residências, entre outros interesses no sentido de reordenação e do crescimento da vila. (COELHO, 2001. p.185)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

arruamentos e geminadas umas às outras, formaram um alinhamento de construções residenciais que permitiam observar e escutar o que ocorria nas proximidades e naturalmente quando fosse conveniente, deixar passar algumas destas observações, fatos que sugere-nos a emergência de um sistema de controle. Assim, observar o espaço público e não serem percebidos do lado de dentro destas construções na maioria residenciais, era um princípio operado naquela experiência.

É com essa formatação ocorrida entre o Arraial de Sant´Anna, Vila Boa e posteriormente Cidade de Goiás que percebemos desenvolver ao longo dos anos, uma identidade visual e suas respectivas características visuais. Sendo assim, no processo de construção da cidade, vai se estabelecendo um conjunto imagético particular do local, fato que avança na medida que se desenvolvendo a ocupação do território da cidade, como o que inclui a imagem da Praça do Coreto e todo o seu entorno (COELHO, 2001). Nesse processo a construção da cidade marcada pela exploração aurífera, sustentou um discurso de importância atribuída ao local como o mais importante de toda a região mineradora, passando a ser a referência administrativa para o governo de São Paulo, a quem se subordinava as minas descobertas pelos sertões de Goiás (COELHO, 2001). De acordo com esse estudioso, a existência de maciça ocupação local, envolveu uma região compreendida entre o Largo da Matriz onde se encontra a Praça do Coreto, e o Largo do Rosário, através de imagens que mostram a vila de sul para o norte. O potencial imagético do centro histórico, especificamente, pode também ser atribuído a todo um conjunto visual da cidade, com uma particularidade local diferente, quando comparada a cidades de outras regiões mineradoras do Brasil. O fato é que a topografia do centro histórico, apresenta uma suave conformação, o que permite que as construções, mantivessem os telhados alinhados em sua grande maioria, fato que não ocorreu em outros núcleos mineradores, como ocorre na Cidade de Goiás.

Esta particularidade que faz do edifício residencial o elemento principal de formação do espaço da cidade, também proporcionou uma paisagem urbana bem particular, caracterizada não só pela estética da arquitetura colonial, mas também pela segregação social que já existia, pois era possível encontrar esta diferença de classes tanto na tipologia dos edifícios residenciais, quanto em sua distribuição pelas ruas, por meio de uma hierarquização das vias. Essa divisão na maioria das

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

vezes mantinham as construções mais imponentes em ruas de melhor localização, e as construções mais simples encontravam-se em localidades sem a mesma notoriedade. Eram estas entre outras particularidades que compunham os espaços deste núcleo urbano que já apresentava uma diferenciação de poder expresso pelas edificações, onde moradores que possuíam uma posição mais privilegiada na época, não residiam em becos ou em casas de plantas reduzidas, logo já havia uma questão de diferenças sociais que se expressava também pelo tamanho e tipologia na arquitetura do lugar. É nesse contexto histórico, arquitetônico colonial que proporciona uma iconosfera bem particular encontrada na cidade objeto de pesquisa, que instigam a produção de sentidos a cada vez que se lança o olhar em direção às possíveis visualidades latentes no espaço urbano da cidade.

Caminhando Pela Iconografia do Objeto de Pesquisa.

Em buscar de incorporar visualidades à partir da iconosfera da arquitetura colonial da Cidade de Goiás, nada melhor que uma caminhada pelo universo imagético do centro histórico da cidade, com possibilidades de exploração de fontes materiais e visuais. Para realizar essa caminhada nos apoiamos em "O grande jogo do caminhar" de Careri, 2013. Esse estudioso relata que no ato de caminhar há uma forma de interação com o espaço urbano por meio da integração com a paisagem urbana e como forma de arte e de prática estética.

O percurso que liga a Praça do Coreto à praça do Chafariz revela-nos um segmento em que a iconosfera se mostra logo no início deste percurso, onde deparamos com as informações visuais do Palácio Conde dos Arcos e a Igreja da Nossa Senhora da Boa Morte. A partir dessa imagem, é possível observar outros monumentos históricos ao redor como a própria Praça do Coreto e a Igreja da Matriz. Essa visualização atrai outras representações que nos remete aos símbolos do imaginário que a identidade da Cidade de Goiás contém, percebido com os pés, ao caminhar por entre o calçamento das vias em pedras irregulares. Essa experiência nos proporciona a sensação de vivenciar a materialidade dos monumentos do passado, nos levando ao inevitável sentimento

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de estar vivendo uma experiência imersiva. Esse processo sensitivo é discutido por MURRAY ao afirmar que:

> Imersão é um termo metafórico derivado da experiência física de estar submerso na água. Buscamos de uma experiência psicologicamente imersiva a mesma impressão que obtemos num mergulho no oceano ou numa piscina: a sensação de estarmos envolvidos por uma realidade completamente estranha, tão diferente quanto a água e o ar, que se apodera de toda a nossa atenção, de todo o nosso sistema sensorial. (MURRAY, 2003, p. 102)

Tal experiência imersiva de fato toma toda a nossa atenção, ao observarmos as edificações a nossa volta que são formadas por características variadas de um mesmo estilo arquitetônico de um modelo vernacular. Esse tom urbanístico medieval no traçado urbano da cidade, no trecho entre a Praça do Coroto e a Praça do Chafariz, nos apresenta as fachadas das edificações que na sua grande maioria são residenciais e vão até o limite do arruamento. Com uma leve sinuosidade percebemos o deslocamento linear permitido pela implantação das residências. Ao continuar a caminhar pelas ruas, observamos que não há a costumeira ortogonalidade dos arruamentos que separam as quadras das cidades contemporâneas que existem hoje. Parte dessas características podem ser visualizadas nas figuras abaixo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 5: Residências, Cidade de Goiás Fonte: Acervo dos Autores

Figura 6: Processo Imersivo ao Caminhas Fonte: Acervo dos Autores

Nas visualidades representadas pelas figuras 5 e 6, notamos também que as construções residenciais possuem como distribuição de acesso um calçamento com pedras extraídas da região e que ali se encontram à tempos, provavelmente estruturaram a construção do ainda Arraial de Sant´Anna, uma vez que era a única alternativa que existia para tal calçamento. Tratava-se de uma pavimentação com pedras de formatos irregulares, montando um mosaico de formas que se espalham por esse arruamento que cobre todo o centro histórico. Logo supomos que foi, tanto no passado quanto no presente, sobre essas pedras que transitaram pessoas de diferentes castas sociais, inclusive as que por ali "pisaram descalços"[5].

Nesta experiência de caminhar e observar, podermos sinalizar que a pavimentação de pedras é também vernacular e resulta em um desenho particularmente interessante ao perceber que as imagens formadas por entre as pedras nos causam provocações, pois produzem imagens encontradas nos vãos dos blocos rochosos e naturais. Essas percepções construídas com base na reunião de memórias individuais e coletivas discutidas por Meneses (2005).

> Não se pode tomar a iconosfera, obviamente, apenas como o elenco de imagens disponíveis [...]; trata-se, sim, de identificar as imagens de referência, recorrentes, catalisadoras, identitárias – ou aquelas que, em linguagem não técnica, são conhecidas como emblemáticas ou ícones e integram aquelas *redes de imagens* [...] (MENESES, 2005, p. 35).

[5] Referência ao período de escravidão, onde os escravos e os mais pobres andavam sem calçados.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Nessa perspectiva, a iconosfera local somatiza as inúmeras possibilidades de produção de sentidos, quando observamos tudo o que está ao nosso redor em pleno centro histórico da cidade. Assim, durante essa caminhada, ao passar de frente de cada uma destas residências distribuídas ao longo da rua, é inevitável não fixarmos os olhos por alguns instantes nas aberturas, sejam portas ou janelas. Notamos que estão sempre fechadas, como se não houvessem proprietários ou sequer moradores. No caso das janelas, ora se mostram como quadrículas, ora por eficientes muxarabis como definição entre o privado e o público e a sensação de estar sendo observado durante alguns segundos de contemplação.

Tanto nas janelas quadriculadas, como nas que são contidas de muxarabis, pairam sensações de incertezas no fato de haver ou não alguém observando-nos, vigiando nossos passos e nossas atitudes. Dessa maneira, prevalece sempre a sensação de estar sendo observado o tempo todo, fazendo da janela um dispositivo do poder do olhar e consequentemente das tecnologias de controle panópticos.

Adicionado a todos esses reconhecimentos e constatações do lugar, observamos que as construções locais vão se descortinando e nos permite visualizar um pouco mais adiante, até chegar o momento de depararmos com um vazio urbano conhecido como Largo do Chafariz, e ao fundo do mesmo, em um segundo plano, avistamos o Museu das Bandeiras. Após vários passos a sensação de estar sendo vigiado continua, já quase no centro da praça, o museu, aos poucos vai se mostrando, até o momento de não parecer tão pequeno. Sua significância começa a se apresentar como um marco, um ponto focal, valorizando o vazio existente, entre o mesmo e a praça onde se encontra. Ainda no processo de caminhar, como uma *experiência estética* conforme afirma (Careri 2013), o caminhar nos permite estar mais próximo, a retangular fachada do Museu das Bandeiras que vai se mostrando e se destacando entre as demais construções localizadas a margem da praça. É indiscutível a diferença entre os outros edifícios do local, em relação a suntuosidade que é comprovada pela diferença de escala de alguns elementos em volta, como vegetação da paisagem local, ou das luminárias instaladas nas proximidades do entorno e até mesmo pela figura humana que no momento dessa caminhada, nos permite observá-la, a se deparar e contemplar o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

museu. A posição do observador quando de frente para o monumento, o leva a perceber a grandiosidade volumétrica do edifício do museu. Perdemos nesse momento a noção de sua simetria enquanto composição arquitetônica. Não sendo mais tão bem definida, fato que não ocorre quando observado de longe, logo notamos que o azul do céu que antes coroava a sua privilegiada posição na praça, já não compõem mais a mesma cortina de fundo, pois todo o volume edificado, visto de perto, cobre totalmente esta noção do observador. Cria-se então uma posição do sujeito imerso com uma criticidade discursiva, abstraída de um recorte histórico. A posição de criticidade emanada da dualidade existente entre o que se vê e o que se diz (HERNANDES, 2011).

Essas percepções são experiências em que o passado e o presente não são mais tomados como dois tempos distantes, mas sim em constante convivência. Para tanto, aquela tarefa solicitada pela professora de literatura sobre a visita realizada ao museu de arte sacra, ainda está latente, porém com a retina mais atenta e direcionada. Por conseguinte, contamos com uma sensibilidade de um olhar mais ativo aos registros edificados pelas ruas da Cidade de Goiás e cada um dos seus segredos que ainda se escondem entre as brechas e as possíveis rasgaduras realizadas por incisões (Didi-HUBERMAN, 2014), que revelam provocações e olhares diversos, sejam justificados pela ação da natureza, pelo homem no passado ou no presente. Essas variadas perspectivas imagéticas requerem atenção do observador, sobretudo quando as imagens do lugar se tornam objeto de investigação. O vivo acervo iconográfico existente na Cidade de Goiás, é um desafio instigador para fazer leituras das imagens, disponíveis ou não com grandes revelações ainda a serem desvendadas. Assim, é possível constatar visualmente ou construir hipóteses de que no espaço pesquisado há algumas cicatrizes provocadas pelo tempo que são observadas ou mostradas quando a própria imagem deseja mostrá-las. Movimento esse que é resultante dos diferentes processos de relações de poder pertencentes ao nosso ambiente de pesquisa.

Nessa perspectiva, a caminhada pelo sítio urbano do Patrimônio Cultural e edificado existente na Cidade de Goiás, nos proporcionou uma imersão na iconografia local. Essa experiência, nos despertou para o importante papel de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mostrar que as cicatrizes impostas pelo tempo e presas a arquitetura colonial, assim como os modos de vida da antiga capital do Estado de Goiás, estão inseridas dentro da ótica das teorias de Foucult (1987), o que nos estimula a investigar as informações imagéticas.

REFERÊNCIAS

BARRET, T. *A crítica de Arte*. Como entender o contemporâneo -3ª ed. AMGH. Porto Alegre, 2014.

BELTING, H. A janela e o muxarabi uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In_____; ALLOA, E. (Org.) *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autentica Editora, p.117-118, 2015.

BERGER, J. *Modos de Ver*: Ed. Rocco. Rio de Janeiro, 1999.

CARERI, F. *O caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G.Gill, 2013.

COELHO, Neiva Gustavo. *O Espaço Urbano na Vila Boa*. Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem, A imagem como rasgadura e a morte do deus encarnado*. São Paulo: Editora 34, 2014.

FILHO, A.V. A cidade, a imagem e a arte como atualização da produção escolar. In:_____; MARTINS, R. ; TOURINHO, I. (Org.) *Educação da Cultura Visual*: aprender... pesquisar... ensinar... Editora UFSM, 2015, p.97-110.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*: O nascimento da prisão. Petrópolis, Vozes, 1987.

FREIRE, A. F. Pavilhão de Segurança do Hospital Miguel Bombarda O mais importante edifício de finais do século XIX, princípios do século XX, em Portugal. In: *Pedra & Cal*, Lisboa, n.º 46, p. 7-9, Abr. Mai. Jun. 2010.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

GRAU, O. *Arte Virtual*: da ilusão à imersão. São Paulo: Editora Senac, 2007

HERNANDEZ, F. Pesquisar com imagens, pesquisar sobre imagens: revelar aquilo que permanece invisível nas pedagogias. In:_____; MARTINS, R. ; TOURINHO, I. (Org.) *Processos & Práticas de Pesquisa em Cultura Visual & Educação*. Santa Maria: Editora UFSM, 2013, p.77-95.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Ed.,1991.

MENESES, U. T. B. Rumo a uma "Historia Visual". In_____: MARTINS, J. S.; ECKERT. C.; NOVAES, S. C. (Org.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais.* EDUSC, 2005

MURRAY, J. *Hamlet no Holodeck*: O futuro da narrativa no ciberespaço. Trad. Elissa Khoury Daher, Marcelo Fernandez Cuzziol. São Paulo: Itaú Cultural: Unesp, 2003.

ROCHA, C. Deslumbramentos e encantamentos: estratégias tecnológicas das interfaces computacionais. *Zona Digital,* n. I, 2011. Disponível em: http://zonadigital.pacc.ufrj.br/deslumbramentos-e-encantamentos-estrategias-tecnologicas-das-interfaces-computacionais/#. Acesso em: 23 mar. 2017.

TAVIN, K. Antecedentes críticos da cultura visual na arte e educação nos Estados Unidos. In_____; MARTINS, R. (Org.) *Visualidade e Educação*. Goiânia: FUNAPE, p. 11-23, 2008

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Do Espaço ao Lugar: Reflexões acerca das Paisagens Íntimas

Ronaldo Alexandre de OLIVEIRA
(UEL/Brasil) [1]

Joao Paulo QUEIROZ
(FBAUL/Portugal) [2]

Resumo. Este artigo intenciona tecer uma reflexão acerca das relações estabelecidas entre o sujeito e a cidade. Partimos do pressuposto de que a cidade abriga muitas outras, são múltiplas. De um espaço indistinto as cidades se tornam lugares/paisagens por meio das relações íntimas que seus habitantes para com ela estabelecem. Tomamos os conceitos e reflexões de Espaço e Lugar (Yu Fu Tuan), Paisagem (Milton Santos) e a relação sujeito/cidade de Maria Rita Kehl. Enquanto exemplo, o artigo toma uma experiência artística desenvolvida com crianças onde priorizou o (re) estabelecer de vínculos por vezes perdidos ou não desenvolvidos para com o espaço. Assim, ao buscar desvelar patrimônios no espaço, reencontramos o "lugar" aquilo que aqui chamamos de paisagens íntimas que mora em cada um de nós.

Palavras-chave: Espaço, Lugar, Paisagem.

[1]Professor Associado da Universidade Estadual de Londrina, Departamento de Arte Visual/ Paraná/Brasil. A experiência pedagógica referenciada neste artigo foi desenvolvida num estágio de pós–doutoramento, desenvolvido no Programa de Pós Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie e Financiado pelo (PNPD) da CAPES / MEC. roliv1@gmail.com.
[2]Universidade de Lisboa, Faculdade Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). onde é professor e investigador. Coordenador dos Congressos Internacionais "CSO – Criadores Sobre Outras Obras" e "Matéria-Prima." Dirige os periódicos "Estúdio", "Matéria-Prima" "Gama" e "Croma". j.queiroz@belasartes.ulisboa.pt

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Introdução: Do Espaço ao Lugar

Existe uma cidade/paisagem íntima que habita cada um de nós. Que vive em nós. Somos, ao mesmo tempo, moradores e construtores dessas cidades/paisagens. Cidades que revelam as nossas histórias, marcas, testemunhos. Cidades/paisagens íntimas, que foram sendo construídas em nós e por nós ao longo dos tempos por meio de justaposições, sobreposições. Cidades/paisagens: camadas que os diferentes tempos de cada um foi e vai sedimentando; elas vão sendo construídas lentamente, mesmo hoje, na fugacidade e rapidez destes tempos em que vivemos, essas construções persistem em seus tempos distintos.

Existem paisagens / cidades em nós que nos acompanham e estas vêm em detrimento dos nossos convívios, das nossas escolhas, das nossas intenções, ações, razões para com elas e com elas. Somos os encantos e desencantos que os espaços dos quais também somos co-constutores, foram deixando em nós. Afetamos e somos afetados. Nesse sentido, o presente texto propõe tecer uma reflexão acerca daquilo que acreditamos poder vir-a-ser essas paisagens/cidades íntimas. Espaços que, a partir das relações da experiência do sujeito vão se transformando em Lugar. De espaços indistintos, transformam-se em espaços singulares, carregados de marcas dos nossos passos, gestos, intimidades, cicatrizes que vamos deixando e também levando em nós, como tatuagens em nossos corpos e almas. Para tanto, num primeiro momento, nos valendo das ideias e conceitos de Espaço e Lugar (Yu Fu Tuan), de Paisagem (Milton Santos), somando a estes as ideias de Maria Rita Kehl, adentraremos nesse território conceitual a fim de ver o quanto as concepções de espaço/lugar /paisagem/cidade se mesclam e nos mostram o quanto são construções culturais que vão sendo tecidas ao longo dos tempos a partir das relações que com o espaço estabelecemos.

Num segundo momento, a reflexão toma como exemplo uma experiência intervenção artístico/pedagógica desenvolvida com 25 crianças com faixa etária compreendida entre 10 a 12 anos de idade na Escola Municipal Professora Aracy Soares dos Santos, no distrito de Irerê, pertencente ao Município de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Londrina/Paraná/Brasil. O trabalho priorizou o (re) estabelecimento, nessas crianças, de vínculos por vezes perdidos ou não desenvolvidos para com o lugar, assim como tentando desvelar os patrimônios / paisagens íntimas que moram em cada um e faz com que cada um seja aquilo que estas paisagens / espaços / lugares os constituam.

Desenvolvimento

Buscar por essas paisagens íntimas, próximas, que habitam cada um de nós, talvez seja um modo de reestabelecer laços, por vezes perdidos, entre o cidadão comum e a cidade, as suas cidades / paisagens. O fluxo da vida, - os diferentes ritmos, a especulação imobiliária, as migrações do campo para a cidade, as questões sociais, anunciadas muitas vezes enquanto problemas que degradam os espaços e as pessoas -, vai diminuindo cada vez mais a percepção destas paisagens, tornando-as distantes, impossibilitando vivenciá-las, coabitá-las. De acordo com o pensamento de Maria Rita Kehl, acreditamos que é na cidade/paisagem que nos reconhecemos enquanto um sujeito comum, mas é nela também que encontramos com as nossas singularidades, pois é ali que vamos construir relações com o espaço, com as pessoas, medidas pelos nossos passos, pelas nossas histórias, constituindo assim um sentido de lugar. Segundo Maria Rita Kehl: *[...] O homem comum é o homem da cidade. Só existe porque existe a cidade. É na cidade que ele é "comum", anônimo, parte da multidão. É na cidade que ele é "qualquer um": um fulano de tal* (KEHL, 2008, p.293).

À primeira vista, esse homem comum, anônimo, citado por Kehl como parte da multidão é o que nos interessa e é este "anonimato" que possibilita o estabelecimento de vínculos singulares com o espaço/cidade. É esse cidadão que se perde, mas que se reencontra nos lugares ímpares que elege para seus reconfortos, seus espaços inundados muitas vezes de história, de memória, de relações profundas que estabelece entre essas camadas que cada um irá construir

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

desse mesmo espaço, dessa mesma cidade. Kehl, discorrendo sobre este homem comum, anônimo, continua a nos guiar, contribuindo com a construção da nossa reflexão, para ela:

> [...] É na cidade que o homem comum se reconhece. A cidade é sua história, sua testemunha, sua referência cotidiana. A cada um desses anônimos, aparentemente iguais, circulando pelos mesmos espaços, corresponde uma cidade íntima, particular. [...] Cada homem comum tem a cidade que seus passos percorreram e que sua imaginação inventou. Cada homem possui secretamente, na imensidão esmagadora da cidade, os nichos que acolhem suas lembranças: memórias do vivido, fragmentos da precária identidade que o homem urbano consegue constituir (KEHL, 2008, p.293)

Essa reflexão de Kehl nos interessa, pois são essas observações que nos faz pensar o quanto o processo educacional pode contribuir para que não percamos a dimensão "dessas" cidades íntimas que habitam cada um que ela percorre. Como não deixar que as lembranças, os passos de cada um se tornem banais, sem sentido, fazendo com que a cidade se transforme a mesma para todos? Nesse sentido evocamos Milton Santos quando em sua publicação "A Natureza do Espaço", ele irá distinguir aquilo que estamos trabalhando aqui no sentido de pensar a cidade enquanto um espaço que dotado de intimidades vai se transformar nesses Lugares/paisagens. Para Santos: *Paisagem e espaço não são sinônimos. A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima.* (SANTOS, 2006, pp.66-67).

Interessa-nos aqui, o que Santos nos diz sobre ser o espaço formas entrelaçadas com a vida daquele que nele habita, pulsa, dinamiza. Pensar nesse espaço habitado, vivido, é poder perceber as relações que estabelecemos e o quanto vamos criando vínculos de muitos modos, sejam eles afetivos, de passagem, de necessidade e assim os transformamos em lugares. A paisagem enquanto esse espaço vivido, habitado, é a construção de sobreposições, de camadas muitas vezes

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

longínquas sedimentadas no tempo. Pensemos aqui numa ancestralidade da terra; nas camadas que envolvem a natureza, o homem e o tempo. De acordo com Santos:

> A paisagem existe através de suas formas, criadas em momentos históricos diferentes, porém coexistindo no momento atual. No espaço, as formas de que se compõe a paisagem preenchem, no momento atual, uma função atual, como resposta às necessidades atuais da sociedade. Tais formas nasceram sob diferentes necessidades, emanaram de sociedades sucessivas, mas só as formas mais recentes correspondem a determinações da sociedade atual (SANTOS, 2006, p.67).

Assim, como nos mostra Santos, acreditamos nessa construção na qual passado/presente estão amalgamados. Formações de camadas sobrepostas não somente daquilo que o homem transformou na sua fisicalidade, mas também deste amalgamar afetivo, íntimo, cujas camadas contém o sujeito "vivente" que passou por aquela experiência de viver o espaço. Percebemos o quanto na vida, na arte, e na educação, esse modo de pensar e de se posicionar diante do mundo faz diferença, traz o aspecto singular a este homem comum do que referimos ainda há pouco. Quando nos reportamos a esse modo de viver a experiência, não nos referimos somente a estas camadas que vão sendo sobrepostas e sedimentadas por meio de um apaziguamento, falamos também de camadas díspares, antagônicas, nas quais existem ficções, diferentes texturas, muitas vezes contrastantes e que a princípio parecem difíceis de serem amalgamadas. Reportando-nos novamente a Kehl, ela nos lembra que a cidade, essas que estamos chamando de cidades/paisagens, também se fazem de formas traiçoeiras, nos decepcionamos com o formar destas camadas/paisagens. Segundo Kehl:

> [...] Verdade que a cidade é traiçoeira. A casa da infância caiu, construíram um prédio no lugar; o colégio fechou, o campinho onde em criança ele jogava bola virou um estacionamento cimentado, e a prefeitura derrubou a árvore da esquina, comida pelos cupins. O homem comum mudou de bairro uma, duas, dez vezes. A cada vez teve de reaprender as rotas dos ônibus, recalcular o tempo e as distâncias para o trabalho, descobrir a melhor padaria onde comprar pão quentinho ou tomar o pingado da

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> manhã. A cada vez teve de se readaptar aos vizinhos, anônimos como ele, na tentativa de fazer novos amigos [...] (KEHL, 2008, p.294).

De acordo com Kehl é essa percepção que o homem tem quando se desloca, muda de endereço, e que faz com ele reencontre outra cidade/ naquela outra parte agora habitada. É um anônimo que chega nessa nova cidade, que antes não se reconhecia e não se reconhece de imediato. Ainda segundo Kehl, *[...] Sua condição insignificante e cem por cento urbana: é a condição do cidadão substituível, diluído entre pares, humilde, pedestre. A cidade é mais forte que ele, existe por intermédio dele, é sua extensão [...]* (KEHL, 2008, p.293).

Em reflexões anteriores, num artigo que intitulamos *A cidade como espaço de possibilidades educativas* (Guimarães e Oliveira, 2010), também referimos as cidades dentro de uma mesma que muitas vezes não vemos, e que cai no esquecimento, numa invisibilidade. Nele mencionamos uma cidade invisibilizada pois, muitas vezes, trabalhamos ou buscamos acreditar numa dimensão idealizada da cidade e no fundo esquecemos que somos múltiplos, diversos. Naquele estudo, construído de modo a imaginar um deslocamento pela cidade, íamos conduzindo um possível leitor / andante numa trajetória em que ele ia se deparando com as muitas faces da cidade. Por essas andanças, não precisávamos nos esforçar para fazer esse leitor / andante notar a violência circulando pelas ruas. Convidávamos o leitor a ver "uma cidade" que muitas vezes queremos ocultar, a cidade e seus problemas, fosse ele do centro ou mesmo dos grupos que vivem e se fazem à margem, fora da centralidade das cidades. Apontávamos e fazíamos com que o leitor se deparasse com uma cidade também fragilizada nas suas relações sociais, a cidade e o tráfico, as gangues formadas por pessoas tão jovens. Estes grupos, que tanto afetam a cidade, são também parte da cultura do lugar, existindo inclusive a possibilidade de que um de nossos estudantes pudessem fazer parte de um desses grupos. Não podemos fechar os olhos quando caminhamos pela cidade. Nas nossas reflexões, Maria Rita Kehl não nos deixa esquecer de que as cidades também nos mostram suas mazelas, suas traições, não é um campo apaziguado a todo tempo, existem contrastes. Portanto, os problemas / traições com os quais nos deparamos em suas calçadas, nas suas ruas, na falta do seu saneamento básico, nos esgotos a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

céu aberto, na violência, nos pedintes, nos mendigos, aqueles que vivem sob os viadutos da cidade, que não têm para onde ir, também fazem parte destas camadas de cidade. Milton Santos também nos alerta de que nas camadas da cidade coexistem diferentes tempos, passado/presente e apontamentos de futuro, pois, os tempos coexistem por meio das relações.

Não falamos somente dos espaços e situações líricas ou belas, falamos também do quanto habita em nós, humanos, a diversidade e muitas vezes vamos marginalizando processos, pessoas, situações e ações, tratando tudo e todos de forma homogênea, como se na constituição da cultura do lugar pudéssemos escolher aquilo que quiséssemos. Isso é escamotear os processos culturais e eleger aquilo que é "digno" e "não digno". Mas uma cidade não se identifica por esse olhar seletivo e fragmentado. Os becos imundos, as vielas sujas, os botecos muitas vezes povoados por aqueles que estão à margem, "os marginais e prostitutas" são sempre imagens construídas por nossas próprias interpretações. Tais imagens carregam consigo um conteúdo cultural, porque dizem muito a respeito das relações ali contidas. Ao mesmo tempo, são representações culturais elaboradas cotidianamente, que muitas vezes, dizem respeito a falsas ideias sobre a própria cidade e seus habitantes.

Nesse processo de *percepção urbana*, nossa prática cultural pode valorizar ou apagar qualidades de uma cidade. O modo como percebemos o urbano pode enaltecer algumas faces da cidade, e obscurecer outras. Deste modo, muitas de suas riquezas podem permanecer esquecidas ou não percebidas, na medida em que nosso olhar, como prática cultural, deixa de ser um olhar justo e investigativo. Nesta perspectiva, a *percepção urbana* precisa ser cuidadosa e atenta, e precisa, em sua prática, apreender a cultura de maneira que esteja livre de preconceitos.

É nesse sentido que ressaltamos aqui a experiência artístico- pedagógica desenvolvida numa escola pública no distrito de Irerê / Paraná no decorrer do ano de 2014. Ali, a falta de vínculos, o abandono, a falta de pertencimento ou mesmo as conotações e adjetivos depreciativos atribuídos ao distrito eram causados pela pouca intimidade ou pelo esquecimento dos valores que as crianças tinham com o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

lugar e deixavam ressaltar, principalmente, aquilo que aqui chamamos das "traições" da cidade.

A EXPERIÊNCIA EM IRERÊ

A experiência / intervenção artístico / pedagógica foi desenvolvida com 25 crianças com faixa a etária compreendida entre 10 a 12 anos de idade na Escola Municipal Professora Aracy Soares dos Santos, no distrito de Irerê, pertencente ao Município de Londrina, Paraná, Brasil. Com informações já previamente sabidas desta falta de vínculo, mas ainda incipiente, partimos para desenvolver o trabalho com essas crianças que priorizou o (re) estabelecer de vínculos perdidos ou talvez nunca desenvolvidos.

O distrito, em outros tempos/camadas com a lavoura cafeeira no norte do Paraná e numa determinada concepção de "desenvolvimento", se mostrava próspero. Naquela época atendia, além das necessidades básicas da sua população, também aquelas de entretenimento, convívio social, espaços de recreação e lazer. Com o declínio do café, as pessoas migraram, o distrito se esvaziou e talvez, desse tempo em diante, tenha começado a se dar a baixa relação de afeto das crianças com esse espaço.

Com a intervenção artístico-pedagógica, queríamos saber sobre as imagens que as crianças tinham e têm do lugar, sobre como andava o sentimento de pertencimento, sobre aquilo que guardariam para futuras gerações enquanto valor daquilo que fazia parte de uma memória / valor coletivo e sobre o desejo de estabelecer laços pensar/trabalhar nos valores íntimos, pessoais.

Quando da primeira conversa que com elas, queríamos saber o sentido da palavra Irerê que, etimologicamente, significa o nome de uma determinada ave. Para muitas das crianças o espaço, para além do nome de uma ave, significava também *"o fim do mundo, um buraco, e um mundo de loucos.* A partir dessas impressões das crianças e com tantos sentimentos depreciativos a respeito do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Distrito, nos parecia, as relações tidas até então, corresponder a um vazio, a uma falta de correspondência às necessidades básicas do indivíduo local, o que coaduna com uma outra questão levantada, que dizia respeito a uma "saudade" que ia além de elementos estruturais da cidade, das ruas asfaltadas, de estabelecimentos comerciais que promovem socialização de grupos de sujeitos (festa, restaurante, pizzaria).

Ao se referirem ao distrito com estas expressões, percebemos imagens muitos fortes e categóricas, principalmente vindo de crianças com idades entre 10 e 12 anos. Muitas vezes, no terreno da educação, esquecemos o quanto os vínculos afetivos para com os espaços pelos quais transitamos, vivemos, estabelecemos relações, são determinantes no processo de ensino e aprendizagem. Esquecemos muitas vezes que a escola se encontra nestes espaços e se não os transformarmos em "lugares" fica difícil estabelecermos relações mais ricas e afetivas com a construção do conhecimento.

A partir dessas questões, pensamos a intervenção partindo do meio ambiente, e da apreciação estética, trazendo experiências que pudessem contribuir com uma visão mais afetiva para com o espaço em que vivem, na perspectiva de compreender como o espaço físico contribui para a construção da visão do meio, que muitas vezes, se apresenta de modo tão depreciativo.

A partir destas sondagens, a intervenção artístico pedagógica, foi pensada primeiramente a partir do exercício do registro fotográfico. Queríamos que eles se deparassem, por meio de outro olhar, com "aquele lugar". Propomos uma saída a partir da escola, o que chamamos de "Saída Fotográfica". Para essa saída combinamos algumas coisas: uma câmera para cada duas crianças (o que acreditávamos que possibilitaria o diálogo, a troca, impressões que seriam compartilhadas ao longo da aula/passeio); outro combinado foi o número de imagens que registrariam - 30 imagens para cada dupla, pois queríamos que pensassem naquilo que estavam escolhendo para fotografar.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fig. 1 – Imagens fotográficas da experiência pedagógica desenvolvida no distrito de Irerê / Paraná/Brasil – 2014 – Fonte dos autores

Foram mais de 500 imagens geradas nessa saída fotográfica, esse conjunto que tomamos aqui enquanto exemplo (Fig. 1) evidencia muitas questões que nos interessa, nessa redescoberta do lugar. Ao fazermos a proposição de rever o mesmo espaço com outros olhos, foi possível redescobrir a paisagem, aquela apontada a partir de Milton Santos que considera o espaço e a experiência que para com ele temos. Nesse sentido, foram redescobertas as árvores, as ruas, os prédios históricos abandonados, o pequeno terminal rodoviário - ponto de chegada e partida -, as construções históricas, os arranjos estéticos organizados pelos donos dos estabelecimentos comerciais.

Essa capacidade de ver diferente, por outro ângulo, nos faz pensar no desejo de junto com estas crianças ressignificar seus olhares e pensamentos. Ao repensarmos o espaço, repensamos também as relações e (re)ligações, entre arte,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

educação e vida. Entendemos aqui a arte, a educação e a vida nas suas mais amplas relações; um registro e um olhar que pode desencadear outros vínculos, outros modos de operar no mundo e assim contribuir a partir destas paisagens íntimas redescobertas, outro sentido de pertencimento.

Percebemos, com muita evidência, essa possibilidade de ressignificação, de transformar esses espaços indistintos em lugares, em paisagens íntimas – aquelas que foram sendo construídas ao deslocarem pelo espaço com a proposta de ver por outro ângulo e também as que vieram posteriormente a esse caminhar. Aqui pensamos e trazemos Yi-Fu Tuan, quando ele nos aponta o quanto o espaço difere de lugar, pois, segundo o autor:

> Na experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. "Espaço" é mais abstrato do que "lugar". O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor [...]. As Ideias de 'espaço' e 'lugar' não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplidão, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa. Além disso, se pensarmos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização de transforme em lugar (TUAN, 1983, p.14).

Percebemos que essa abstração do lugar da qual nos fala Tuan não é um dado pronto, ele é construído, são as camadas, são as cidades muitas vezes traiçoeiras das quais nos falava Kehl, pois nelas residem as sobreposições das camadas culturais, sociais, econômicas que vão se estabelecendo nos modos de nos relacionarmos com os espaços.

Para Tuan, muitas vezes a palavra "espaço" apresenta um local inabitável, inexistente ou algo simulado. É definido como tempo, distância, vazio, sendo ele um lugar sem qualificação emocional, social ou funcional; ao contrário de "lugar" que apresenta um esquema particular de valores a cada indivíduo, baseado em experiências, expectativas e satisfações, que vão além das necessidades básicas do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ser humano. Essas ligações experienciais e afetivas com o lugar são apresentadas também por Tuan como *Topofilia*, que é definida como um sentimento positivo a respeito do lugar e a ligação afetiva entre ambos. É o espaço dotado de valores simbólicos para o homem, construídos através de seus sentidos experienciados:

> A palavra 'topofilia' é um neologismo, útil quando pode ser definida em seu sentido mais amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material, estas diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão. A resposta ao meio ambiente pode ser basicamente estética: em seguida, pode variar do efêmero prazer que se tem uma vista, até a sensação de beleza, igualmente fugaz, mas muito mais intensa, que é subitamente revelada. A resposta pode ser tátil: O deleite em sentir o ar, a água, a terra. Mais permanentes e mais difíceis de expressar são sentimentos que temos para com o lugar, por ser o lar, o locus de reminiscências e o meio de se ganhar a vida (TUAN, 1980, p. 135).

Num dado momento da intervenção, no qual já tínhamos buscado estimular esses elos entre os sujeitos e o espaço, perguntamos sobre aquilo que guardariam do Irerê, aquilo que preservariam para mostrar aos outros daqui a muitos anos, podendo ser algo, inclusive de ordem familiar, da casa, do íntimo. Interessante que obtivemos respostas em forma verbal e por imagens que iam desde a imagem da casa, eternizada pela fotografia, a foto da família, uma casa antiga do distrito, o campo de futebol, a praça, o rio marrequinho e sua mata ciliar, o pé de acerola frutificado, os pássaros. Algumas imagens nos reporta àquilo que Tuan se refere como o deleite de sentir e guardar algo que é quase impossível de se guardar, como por exemplo, "*o pé de acerola frutificado*". Essa resposta nos faz pensar nesse deleite, nessa sensação que será eternizada, muito menos pela ideia de um patrimônio material, mas por aquilo que é possível reconhecer enquanto um patrimônio imaterial, íntimo, afetivo, que se constrói pela intensidade das relações que são possíveis que se construam entre esses sujeitos e o espaço.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fig. 2 – Imagens fotográficas da experiência pedagógica desenvolvida no distrito de Irerê / Paraná/Brasil – 2014 – Fonte dos autores

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Essas são imagens de crianças acerca da sua cidade/paisagem percebida enquanto patrimônio cultural. São árvores, casas, patrimônios históricos que vão se reconstituindo enquanto possibilidade de recriar vínculos, elos perdidos ou não construídos. Aqui o fazer criador, a arte, é o caminho que nos guia para essa reconstrução. Para Maria Rita Kehl (2008), que nos acompanha nessa reflexão, é o imaginário urbano, a música, a literatura, a poesia que unifica a cidade entorno dos seus habitantes. Aqui tomamos às visualidades, as existentes, mas, principalmente, aquelas ressignificadas que nos interessa enquanto paisagem próxima, pequena, capaz de trazer de volta a esse cidadão comum, apontada por Kehl enquanto potência de habitar o espaço enquanto lugar.

Considerações finais

As relações entre o sujeito e a cidade são dialógicas e homeostáticas: a cidade apreende o indivíduo, e esse sujeito é conformado e conformador. Não é uma relação hierárquica: não existe uma cidade, mas sim muitas camadas de cidade, de complexidade relacional quase infinita e em constante desequilíbio e ajustamento. O relacionamento está obrigado a uma intimidade, seja em instâncias de exclusão, seja em instâncias de diferenciação. As diferentes paisagens humanas, culturais, dimensionais, funcionais, de necessidade e excesso, de pertinência e de desapego, todas modulam possibilidades de relacionamento, conformam identidades que se constroem sempre em relação com o outro. Aqui há um espaço para uma retórica na paisagem, que será uma manifestação de consenso, ou de poder. Não um poder hierraquizado, mas um poder disseminado, reproduzido, atomizado, um poder que se explica na divisão e na anomia do particular. Este pode ser um caminho de alienação, mas também pode ser um caminho de oportunidade de construir, de gerar discursos, de fazer cidade. A cidade quer ser construída, espera pelos seus intérpretes, a cidade é feita pelos seus agentes, a cidade é significante dos seus

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

corpos. A paisagem exerce a sua mediação através da singularização, da separação do ser. Conforme foi pontuado por Yu Fu Tuan (1980; 1983) o espaço transforma-se no seu correlato económico, o tempo: o espaço passa a corresponder a diferenetes camadas de experiência, diferentes para cada incidência individual, cada ocorrência humana. São então espaços inabitáveis onde há uma coerção feita de distâncias e de vazios, em oposição ao conceito de "lugar", que pressupõe uma ocupação, uma "Topofilia" (TUAN, 1980).

A nossa intervenção debruça-se sobre esta apropriação afectiva e cognitiva dos espaços da cidade, uma assimilição afectiva que transforma os "espaços" em "lugares". A intervenção artística e pedagógica, desenvolvida junto do grupo de crianças da Escola Municipal Professora Aracy Soares dos Santos, no distrito de Irerê, Londrina, Paraná, Brasil, permitiu a apropriação cultural e significativa, uma operação tática de significação afectiva, de transformação do espaço em lugares, de provocação estética e de inclusão. Falamos de cidadania, de qualidade de vida, de expansão cognitiva, de reencontrar a identidade no seu "lugar" através da constituição de paisagens íntimas que passaram a incorporar uma morada, diferente em cada sujeito interventivo.

Referências bibliográficas

GUIMARÃES, Leda Maria de Barros, e OLIVEIRA, Ronaldo Alexandre de. A cidade como espaço de possibilidades educativas. IN: Estágio supervisionado 2 / Organizadoras: Sheila Maria Conde Rocha Campello e Leda Maria de Barros Guimarães, Módulo 22: Brasília: LGE Editora, 2010, 56p. ISBN 978-85-7238-447-6

KEHL, Maria Rita. *O olhar no olho do outro.* In: LAGNADO, Lisette. 27ª Bienal de São Paulo– Seminários, Rio de Janeiro, Cobogó, 2006.

SANTOS, Milton. A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção - 4. ed. 2. Reimpressão. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. - (Coleção Milton Santos; 1) ISBN 85-314-0713-3

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

TUAN, Yi-fu.Espaço e lugar: a perspectiva da experiência. Tradução de Lívia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

TUAN, Yi-fu.Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: DIFEL, 1980.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Que bonita vizinhança: Projetos urbanos em disputa no seriado Chaves

Priscila de Andrade RODRIGUES (PPGH-UDESC)[1]

Resumo: O presente artigo consiste em um fragmento da dissertação que desenvolvo e possui como objetivo problematizar posicionamentos e debates presentes na série Chaves (Televisa S.A) sobre o espaço urbano, costumes e resistências de modelos de sociabilidades. Para tal, mobilizo como parte do acervo documental desta pesquisa um conjunto de episódios da série e a autobiografia de seu criador, diretor e intérprete, Roberto Gomez Bolanos (1929 – 2014). As discussões que se seguem serão desenvolvidas a partir das contribuições dos historiadores Carlo Ginzburg, Marcos Napolitano e do antropólogo Guillermo Bonfil Batalla, visando abarcar: as tensões entre a situação socioeconômica frágil da Vizinhança do Chaves e o discurso de que esta seria linda de verdade; os critérios utilizados para se justificar esta exemplar beleza; e qual mensagem está sendo transmitida ao público por meio do referido discurso a respeito deste delimitado espaço urbano.

Palavras-chaves: Chaves; espaços urbanos; México Imaginário

Que bonita vizinhança
Que bonita vizinhança
É a vizinhança do Chaves
Não vale meio centavo
Mas é linda de verdade
- Trecho da canção "Que bonita vencidad"[2]

[1] Mestranda no curso de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e bolsista CAPES-DS.
[2] Livre tradução da autora do seguinte trecho: "Que bonita vencidad/ Que bonita vencidad/ Es la vencidad del Chavo/ No valdrá médio centavo/ Pero es linda de verdad". Composta por Robert Gómez Bolaños, a canção Que bonita vencidad integra um número musical que encerra o episódio La classe de Música, o último da quinta temporada da série, sendo exibido originalmente em dezembro de 1977. Cf: La classe de (EL CHAVO. Episódio 189, 05/12/1977). Disponível on-line em: https://www.youtube.com/watch?v=qvLyrJjq24U. Acessado em: 29/10/2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Introdução

A série televisiva mexicana *El Chavo* – em português intitulada *Chaves* – consolidou-se como uma das produções do gênero humorístico de maior sucesso comercial na América Latina. Composta por 310 episódios que foram exibidos ao longo de 7 temporadas entre os anos de 1973 e 1980 no conglomerado televisivo *Telesiva S.A.*, as narrativas da série giram em torno de acontecimentos do cotidiano de uma fictícia vila no subúrbio da Cidade do México. Assim, o conjunto de personagens centrais que compõe a série são os habitantes desta vila, sendo estes personificações de indivíduos e/ou grupos típicos de muitos centros urbanos da América Latina no século XX, tais como: o capitalista dono do conjunto habitacional (Seu Barriga); pessoas de baixa renda que passam por situações de privação, como o desemprego e a constante dificuldade para se pagar o aluguel (Don Rámon/Seu Madruga e sua filha Chilindriña/Chiquinha); uma classe média decadente e preconceituosa que busca diferenciar-se culturalmente dos demais moradores (Dona Clotilde, Dona Florinda e seu filho Quico); um professor de ensino básico possuidor de uma educação formal que o distingue no corpo social (profesor Jirafales); e uma criança órfã, maltrapilha, que dorme em um barril situado no meio da vila - ou a vila em torno dele? - e encontra-se constantemente com fome (Chavo/ Chaves).

Todavia, ao remontarmos à epigrafe deste artigo, podemos encontrar um discurso que apresenta-se como recorrente ao longo da série: embora a vizinhança e seus habitantes enfrentem uma situação socioeconômica frágil (*não vale meio centavo*), esta possuiria a particularidade de ser *linda de verdade*. Mas, afinal, quais critérios são mobilizados para se justificar a *exemplar beleza* deste espaço social urbano? Quais estratégias e artifícios narrativos que são articulados para se *valorizar* e *distinguir* um fictício conjunto habitacional, precário em sua estrutura, mas possuidor de elementos que o tornam *verdadeiramente belo*? E, principalmente, ao se entender a *Vizinhança do Chaves* como uma construção fictícia e sociocultural, ao se destrinchar os elementos que a compõe como estrutura

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

narrativa e analisar os significados que lhe são atribuídos, podemos encontrar nas diversas *pistas*, *sinais* e *indícios* presentes na obra uma *mensagem* a ser transmitida ao seu público? O presente artigo tem por princípio uma hipótese afirmativa para este ultimo questionamento.

Para se realizar um estudo deste arquétipo idealizado de espaço urbano das classes populares, parto da proposta de *paradigma indiciário* de Carlo Ginzburg, o qual é consubstanciado pela ideia de que "a partir de dados aparentemente negligenciáveis", *sinais*, *pistas* e *indícios*, a pesquisa histórica pode "remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente". Assim, ao se analisar este espaço urbano fictício, há uma preocupação especial em se pensar os *detalhes* como *zonas privilegiadas* para a análise da realidade, partindo-se do pressuposto de que "alguns indícios mínimos" podem ser "assumidos como elementos reveladores de fenômenos mais gerais: a visão de mundo de uma classe social, de um escritor ou de toda uma sociedade" (GINZBURG, 1989, p.152 e 178). Desta forma, este trabalho propõe refletir a respeito da operacionalização de determinadas associações e construções de significados na obra em questão que muitas vezes podem passar despercebidos ao seu público, embora demonstrem-se deveras reveladores da *mensagem* intrínseca à mesma.

Ao se propor um estudo de caso da obra, seguirei os passos de Marcos Napolitano quando este propõe a necessidade de "articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (ou seja, seu *conteúdo* narrativo propriamente dito)" (NAPOLITANO, 2008, p.237). Assim, ainda segundo o autor, a crítica destas fontes deve levar em conta a *decodificação da sua natureza técnico-estética* e a *decodificação de natureza representacional*, para que o pesquisador não trate o seu objeto como repleto de *subjetividades* (por ser uma criação artística), ou tente mesurar o quanto ele *objetivamente* reflete ou não a realidade. Por fim, entende-se que mediante um cruzamento entre os seus elementos *internos* (lógica estrutural obra) e *externos* (contexto histórico de produção) é possível perceber características da sociedade mexicana dentro da obra. Assim, a série televisiva não somente faz parte, em

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

alguma medida, da história da sociedade mexicana, mas nela, elementos desta sociedade também são incorporados e delimitados, atribuindo-lhes novos significados e sentidos. Em termos mais precisos: ao se observar e analisar *El Chavo*, também observa-se e analisa-se o México Contemporâneo.

Antes de se iniciar as reflexões deste trabalho, convém frisar que este artigo faz parte de uma pesquisa de maior fôlego, cabendo aqui apenas uma parte da mesma. Doravante, será realizada uma análise dos episódios *A venda da vila* (1976) e *O despejo do grande campeão* (1974), bem como do *remake* deste último, intitulado *O despejo do Seu Madruga* (1977). Ambos possuem como temática central a tentativa de remoção dos moradores da *Vizinhança* do local em que residem. No primeiro, a *Vila* é ofertada pelo seu proprietário (Seu Barriga) à um empresário do ramo de construção civil que irá erguer um edifício de luxo em seu lugar. Já o segundo possuí como eixo principal de sua narrativa o despejo de um dos moradores da *Vila*, Seu Madruga, após completar 15 meses sem pagar o aluguel. Assim, sugere-se analisar como certos debates que perpassam os espaços urbanos contemporâneos foram incorporados nestas tramas, tais como o direito à moradia e a resistência à *inovações* capitalistas por meio do *costume*.

Costumes e memórias coletivas em *Chaves*

Mas, afinal de contas, o que há de *bonito de verdade* na *Vizinhança do Chaves*? Penso que o discurso fomentado pela série tem por princípio valorizar e defender a *Vizinhança* como um local onde as relações sociais ainda são pautadas pelos '*bons valores*' da fraternidade, caridade e cuidado com o próximo, bem como há um senso de coletividade construído pelo contato interpessoal cotidiano, pelo partilhar de experiências em comum e por um sentimento de pertencimento e identificação com o espaço em que vivem. Assim, o que parece se legitimar na série por meio de tal discurso é que a *Vizinhança* pode ser entendida como um contraponto às novas formas de sociabilidade e de configuração do espaço público

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

experimentadas pelos processos de urbanização implementados pelo desenvolvimento capitalista ao longo do século XX. Como destaca Zygmunt Bauman em sua obra *Em busca da política*, neste movimento de inovação do capitalismo a sociabilidade se torna flutuante, sem um "terreno firme onde ancorar (...) sem um alvo visível para mirar", caracterizando uma ausência de espaços de sociabilidade e resumindo as possibilidades disponíveis à "espaços de prazeres narcisistas e exibição pública" (BAUMAN, 2000, p.9). Todavia, tal acepção do autor não parece servir como uma descrição apropriada da *Vizinhança* e seu cotidiano, mas, é justamente em tal incompatibilidade que parece residir um elemento que perpassa a obra: a resistência das classes populares às inovações capitalistas por meio dos *costumes*.

Em seus estudos a respeito das culturas populares dos trabalhadores ingleses no século XVIII e parte do XIX, Edward Palmer Thompson sugere que os *costumes* partilhados por tais grupos tiveram uma importância crucial na elaboração de movimentos de resistência contra às difíceis condições de trabalho oferecidas pela Revolução Industrial, bem como este delimitava um *vocabulário completo de discurso, de legitimação e de expectativa* que era próprio da cultura plebeia inglesa, e que, de forma defensiva, buscava ir de encontro aos limites e controles impostos pelos governantes patrícios, bem como visava se diferenciar da '*alta cultura*' destes últimos. Nos termos de Thompson, "a hegemonia suprema da *gentry* pode definir os limites dentro dos quais a cultura plebeia tem liberdade para atuar e crescer; mas como essa hegemonia é laica, e não religiosa ou mágica, pouco pode fazer para determinar o caráter dessa cultura plebeia" (THOMPSON, 1998, p.19). Portanto, na esteira desta argumentação, o autor destaca da seguinte forma o caráter ambíguo de tal cultura plebeia:

> Temos assim um paradoxo característico daquele século: uma cultura tradicional que é, ao mesmo tempo, *rebelde*. A cultura conservadora da plebe quase sempre resiste, em nome do costume, às racionalizações e inovações da economia (tais como os cercamentos, a disciplina de trabalho, os *livres* mercados não regulamentados de cereais) que os governantes, os comerciantes ou os empregadores querem impor. A

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> inovação é mais evidente na camada superior da sociedade, mas como ela não é um processo tecnológico/social neutro e sem normas (*modernização*, *racionalização*), mas sim a inovação do processo capitalista, é quase sempre experimentada pela plebe como uma exploração, a expropriação de direitos de uso costumeiros, ou a destruição violenta de padrões valorizados de trabalho e lazer. Por isso a cultura popular é rebelde, mas o é em defesa dos costumes. (Idem, Ibidem, p.20)

Ao se propor operacionalizar tais contribuições de Thompson neste artigo, julgo ser necessário apontar as seguintes ressalvas como uma defesa prévia de possíveis críticas: 1) embora os estudos do autor possuam um recorte temporal e geográfico específico (a Inglaterra da Revolução Industrial do século XVIII e parte do XIX), a sua leitura dos *costumes* das classes populares como elemento de resistência à inovações do modo de produção capitalista pode ser utilizada como um aporte teórico profícuo para se lançar um olhar diferenciado para fenômenos típicos do século XX, como a relação entre os moradores de periferias das grandes cidades e os processos de industrialização e urbanização; 2) o fato da série ser uma obra fictícia que pode apenas *simular*, *dramatizar* ou *representar* a realidade das classes populares em um grande centro urbano como a Cidade do México não impede uma íntima conexão entre a mesma e a experiência concreta nas periferias mexicanas. Afinal, os eventos que constituem a narrativa da série possuem forte ancoragem com as referidas experiências, não sendo estas isentas de influências do contexto histórico de sua época. Entretanto, deve-se ter o constante cuidado de se entender que, embora tais *representações* possuam relação com as referidas experiências, estas são constituídas mediante os critérios e as perspectivas de membros da elite mexicana, como o seu diretor e roteirista Roberto Gómez Bolaños, também cabendo esta ser aprovada pelos executivos de uma das maiores conglomerados midiáticos do mundo, a *Televisa S.A.*[3]

Deste modo, vamos ao encontro das contribuições do antropólogo mexicano Guillermo Bonfil Batalla quando este propõe que "o processo de descolonização do

[3] Para uma história deste grande conglomerado midiático Cf: (DELARBRE, 1989)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

México foi incompleto" (BATALLA, 1990, p.11). Partindo destas premissas, Batalla identifica um conflito civilizacional que remonta aos tempos coloniais e que é travado por dois grandes projetos de México. O primeiro deles, o autor denomina de *México imaginário*, sendo este um *projeto civilizacional* de longa duração, ocidental, urbano, cristão, compartilhado pelas classes dominantes mexicanas e que estabeleceu-se como hegemônico no país até os dias atuais. Todavia, o argumento central de sua tese sugere que este amplo domínio político, social e cultural somente foi possível por meio da exclusão de outro projeto, o do *México profundo*, composto por povos de origem mesoamericana, rural e indígena que foram historicamente negados pelos mais distintos projetos nacionais mexicanos. Nos termos do autor:

> A coincidência de poder e civilização ocidental, em um polo, e sujeição e civilização mesoamericana no outro, não é uma condiência fortuita, senão o resultado necessário de uma história colonial que até o momento não foi cancelada no interior da sociedade mexicana. (*Idem*, *Ibidem*, p.10)

Na esteira destas reflexões, o autor ainda afirma que a programação televisiva teve papel fundamental para a difusão e concretude do projeto *Imaginário*. Concessões exclusivamente urbanas e uma programação que, frequentemente, trata o México não urbano como pitoresco (*Idem*, *Ibidem*, p.10). Assim, no caso do estudo em questão, também buscou-se disseminar por meio da televisão um programa que fala a respeito de um modelo de sociedade urbana, escrito por um cidadão urbano (Roberto Gómez Bolaños) e que era assistido por outros cidadãos que viviam em centros urbanos, visto que o aparelho televisivo ainda era muito pouco difundido no âmbito rural do México.[4] Tais apontamentos demonstram-se valiosos para as análises dos episódios que dão continuidade a este trabalho, pois nos permitem observar o delimitado recorte da múltipla realidade social mexicana que é apresentada em *Chaves*.

[4] A respeito do desenvolvimento das redes de televisão no México Cf: (RICOY, 2002)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A venda da Vila (1976)

Sinopse: o proprietário da Vila, Seu Barriga, tenta vender a mesma para um empresário do ramo da construção civil, Senhor Calvino. A transação é justificada pelo fato de Seu Barriga ter sido diagnosticado com problemas cardíacos, tendo este resolvido livrar-se de preocupações administrativas para repousar em sua casa em Acapulco à nível do mar. Ao tomarem conhecimento da negociação por meio das crianças, os moradores da Vizinhança reúnem-se para discutir o caso e organizarem estratégias para tentar reverter o processo. Mesmo com grande resistência por parte dos moradores – inclusive com as crianças agredindo Calvino – e atitudes condenáveis de Calvino – como assediar fisicamente Dona Clotilde - Seu Barriga demonstra-se inflexível em assinar o contrato da venda. Todavia, o episódio encerra-se com o proprietário descobrindo que o seu cardiograma estava errado e que sua saúde não estava comprometida, cancelando assim o negócio e permitindo a permanência de todos na Vizinhança.

O episódio inicia com Seu Barriga e Seu Calvino chegando à Vila. O primeiro passa a apresentar o local para o segundo, com vistas de destacar as suas qualidades para que o negócio entre ambos seja efetuado. Em um primeiro momento, Calvino demonstra-se minimamente interessado, afirmando que "o pátio não é feio", o que leva a este questionar por qual razão Seu Barriga estaria vendendo a Vila por um preço tão baixo. É neste momento que a condição de saúde do proprietário é revelada, sendo o baixo preço atribuído à necessidade de se vender rapidamente o espaço. A partir deste momento, temos uma sequencia de cenas baseadas em uma lógica muito semelhante: primeiro Calvino faz um questionamento a respeito da Vila ou de seus moradores (os inquilinos são pontuais no pagamento do aluguel?; as instalações da Vila funcionam bem?; Os inquilinos são gente tranquila?; E as crianças do local?) para em seguida Seu Barriga oferecer um discurso edulcorado e deliberadamente distorcido a respeito do tema (Os inquilinos são pontualíssimos!; as instalações funcionam bem; os moradores são gente tranquilíssima!) e ser prontamente desmentido por algum evento típico do cotidiano do local (Seu Madruga foge para não pagar o aluguel ao avistar Seu Barriga; Dona

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Clotilde tenta em vão obter água da torneira que está seca; Dona Florinda adentra ao centro da Vila para agredir fisicamente Seu Madruga; as crianças passam correndo e gritando por entre Barriga e Calvino, quase derrubando-os). Como desfecho destas situações, Seu Barriga readapta o seu discurso e enfatiza que pelo preço que está vendendo a Vila, o comprador não deveria esperar que as crianças fossem monges. A sequencia de cenas termina com as crianças ouvindo de forma sorrateira a conversa entre Barriga e Calvino enquanto ambos saem de cena para ver o outro pátio.

Este primeiro momento do episódio demonstra-se caro para os interesses deste artigo por algumas razões. Em primeiro lugar por apresentar a carência de infraestrutura do espaço (a falta de água, bem como Calvino destaca que "há rachaduras e falta de telhas") e apresentar um cotidiano dinâmico e contraditório que contradiz, por exemplo, o discurso idealizado por Seu Barriga. Assim, o que parece se apresentar é que a beleza da vizinhança não é medida por seus atributos estéticos, suas relações interpessoais harmoniosas, por serviços de infraestrutura impecáveis ou pelo comportamento das crianças, tal como exposto pelo proprietário, mas sim que a sua beleza está em outro lugar. Em segundo lugar, as crianças são inseridas como atores sociais de importância central na comunicação social da Vila, pois os demais moradores apenas tomam conhecimento da negociação que está sendo realizada por meio das crianças – cabendo ressaltar tal característica como um padrão em outros episódios da série. A respeito do papel das crianças nas redes comunicacionais da Vila cabe um comentário mais aprofundado.

Ao analisar a infância nas periferias urbanas, Sandra Maria Sawaya sugere que se empregue uma preocupação especial com as formas com que tais crianças constituem e utilizam a linguagem. De acordo com a autora, nestes espaços urbanos as crianças desempenham uma função determinante na circulação de informações a respeito dos eventos cotidianos, pois estas "são testemunhas, foram lá ver, conhecem os detalhes e fazem circular as histórias" (SAWAYA, 2001). Inseridas em uma rede de relações sociais onde o contato interpessoal ainda é preponderante, as crianças circulam pelos mais diversos espaços (nas escolas, nos locais de trabalho, nas igrejas, nas casas de outras crianças, nos pátios, nas ruas,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

etc.) e presenciam acontecimentos distintos, sendo a sua história pessoal, tanto quanto a história narrada por elas, também a história do bairro. Portanto, para Sawaya:

> A palavra das crianças, levada pelos seus movimentos itinerantes, acaba portanto, por traçar também o *percurso* existencial, simbólico e concreto desse bairro, que assim se conhece e reconhece através da fala delas, o que acaba por atribuir às crianças um lugar especial: o de porta-vozes e de informantes do bairro. (...) Reunindo as várias histórias e percepções do mundo quase invisível dessas vidas e desse bairro - marcado pela alta rotatividade de seus moradores e pela provisoriedade dos agrupamentos familiares - são as crianças que noticiam a vida pulsante e em constante mudança dessas famílias e desse bairro. São elas que, ao compilarem as histórias da vida dessas pessoas, fazem das suas falas vínculos aglutinadores das famílias e do bairro (*Idem*, *Ibidem*).

Este papel social que a autora atribui às crianças pode ser percebido como central na rede de relações sociais que foram constituídas para a série. Elas estão no cerne da circulação de informação da Vila, pois são elas que frequentemente estão brincando e/ou interagindo entre si no pátio central da Vila, por conversarem a respeito da vida dos adultos, ou mesmo por possuírem um acesso mais facilitado à residência das famílias que compõe a Vizinhança - embora a presença de Chaves e Chiquinha não seja sempre bem quista por Dona Florinda. E por não estarem à margem, mas no centro das relações sociais do bairro, as crianças internalizam também os seus *costumes* e valores, e, se necessário, partem para a violência para defender os seus direitos – como veremos no término deste episódio.

Na sequencia dos eventos do episódio, ao passo que vão tomando conhecimento da intenção de Seu Barriga de vender a *Vila*, os moradores passam a articular estratégias para impedir o ato, e é neste momento que os *costumes* são invocados. Assim que sua filha Chiquinha lhe informa a respeito da negociação, Seu Madruga questiona, de modo que esboça um sentimento de irritação: "E ficar devendo à um senhor que eu se quer conheço? À um estranho que não sabemos que costume tem? Isso, jamais!" (EL CHAVO, episódio 125 e 126, 12/07/1976 e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

19/07/1976). Vale destacar que em outro momento, Dona Florinda também enfatiza argumento semelhante ao comentar com Jirafales que suas suspeitas com Calvino residem na preocupação de que "não nos acostumamos em tratar com certas pessoas" e que "Seu Barriga é uma boa pessoa que pouco à pouco conquistou a nossa confiança e a estima de toda a vizinhança" (*Idem, Ibidem*) O uso do senso coletivo na linguagem utilizada por ambos ("não sabemos que costumes tem"; conquistou a nossa confiança e estima") busca reforçar uma associação da presença de Calvino – um *estranho* à Vila – como uma ameaça comum a *todos*, tal qual visa reforçar os vínculos com o atual proprietário, aquele que já passou pela aprovação dos moradores, pois compreende e sabe interagir com os *costumes* e o modo de vida destas pessoas.

Os moradores da Vila se reúnem na residência de Dona Florinda para discutir o caso e articular soluções que os possibilitem permanecer na Vila. Neste momento, Dona Clotilde afirma que Seu Barriga não pode os tratar assim, pois após tantos anos como inquilinos, estes teriam "direito de antiguidade". Percebe-se aqui uma invocação do que Thompson denomina de *direito consuetudinário*, ou o *direito pelo costume*, *pela tradição*.[5] Desta forma, remete-se ao sentimento de pertencimento destes moradores ao local que habitam, à uma conexão de anos de suas vidas com este espaço e às redes de sociabilidades e de amparo que ali foram constituídas, para resistirem a esta transação, à esta mudança imposta por indivíduos detentores de grande capital econômico e que jamais esteve sob o controle de seus habitantes. A relação entre espaço social e pertencimento será realizada de forma mais detalhada na análise do próximo episódio, porém, convém destacar aqui como certas temáticas perpassam a série como um todo.

Ao longo da discussão a respeito da negociação, demonstram-se diferentes formas de se interpretar e perceber a situação. Se para Jirafales não há problema na Vila ter um novo dono, Madruga afirma "ser pobre, mas honrado" e que não vai dever 14 meses à um estranho, o que leva a Dona Florinda a caracterizá-lo como

[5] A respeito do que entende por *direito consuetudinário* Thompson coloca que "se, de um lado, o *costume* incorporava muitos dos sentidos que atribuímos hoje à *cultura*, de outro, apresentava muitas afinidades com o direito consuetudinário. Esse derivava dos costumes, dos usos habituais do país: usos que podiam ser reduzidos a regras e precedentes, que em certas circunstâncias eram codificados e podiam ter força de lei". Cf: (*op.cit.*, p.15).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

cínico, argumentando que Seu Madruga seria a razão pela qual Barriga estaria vendendo a Vila e que este seria um ato com vistas de suprir os 14 meses de aluguel que o inquilino deve ao proprietário. Todavia, novamente cabe a uma criança – Chiquinha – informar aos adultos que a razão de Seu Barriga estar vendendo a Vila possuí relação com a sua saúde. Mesmo ciente da nova informação, Florinda insiste em acusar Madruga mais uma vez, agora por ter deixado Barriga doente devido a falta de pagamento dos aluguéis. O gesto de responsabilizar Seu Madruga - o inquilino com maiores dificuldades financeiras da Vizinhança – por uma negociação comercial da qual este não fez parte em momento algum parece coadunar perfeitamente com a lógica da personagem de Dona Florinda: uma representante de uma classe média decadente e preconceituosa que busca se diferenciar do restante dos moradores, adjetivando-os como *gentalha* e os responsabilizando por todos os problemas do local. A última proposta parte de Clotilde, que propõe uma vaquinha para pagar as dívidas de Madruga, mas a proposta não é um consenso e enquanto os moradores debatem o caso, Barriga e Calvino passam pelos personagens e entre si comentam que a proposta está fechada, restando apenas assinar o contrato semana seguinte.

O término do episódio concentra-se nas últimas tentativas dos moradores de tentarem reverter a negociação e no aumento da tensão entre estes e Calvino. Os maiores momentos de conflitos são quando os moradores encontram Calvino assediando Dona Clotilde na residência de Seu Madruga, sendo o comprador expulso do local aos berros por Madruga. Após este evento, as crianças chegam à conclusão de que se nenhum dos moradores fizer alguma coisa, a Vila será vendida ao *Cuca lisinha* – o emprego de apelidos pejorativos é um recurso comum na linguagem das crianças – e decidem atacá-lo fisicamente com a bola do Quico. Após os outros personagens entrarem em cena para separar a briga, Calvino revela – para o espanto generalizado dos moradores - que possuí o plano de comprar a Vila para derrubá-la e erguer um edifício de luxo no local. Todavia, Seu Barriga informa a todos que não irá mais vender a Vila, pois o seu médico, Dr. Chapatin[6], lhe

[6] Cabe aqui destacar um interessante uso de *metalinguagem* por parte da série, na qual a mesma referencia um personagem de todo o *universo* da obra de Roberto Gómez Bolaños. Afinal, Doutor Chapatin é um dos vários personagens criados pelo autor, e que durante muitos anos integrou os seus *esquetes* em programas humorísticos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

informou que os seus exames estavam errados e que o mesmo estava bem de saúde. Por fim, os moradores comemoram por poderem permanecer na Vila, inclusive com Seu Barriga permitindo que Madruga continue não pagando o aluguel.

Em relação ao desfecho da narrativa, podemos salientar dois elementos que julgamos muito significativos e que podem contribuir para responder a pergunta inicial desta pesquisa, tornando mais explícito o modelo defendido no discurso sobre a Vila por meio do que esta *não é*, ou parece se opor. Deste modo, em primeiro lugar, a resistência por meio da violência e o conflito direto – tal como proposto pelas crianças – é ridicularizada e associada à um comportamento infantil. Neste caso, não somente ficam evidentes os limites impostos pelas políticas da emissora – convém explicitar que o programa fazia parte do horário nobre da mesma – mas também de seu próprio idealizador, Roberto Gómez Bolaños, que em sua autobiografia, intitulada *Sin querir queriendo* (2006), demonstra-se especialmente crítico à movimentos que utilizaram-se de tal recurso, como a *Revolução Mexicana* (1910), a *Cristiada* (1924-1929) e a *Revolução Russa* (1917).[7]

Já em um segundo momento, temos a *revelação* do plano de Calvino de derrubar a Vila e em seu lugar constituir um edifício de luxo. O caráter simbólico de tal empreitada parece apontar para uma construção de um significado mais amplo para a derrocada de tal espaço: ao destituir os moradores da Vila de seu espaço habitual, Calvino estaria os destituindo de um dos seus maiores referenciais para os seus *costumes*, suas memórias e seu modo de vida. O desfecho do episódio parece possuir um significado ainda mais profundo, pois neste propõe-se uma distinção entre o *bom* e o *mal capitalista*. Enquanto Calvino simbolizaria o *mal capitalista*, por suas ações pautadas pelo individualismo, sua predileção pela destituição dos espaços públicos e por priorizar o lucro em detrimento das pessoas, Seu Barriga é apresentado como *bom capitalista*, pois respeita o senso de coletividade, permite

[7] Tendo sido criado em uma família de classe média alta composta por antigos aristocratas e funcionários públicos, Bolaños registra em sua autobiografia como a família de aristocratas de seu pai perdeu muito do seu prestígio econômico e político com a Revolução Mexicana de 1910 e a família de sua mãe teve que fugir do país e rumar para Nova Iorque devido aos *perigos* do movimento revolucionário. Em seu texto, o autor também alega que o conflito entre católicos e laicos na Cristiada possuía as suas origens nos fanatismos de ambos os lados que se enfrentaram durante a referida revolta popular. Já em relação ao regime comunista implementado pela Revolução Russa, Bolaños adjetiva-os de ditatoriais e os responsabiliza por ter implementado um regime de terror, tal como nas passagens em que o mesmo define o governo de Joseph Stalin como um "pântano de podredumbre, crueldade, truculência, bestialidade, loucura, inclemência, etc", ou quando entende o muro de Berlim como uma grade que "separava o prisioneiro do homem livre". Cf: (BOLAÑOS, 2006).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que Seu Madruga não pague o aluguel, valoriza as inter-relações pessoais da Vila – da qual este faz parte, pois pessoalmente cobra os alugueis dos inquilinos - e não coloca suas ambições financeiras à frente do bem-estar dos indivíduos. Ao celebrarem com Seu Barriga a derrota de Calvino, pode-se interpretar que os moradores optaram por um destes modelos.

O despejo do grande campeão (1974) e O despejo do Seu madruga (1977)

Sinopse do original de 1974: após Seu Madruga completar 15 meses sem pagar o aluguel, Seu Barriga finalmente decide despejá-lo da Vizinhança. As tentativas de negociação de Seu Madruga não surtem efeito e o mesmo aceita a situação. Mesmo com os demais moradores da Vizinhança demonstrando-se emocionados com a situação de Seu Madruga, Senhor Barriga mantém-se firme na decisão, inclusive acompanhando a organização da mudança. Ao ajudar Seu Madruga empacotar seus pertences, Quico descobre um álbum com fotografias de Madruga em sua carreira como pugilista no passado. Ao tomar conhecimento de tais fotos, Seu Barriga revela ter ficado rico com uma das lutas de Madruga, ao apostar justamente no adversário. O episódios encerra-se com Barriga agradecendo Madruga por ter perdido a luta, permitindo assim que o mesmo siga morando na Vizinhança.

Sinopse do remake de 1977: o episódio segue a mesma estrutura de enredo do anterior, porém com uma duração estendida, alguns acréscimos de eventos ao longo do mesmo e um final alternativo. Assim, no álbum de fotografias de Seu Madruga temos, para além de sua foto como pugilista, uma fotografia de Chiquinha quando bebê e outra do primeiro dia de Chaves na Vizinhança. Já no final do episódio, o professor Jirafales ouve o relato contado por Seu Barriga de como ficou rico com a luta de Seu Madruga, todavia ao questioná-lo se a mesma história era

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

verdadeira, Barriga nega, afirmando que jamais foi a uma luta de boxe em sua vida e que o caso narrado foi um artifício para justificar sua mudança de ideia, permitindo que Seu Madruga e sua filha permanecessem na casa.

Os referidos episódios iniciam da mesma maneira, com Chaves e Quico brincando no pátio central da Vila e Seu Barriga entrando em cena em busca de Seu Madruga, todavia as crianças não sabem onde ele se encontra. Após Barriga retirar-se para o outro pátio, Madruga aparece e é informado por Chaves de que o proprietário da Vila está à sua procura. Embora Madruga esboce uma tentativa de fugir da cobrança do aluguel de Seu Barriga, o mesmo é encontrado pelo proprietário da Vila. Todavia, desta vez Madruga é informado de que será despejado da Vila após ter completado 15 meses sem pagar o aluguel. Em um primeiro momento o inquilino tenta argumentar com o proprietário, mas Barriga demonstra-se inflexível às propostas de Madruga, o que leva este último a afirmar: "sou pobre, mas honrado. Então, irei embora!" (EL CHAVO, episódio 60, 19/08/1974). Escondidos e observando esta cena pela janela da residência de Seu Madruga, Chaves e Quico são apresentados chorando, sensibilizados com o despejo.

Após a sequência de cenas narrada acima, os episódios começam a tomar rumos ligeiramente diferenciados, especialmente ao que tange o *remake* de 1977 em comparação ao original de 1974, levando-nos a refletir a respeito das razões para que certas mudanças tenham sido incorporadas. Por exemplo, em ambos os episódios, enquanto as crianças auxiliam Seu Madruga a empacotar os seus pertences para realizar sua mudança, Quico encontra um álbum de fotografias com um registro fotográfico de um jovem Madruga atuando como pugilista. Esta informação demonstra-se crucial para o desfecho da narrativa do episódio, pois ao se deparar com tal fotografia, Seu Barriga perdoa as dívidas de Seu Madruga, pois alega ter ficado rico ao apostar na luta em que o inquilino participou – embora tenha apostado no adversário de Madruga. Todavia, a forma como o enredo dos dois episódios são estruturados para se chegar a esta conclusão, bem como o desfecho

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

alternativo do *remake* de 1977, sugere também um sentido distinto para a sua narrativa.

O grande diferencial reside na sequencia de cenas inserida no *remake* de 1977 em que Seu Madruga e as crianças folheiam o álbum de fotografias e por meio destas passam a rememorar acontecimentos passados. Ao entrar em contato com este material, Madruga demonstra-se absorto pelas memórias que o mesmo lhe suscita, e assim, para cada fotografia há um corte para um *flashback*, uma espécie de rememoração de determinado evento passado. Assim, ao observar uma fotografia segurando Chiquinha quando era um bebe, Madruga recorda do quanto a mesma chorava por seu alimento e por meio de uma fotografia de Chiquinha e Chaves, recorda-se o dia da chegada do menino à Vila. Este exercício realizado por Madruga e pelas crianças demonstra não somente a íntima ligação que há entre os registros fotográficos e o passado, mas também remete ao processo de constituição de memória categorizado por Michael Pollak em três critérios básicos: acontecimentos, pessoas/personagens e lugares, conhecidos direta ou indiretamente (POLLAK, 1992). Portanto, tais fotografias suscitam não somente lembranças de um determinado momento no passado, mas delineiam também as fortes conexões entre um indivíduo ou grupo com acontecimentos (registrados nas fotografias), pessoas (Chaves, Chiquinha, etc.) e – e no caso aqui apresentado este último fator é de suma importância – com um lugar (a Vila). Sugere-se então que ao se inserir a referida sequencia de cenas no *remake* de 1977, forneceu-se subsídios ainda mais concretos para se pensar a Vila como um *lugar de memória* para os seus moradores e reforçar as conexões que as vidas de tais personagens teriam com este espaço.

Para Pierre Nora, os *lugares de memória* são estes espaços em que história e memória se entrecruzam, bem como esta última "se cristaliza e se refugia" (NORA, 1993, p.7). Ao configurarem-se como tais, os *lugares de memória* possuem um sentido material, simbólico e funcional. Todavia, seria possível encaixar a Vila nestes termos? Não há muito o que se questionar a respeito de sua materialidade, pois a Vila é facilmente vista como um espaço físico, bem como há uma relação simbólica criada por seus moradores entre tal espaço e as suas vidas,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

suas relações sociais e seus *costumes*. Todavia, existiria um sentido funcional da Vila como um espaço de cristalização e transmissão de memória? Acredito que mediante as reflexões até aqui expostas, temos subsídios para configurar uma resposta afirmativa, pois embora não exista uma funcionalidade de cunho institucional neste espaço (a Vila não é um museu ou um acervo público), a Vila é constantemente representada como um espaço exemplar em que deve-se preservar as relações sociais e os *costumes* que ali foram constituídos.

O desfecho deste episódio fornece indícios para se pensar a força dos laços que ligam os personagens e a Vila. Se no episódio de 1974 não encontram-se presentes as cenas em que Madruga rememora o seu passado por meio do álbum de fotografias, encerrando o mesmo com uma piada baseada no fato de que Seu Barriga apostou no adversário de Seu Madruga na luta de boxe por não acreditar na possibilidade deste último vencer, no *remake* de 1977 temos uma considerável alteração de sentido neste final. O elemento novo desta narrativa encontra-se na inserção de Jirafales observando discretamente pela janela da residência de Seu Madruga a conversa em que Seu Barriga dispensa Madruga de pagar as dívidas dos alugueis atrasados devido a já citada aposta do proprietário na luta de boxe. Todavia, ao estar se dirigindo para fora da Vila, Jirafales o interpela e temos o seguinte diálogo:

> - Jirafales: Seu Barriga, me desculpe, mas não pude evitar de ouvir o que disse lá dentro. E se bem me lembro, o senhor me disse uma vez que nunca na vida havia assistido à uma luta de boxe.
> - Seu Barriga: Efetivamente, eu nunca assisti à uma luta de boxe.
> - Jirafales: Mas, então...
> - Seu Barriga: Professor, se esta gente sair daqui, onde vão viver? (EL CHAVO, episódio 180 e 181, 11/11/1977 e 14/11/1977)

Portanto, o que podemos concluir a respeito destes novos elementos agregados no *remake* de 1977 e na alteração de sentido da mensagem a ser passado por este último em relação ao original de 1974? Em grande medida, o que mais se percebe é a valorização dos vínculos entre os personagens e a Vila, bem

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

como reforça-se a ideia de que Seu Barriga é um *bom capitalista*, pois teria consciência de que não existem mais lugares como este para que estas pessoas possam viver; onde as relações e contratos informais entre as pessoas sobrepõem a as relações burocráticos e a formalidade. O capitalista neste caso negocia pessoalmente os termos com os inquilinos e busca entender a sua condição, enquanto um banco ou uma imobiliária agiriam de forma distinta, e possivelmente teria despejado Seu Madruga. Deve-se ressaltar que a fala final de Seu Barriga, ao ser inserida após uma sequencia de cenas que reforçam o vínculo entre as moradores e o espaço que estes habitam reforçam que tanto o capitalista quando inquilinos entendem que a Vila não é somente como um conjunto de residências domiciliares, mas um espaço de constituição de interações interpessoais, memórias, *costumes*, compartilhamento de história de vida, de dificuldades vividas e amparo em prol da sobrevivência mútua, sendo todos estes elementos constituintes de um caro valor simbólico e funcional a mesma que lhe atribui um sentido e uma funcionalidade, bem como lhe configura no discurso da série como *bela de verdade*.

Considerações finais

Após as análises dos referidos episódios podemos destacar algo em comum a respeito destes: a *Vizinhança* é *bela* pois resiste à mudança. O uso de um termo como resistência pode parecer inapropriado para configurar uma obra escrita por autor declaradamente católico e anticomunista, contra pautas progressistas como o aborto e que nos últimos anos de sua vida apoiou publicamente campanhas eleitorais de políticos neoliberais como Vincent Fox (2000-2006). Ressalvas muito semelhantes podem ser feitas a respeito da famílias Azcarraga, donos do conglomerado *Televisa S.A* até os dias atuais. Todavia, penso que é mediante os detalhes que compõe as contradições que encontram-se respostas interessantes para muitas das perguntas. O que pôde se observar ao longo da análise dos episódios é um contraponto, uma desconfiança em relação a determinadas

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

características do processo de urbanização e novas relações capitalistas que passavam a cada vez mais fazer parte da realidade mexicana que abria o seu mercado para a intervenção estrangeira na década de 1970.

Embora estas novas configurações socioeconômicas viessem a alterar a realidade urbana mexicana, elas não passaram incólumes à críticas nem mesmo em setores mais conservadores politicamente. Deste modo, ao se empregar o termo *resistência*, não busca-se vincular a obra como uma crítica ao sistema capitalista, pois como observado em ambos os episódios, temos passagens que reforçam os elementos mais basilares de tal ordem político-econômica: exaltação à propriedade privada e os *mitos* do *bom* e do *mal* capitalista. Quando Seu Madruga afirma para Seu Barriga que deixará a casa por ser pobre, porém *honrado*, temos uma associação entre valores como honra e dignidade ao respeito pela decisão do proprietário, ou seja, um reconhecimento da legitimidade da propriedade privada. O falso *mito* do *bom* e do *mal* capitalista também devem ser relativizadas, afinal, enquanto estava doente – um problema de estrita ordem pessoal - Seu Barriga iria vender a Vila sem consultar nenhum de seus moradores, desvinculando-os de um processo decisório tão importante em suas vidas.

Em suma, o que a obra parece propor é uma valorização e conservação de formas de sociabilidade que estão paulatinamente se perdendo no México da década de 1970. Assim, a Vila, como um espaço urbano fictício, simboliza uma repulsa à mudança por razões morais e pautadas pelos costumes, não necessariamente por julgar que o futuro será mais ou menos justo com os mais pobres. Ao questionar Jirafales a respeito de *onde viverá essa gente*, Senhor Barriga demonstra reconhecer que espaços passíveis de comportar estes modelos de sociabilidade presentes na Vila já não existem ou são escassos, invocando seu papel de *protetor* deste lugar. Por outro lado, o personagem Calvino, possível comprador, afirma que utilizaria o mesmo espaço para se construir um *prédio de luxo* e derrubaria a Vila, apresentando uma atitude de indiferença com as relações sociais constituídas naquele espaço. Portanto, Calvino e seu projeto de urbanidade invocam uma ampla indiferença ao passado da Vila, encarnando um moderno futuro que nega suas raízes históricas e seus vínculos de memória, um lugar onde a tradição e o costume

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

não possuem voz ou espaço. Em contraponto, Seu Barriga parece entender a importância de tais referenciais, o que lhe permite perceber no passado elementos que valem a pena ser conservados, valorizados e que sirvam de exemplo para as futuras gerações, e por saber disso, compreende – de forma conjunta com os demais moradores - a *beleza de verdade* da Vila.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. Em busca da política. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

BOLAÑOS, Roberto Gomes. Sin querer queriendo. Ciudad de México, DF: Ed. Aguilar, 2006.

BATALLA, Guillermo Bonfil. México profundo: una civilización negada. México: Grijalbo, 1990.

DELARBRE, Raul Trejo (org.). Televisa: el quinto poder. 4ª ed. México D.F: Ed. Claves latino-americanas, 1989.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário In: Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história. São Paulo: Cia. das letras, 1989.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). Fontes históricas. São Paulo: Contexto, 2008.

NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. Projeto História. São Paulo: PUC, n.10, p.7-28, dez.,1993.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Estudos históricos, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992, p. 200-212.

RICOY, Teresa Páramo. Television mexicana y alianzas politicas. Polis: Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial, vol. 2, núm. 2, pp. 105-148, 2002

SAWAYA, Sandra Maria. Infância na pobreza urbana: linguagem oral e a escrita da história pelas crianças. Psicologia, USP, 2001, v.12, n.1.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

THOMPSON, Edward Palmer. Costumes em comum: estudos sobre cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Fontes

La classe de música. El Chavo. Episódio 189. Diretor: Roberto Gómez Bolaños. Diretor de cenas: Roberto Gómez Bolaños; Enrique Segoviano. Produção: Carmem Ochoa. Roteiro: Roberto Gómez Bolaños. Exibido em: 05/12/1977. Televisa, México D.F., 1977. Disponível on-line em: https://www.youtube.com/watch?v=qvLyrJjq24U. Acessado em: 29/10/2016.

A venda da vila. El Chavo. Episódio 125 e 126. Diretor: Roberto Gómez Bolaños. Diretor de cenas: Roberto Gómez Bolaños; Enrique Segoviano. Produção: Carmem Ochoa. Roteiro: Roberto Gómez Bolaños. Exibido em: 12/07/1976 e 19/07/1976. Televisa, México D.F., 1976. Disponível on-line em: https://www.youtube.com/watch?v=qvLyrJjq24U.

O despejo do grande campeão. El Chavo. Episódio 60. Diretor: Roberto Gómez Bolaños. Diretor de cenas: Roberto Gómez Bolaños; Enrique Segoviano. Produção: Carmem Ochoa. Roteiro: Roberto Gómez Bolaños. Exibido em: 19/08/1974. Televisa, México D.F., 1974. Disponível on-line em: https://www.youtube.com/watch?v=qvLyrJjq24U.

O despejo do Seu Madruga. El Chavo. Episódio 180 e 181. Diretor: Roberto Gómez Bolaños. Diretor de cenas: Roberto Gómez Bolaños; Enrique Segoviano. Produção: Carmem Ochoa. Roteiro: Roberto Gómez Bolaños. Exibido em: 11/11/1977 e 14/11/1977. Televisa, México D.F., 1977. Disponível on-line em: https://www.youtube.com/watch?v=qvLyrJjq24U.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A valorização do patrimônio edificado em uma cidade nova: o caso da demolição do Paço Municipal de Londrina

Taiane Vanessa da SILVA (UEL)[1]

O culto que se faz ao patrimônio histórico pode revelar condições e questões de uma sociedade (CHOAY, 2005). Dessa forma, esse artigo tem como objeto de estudo a valorização do patrimônio histórico local edificado, presente em duas entrevistas produzidas pelo Museu Histórico de Londrina, em 1979. Nestes depoimentos foi criticada a demolição do Paço Municipal de Londrina, no final da década de 1970. Além das entrevistas, serão utilizadas fotografias de edifícios em que a prefeitura de Londrina funcionou entre as décadas de 1930 e 1970. A metodologia de análise se pauta em considerar as intencionalidades por trás da produção das entrevistas. Acerca das fotografias, estas serão analisadas como portadoras de significados não explícitos (KOSSOY, 2002) e comparadas por meio das transformações das paisagens que a prefeitura se instalou em temporalidades diferentes, a fim de estabelecer relações com os depoimentos. Os resultados obtidos demonstram que o patrimônio edificado e a cidade são produzidos no interior de relações sociais e são artefatos humanos moldados dentro de conflitos e interesses.

Palavras-chaves: Londrina, patrimônio edificado, Paço Municipal.

Introdução

A reforma urbana feita em Paris, na segunda metade do século XIX, por Haussmann, de acordo com Françoise Choay (2005), não se importou em preservar a malha urbana da cidade, mas sim monumentos específicos que não fossem

[1] Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina. Bolsista CAPES. Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Eliane Parreiras Marques Martinez, docente do departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

"obstáculos" para a modernização. Entretanto, alguns intelectuais, preocupados em preservar os aspectos pré-industriais, devido às rápidas transformações trazidas pela revolução industrial, saíram em defesa da velha Paris, com perspectivas que iam além da preservação de monumentos específicos. A partir de então, surge a noção de patrimônio urbanístico. Um dos exemplos distintos, citados pela autora, sobre a preservação da malha urbana de forma mais ampla, é do arquiteto e restaurador italiano Giovanni. Conforme este intelectual, a malha urbana é tudo o que dita reconfigurações espaciais, portanto, vestígios urbanos antigos devem ser articulados à historicidade da cidade, para então afirmar suas relações com o tempo presente. Em outras palavras, segundo Choay (2005), essa ideia mostra que é necessário respeitar a morfologia da malha urbana a partir das relações originais que deram origem ao formato que encontramos no presente. O respeito a essa morfologia permite restauros e destruições, gerando um estado de equilíbrio entre o antigo e o moderno.

Para que se possa melhor compreender a historicidade presente na malha urbana, podemos relacionar as ideias de Choay (2005) com o que pensa Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (2003) acerca de uma cidade ser um artefato. De acordo com o autor, artefato se refere à natureza física apropriada socialmente de acordo com padrões sociais, formas, funções e sentidos, pois este não é constituído em uma atmosfera abstrata, mas sim "[...] produzido no interior de relações que os homens estabelecem uns com os outros [...]" (2003, p.262), movidas por tensões, conflitos e interesses.

Ainda sobre esse assunto, a cidade, além de artefato, também é representação social, pois reflete a prática social global dos habitantes no espaço urbano e as condições de sua formação. A cidade "representada" demonstra "[...] signos e significações no interior de uma experiência humana [...]" (MENESES, 2003, p.264). Assim, ao abordar a cidade como artefato e representação social, é possível entender sob quais relações sociais as formas arquitetônicas, por exemplos, foram constituídas e compreender a importância de respeitar a morfologia da malha urbana e o estado de equilíbrio abordados por Choay (2005).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Levando em consideração essas perspectivas, visamos problematizar o(s) tipo(s) de valorização do patrimônio edificado, presente em duas entrevistas produzidas pelo Museu Histórico de Londrina. Em alguns momentos desses depoimentos, um dos entrevistadores e os depoentes, levantaram críticas à demolição do edifício do Paço Municipal da cidade de Londrina no final da década de 1970. Dessa forma, buscamos entender o contexto que levou á esses posicionamentos e se estas opiniões estão relacionadas ao respeito pela morfologia da malha urbana e ao estado de equilíbrio entre o antigo e o novo. Após a problematização dessas questões, utilizaremos duas fotografias de espaços e temporalidades diferentes em que a prefeitura de Londrina se instalou, com o intuito de identificar as relações e representações sociais que as formas arquitetônicas e as transformações da paisagem podem comunicar e até que ponto isto dialoga com a valorização do patrimônio edificado presente nas entrevistas.

Acerca da análise de depoimentos orais, de acordo com Verena Alberti é preciso "[...] saber 'ouvir' o que a entrevista tem a dizer, tanto no que diz respeito às condições da sua produção quanto no que diz respeito à narrativa do entrevistado [...]" (2008, p.185). Ainda, de acordo com Alessandro Portelli (1997), os depoimentos são frutos da intencionalidade de quem os produz, portanto, o conteúdo das fontes orais é dependente do que os entrevistadores colocam em termos das questões, diálogos e relações pessoais. Sendo assim, a concepção de Portelli (1997) e de Alberti (2008), indica o cuidado ao analisar uma entrevista, levando em consideração não só a narrativa de experiência, mas as perguntas e contexto que levaram àquele relato.

No que diz respeito às fotografias, estas serão analisadas de acordo com as orientações de Peter Burke (2004). Conforme o autor, a imagem não é uma cópia da realidade, pois, por trás das lentes da câmera, existe o ponto de vista de um fotógrafo, uma intenção de produção que nos permite acessar uma visão de mundo, influenciada pelo lugar social de quem fotografa. Ao analisar uma fotografia também é necessário considerar o contexto geral da produção (cultural, social, político e etc.) e as circunstâncias que podem ter desencadeado a produção da imagem. Além disso, Burke (2004) orienta uma leitura atenta da fotografia, visando enxergar, nas

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

entrelinhas, elementos significativos, pois a imagem é portadora de significados não explícitos (KOSSOY, 2002).

A valorização do patrimônio edificado de Londrina em relatos orais

As entrevistas foram produzidas por César Augusto e George Craig Smith, colaboradores do MHL e entrevistadores de vários outros depoimentos produzidos em nome do Museu. Não há muitas informações sobre o primeiro depoente, entretanto a presença de Smith reflete vários significados, assim como a seleção dos entrevistados. Primeiramente, nos dois depoimentos, Smith é apresentado como o entrevistador principal, devido a sua proximidade com os depoentes. A característica em comum do entrevistador e dos entrevistados esta relacionada ao pioneirismo deles em Londrina. Smith foi funcionário da Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP), empresa que impulsionou a colonização desta região, e chegou a Londrina no final da década de 1920, enquanto os depoentes chegaram todos entre os anos de 1930. Para ser mais claro, os primeiros habitantes que migraram e imigraram para a cidade de Londrina, entre os anos 1929 e 1939, ficaram conhecidos como pioneiros, os quais, de acordo com Edson José Holtz Leme, consolidam o mito fundador acerca da epopeia dos primeiros habitantes da cidade, aqueles que enfrentaram "[...] as adversidades dos primeiros anos de colonização [...]" (2013, p. 91) e superaram os tempos difíceis e os problemas impostos pela mata, mostrando o progresso do homem sobre a natureza (HILDEBRANDO, 2010).

Além da escolha do entrevistador e dos depoentes, o contexto em que as entrevistas foram feitas deixa ainda mais claro a intencionalidade do MHL ao coletar o relato de pioneiros e a proximidade disto com o mito fundador acerca de uma epopeia dos primeiros habitantes. Logo, os depoimentos foram produzidos durante a exposição temporária "Comemoração do Cinquentenário da 1ª Expedição ao local onde surgiu Londrina".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> A comemoração tomou como marco temporal a data do início da colonização da cidade, 21 de agosto de 1929, efetivada pela CTNP. [...] Ao solicitar recursos para um órgão estadual, justificou a importância da exposição ao enaltecer o papel da CTNP no processo civilizatório da região. [...] Realizada no saguão de entrada do Cine Ouro Verde a exposição apresentou várias fotografias dos primeiros anos da colonização e é claro da caravana, tema principal da mostra, assim como objetos do período. Evidenciou-se a participação do pioneiro George Craig Smith, que chefiou a famosa caravana, tanto na organização com pela sua presença durante a exposição. (LEME, 2013, p.181)

Assim, percebe-se que a exposição priorizou a epopeia dos pioneiros, citada anteriormente, focando apenas em aspectos positivos da colonização, principalmente no que diz respeito aos feitos da CTNP e a atuação dos pioneiros, em especial, de Smith. Portanto, a produção das entrevistas nas dependências da exposição privilegiou discursos que dialogassem com a narrativa e o saudosismo do acervo exposto. Porém, o mais importante para nossa pesquisa, diz respeito à valorização do patrimônio histórico edificado, que aparece em momentos das entrevistas, a qual se mostra ligada, entre outras questões, ao saudosismo dos "primeiros tempos" da cidade de Londrina.

O primeiro entrevistado foi Waldemar Gewer. Entre as perguntas de Smith e as repostas do depoente sobre como era à vida nos primeiros tempos da cidade, César Augusto questiona:

> César Augusto: Como o senhor sente a destruição desses monumentos antigos, que relembram aquele passado que nos é tão caro? Como o senhor entende essa destruição? Como é que o senhor esta sentindo? A prefeitura foi destruída e tal.

A pergunta do entrevistador secundário revela seu próprio posicionamento sobre o assunto. Para contextualizar, ele está se referindo ao prédio do Paço Municipal de Londrina, o qual abrigou a prefeitura até a década de 1970, foi demolido no final da mesma década e o terreno foi vendido para a construção de uma agência

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

do Banco Bradesco (BONI, 2013). Ao falar do edifício, o entrevistador o coloca como mediador de um passado estimado, na opinião dele, por todos. Portanto, percebe-se sua insatisfação com a destruição do prédio que abrigou a prefeitura. O entrevistado compartilha de uma opinião semelhante:

> Waldemar Gewer: Isso ai pra mim é um crime, desmoronar um troço desses, né? Isso deveria ficar na história de Londrina. Fazer tudo, menos demolir um negócio histórico. [...] Deviam zelar, melhorar a situação e não vender. Sou contra isso. Todo artigo que conta a história deveria continuar.

Ao afirmar que todo monumento que conta a história não deve ser demolido, Gewer estimula uma militância no entrevistador: César Augusto: "[...] é necessário que se conjugue forças, para que se lute contra esse tipo de procedimento, um tanto quanto bárbaro, que as sociedades modernas inserem no seu comportamento". Este raciocínio sobre as consequências da lógica das sociedades modernas para com a preservação do patrimônio edificado reflete a preocupação do entrevistador e do depoente com a transformação urbana que Londrina vinha sofrendo desde a década de 1950, com o auge da produção cafeeira que impulsionou a modernização da cidade. Essa questão fica ainda mais clara na segunda entrevista, na qual foram entrevistados os pioneiros Ângelo Ferrari e Rodolfo Francovig:

> César Augusto: [...] o senhor gostou de terem acabado com os edifícios?
> Ângelo Ferrari: Não, eu não gostei não. Desmanchar a prefeitura que eu fiz ali, pra fazer os dois andares como está ai. Só porque é mais bonita, [...] é mais moderna, o material é melhor e tal. Naquele tempo a escada da prefeitura tinha que mandar fazer em Ourinhos [...] não tinha pedra britada [...].
> César Augusto: E o senhor [Francovig], é contra a derrubada desses monumentos históricos?
> Rodolfo Francovig: Eu estou muito admirado. Tenho muita saudade daquela época, que era tudo muito novo, não havia trem que viesse aqui, não havia estrada [...]. Aquela época era muito boa.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> César Augusto: O senhor acha uma atitude, então, criminosa? Essa de derrubar os edifícios?[...].
> Rodolfo Francovig: A sensação daquele tempo era de que tudo iria ficar, né? [...] hoje derrubaram tudo, não tem nenhuma lembrança daquela época. Hoje acabaram com tudo. É tudo novo, é tudo modificado. Se eu viesse aqui, daqui dez anos, já estaria tudo modificado [...].

Ferrari questiona a troca do edifício do Paço Municipal, o qual ele ajudou a construir, pelo novo, marcado por uma arquitetura mais moderna que a anterior e parece não entender a necessidade desta troca. Francovig enxerga nessa demolição o comportamento da sociedade moderna – percebido também por César Augusto ao entrevistar Gewer –, a aceleração das transformações urbanas e sente saudade das características que Londrina tinha em períodos anteriores.

A partir das entrevistas, é possível perceber uma valorização do patrimônio edificado marcada por duas características. O entrevistador e os entrevistados visam o respeito à morfologia da malha urbana, pois enxergam a historicidade presente nas formas arquitetônicas e a importância de mantê-la. Entretanto, eles não apontam, em nenhum momento do depoimento, a necessidade de buscar um estado de equilíbrio entre o antigo e o novo. Portanto, da mesma forma que a modernização londrinense estava descartando edifícios "antigos", os depoentes e o entrevistador desconsideravam a importância e um possível diálogo com o novo.

É válido ressaltar, que Londrina até hoje e, principalmente, na década de 1970, é considerada uma cidade nova, pois foi planejada na primeira metade do século XX. Se referir a prédios da década de 1940, como é o caso do Paço Municipal, como antigos, evidencia a forma como os responsáveis pelas transformações urbanas de Londrina enxergavam o passado. Mais uma vez a lógica da sociedade moderna entra em cena. De acordo com Zygmunt Bauman (2001), desde o período pós Segunda Guerra Mundial o mundo é marcado pela liquidez, insegurança, volatilidade e incerteza, características traçadas pela lógica do consumo e da artificialidade, por impulsos momentâneos e ações à curto prazo. Logo, sob a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

dinâmica da liquidez, passados recentes são rememorados como passados longínquos, devido à rápida transformação da malha urbana.

A mesma dinâmica da sociedade moderna também influenciou a forma com o entrevistador e os depoentes enxergam o novo. O que foi colocado em termos na produção do depoimento pode ser relacionado com a definição de patrimônio como espelho narcisista, desenvolvida por Françoise Choay (2005). De acordo com a autora, o patrimônio serve para reafirmar e cultuar identidades que estão ameaçadas pela aceleração do tempo. Para tanto, busca-se a acumulação de fragmentos de passados longínquos e recentes, que legitimem a identidade que se quer manter.

Desta forma, na década de 1970, em Londrina, a vida dos tempos difíceis dos anos de 1930 já não fazia mais parte do cotidiano dos "pioneiros" e de nenhum outro habitante da cidade. Londrina cresceu em um ritmo acelerado. Desenvolveu-se e se modernizou em pouco tempo. Esta modernização foi apropriada pelos escritos históricos como consequência positiva da atuação dos pioneiros e da CTNP (ARIAS NETO, 2008). Entretanto, a população cresceu de forma desenfreada, tanto que a cidade idealizada dos "primeiros tempos" saiu do eixo, a periferia cresceu e invadiu o centro (BENATTE, 1996); o tipo de trabalho, os costumes e as formas arquitetônicas mudaram.

Os contextos de transformações urbanas londrinenses por meio da análise de fotografias

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 18: Prefeitura Municipal de Londrina. 1935. Autor: José Juliani. Acervo: MHL.

Conforme a legenda da fotografia, o autor é José Juliani, um fotógrafo publicitário, contratado pela Companhia de Terra Norte do Paraná (CTNP) entre as décadas de 1930 e 1940 (VISALLI, 2011). A partir da característica principal das fotografias de Juliani, a publicidade, de seu vínculo empregatício com a empresa colonizadora de Londrina e dos elementos que compõem a fotografia, é possível enxergar na imagem tanto as representações do autor como a cidade como representação social e artefato.

Dessa forma, Juliani enquadra, no centro da imagem, o primeiro edifício onde se instalou a Prefeitura Municipal de Londrina, no ano de 1934, na esquina das ruas Maranhão e Minas Gerais. Como já vimos, a década de 1930 é conhecida como o início da colonização de Londrina, momento no qual a Companhia investiu em propaganda para atrair moradores, visando, além do desenvolvimento da cidade, resultados lucrativos para seu investimento no norte do Paraná. Na mesma década,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Londrina se tornou um município e, consequentemente, passou a ter uma prefeitura.

Logo, as fotografias de Juliani foram mediadoras dos negócios da CTNP. Entretanto, as intenções do fotografo jamais podem ser alcançadas em sua essência, restando ao pesquisador interpretações criteriosas (JOLY, 2007), que levem em consideração o contexto da produção. Visto as intenções lucrativas da Companhia e o vínculo de Juliani com a mesma, registrar a imagem do edifício da prefeitura pode estar relacionado à intenção de divulgar uma cidade recente, que já possuía uma administração definida por pessoas e espaços, á época gerenciada por Willie Davids, prefeito do recém-município e diretor da CTNP. Portanto, registrar este edifício pode ser uma forma de convencer possíveis moradores a comprar terras e trabalhar em Londrina, um município em rápido desenvolvimento, com uma infraestrutura atraente aos olhos de um comprador, tornando a cidade, por meio da imagem, uma representação social.

Além disso, os elementos que compõem a fotografia podem deixar mais claro o entendimento de cidade como artefato. O edifício que abriga a prefeitura é constituído de madeira e o entorno por poucas casas, árvores e matagais. Como já foi apontado, nesse período Londrina era uma cidade recém-formada, portanto, mesmo que em desenvolvimento, não era composta por elementos modernos ou grandes estruturas de alvenaria. Soma-se a isso o uso de madeiras de lei para a construção de edifícios e móveis. Assim, a forma como os habitantes e a companhia lidavam com a natureza, principalmente no que diz respeito à derrubada de árvores, era refletida nas construções.

De acordo com Zani (1989 apud ARIAS NETO, 2008), a arquitetura de Londrina, principalmente na década de 1930, era constituída por casas de madeiras, com características semelhantes às do edifício que abrigava a prefeitura. A cidade também se destacava por suas serrarias e venda de madeiras para outros lugares. Assim, "[...] de fins da década de 1930 até o final da década de 1950, treze serrarias atuaram na cidade, produzindo, anualmente, em média, de 40 a 50 mil metros cúbicos de madeira [...]" (ZANI, 1989 apud ARIAS NETO, 2008). Em outras palavras,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

as formas arquitetônicas dizem sobre as relações sociais caracteríscas de certos períodos e a domesticação da natureza pelo homem. Por isso a importância em encontrar um estado de equilíbrio que não desfigure a historicidade e a morfologia da malha urbana.

Figura 19 Paço Municipal de Londrina. Década de 1940. Autor desconhecido. Acervo: MHL.

Seguindo o desenvolvimento e crescimento da cidade, a arquitetura também é modificada. O antigo edifício que abrigava a prefeitura, marcado pela arquitetura das casas de madeira e pelo tamanho compacto, é trocada por um prédio de alvenaria espaçoso, projetado pelo engenheiro Harry B. Bottmann, construído com o incentivo do Governo do Estado, localizado na esquina da Rua Minas Gerais, ao encontro da Rua Santa Catarina, que abrigou, além da prefeitura, o Fórum, a Delegacia de Polícia, o Distrito Sanitário e a Câmara Municipal (BONI, 2013). Este prédio foi construído entre o final da década de 1930 e início da década de 1940, sendo inaugurado no ano de 1942. A imagem que registra esta segunda localização da prefeitura, que também faz parte do acervo do Museu Histórico de Londrina, não tem a identificação do fotógrafo, dificultando, mas não impossibilitando, interpretações sobre as intencionalidades da produção. Assim

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

como Juliani, o autor enquadrou o prédio da prefeitura, provavelmente a fim de mostrar sua grandeza, já que o mesmo ocupa o centro e boa parte da fotografia. Não podemos, porém, afirmar se existe ou não alguma intencionalidade propagandística.

Ainda, a arquitetura do prédio diz sobre a forma como a cidade passou a lidar com seu próprio crescimento e modernização. Assim, o estilo arquitetônico do Paço Municipal de Londrina se enquadra nos princípios *art déco*, arquitetura representativa da primeira fase da modernidade brasileira, durante o governo de Getúlio Vargas, mas ainda com vestígios característicos do ecletismo (PERALTA, 2005). De acordo com Oliveira (2008 apud SILVA, 2013), o estilo art decó simplifica os ornamentos com o uso de formas geométricas e de volumes – geralmente em esquinas, harmonizando o encontro de ruas em um arco de círculo. Este tipo de arquitetura passou a ser comum nos edifícios públicos das décadas de 1930 e 1940. Entretanto,

> [...] se entende por arquitetura art déco englobar uma diversidade de formas; e de que prédios que podem ser vinculados a essa tendência terem sempre aspectos relevantes que podem ser associados a outras vertentes arquitetônicas (neoclássica, eclética, moderna etc.). [...] Às vezes, como é o caso de casas urbanas, construções absolutamente tributárias de modelos que remetem à arquitetura colonial e do século XIX – em termos de materiais, técnicas construtivas, implantação, programa e organização dos espaços internos – têm uma fachada com ornamentação de viés art déco. Em outros casos, uma construção quase totalmente vinculada à arquitetura moderna – em termos de programa, materiais, técnicas e forma – apresenta na fachada um (ou vários) elemento de destaque claramente vinculado à ornamentação déco. (CORREIA, 2008)

Assim, percebe-se que a arquitetura do Paço Municipal de Londrina vai além das características art déco, pois mistura a arquitetura moderna, que tem como uma de suas características a recusa de ornamentos. Como pode ser visto na fotografia, as diversas janelas das laterais do edifício, dialogam com os princípios modernos, porém, a fachada apresenta ornamentação déco.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Segundo Fábio Luiz da Silva (2013), o uso dessa forma arquitetônica em Londrina, anunciava a modernidade e a racionalização dos espaços da cidade até então delineados pela hegemonia das construções de madeira. Soma-se a isso o fato da construção de residências de madeira ter sido proibida pela prefeitura de Londrina no ano de 1939. Conforme o mesmo autor, a arquitetura art déco, por ser construída em alvenaria e racionalizar a ornamentação geométrica, materializava os desejos de modernidade em Londrina.

De acordo com Edson José Holtz Leme (2013), o espaço urbano londrinense foi modificado pelo dinheiro adquirido nas safras de café, principalmente na década de 1950, auge da plantação cafeeira. Entretanto, desde a década de 1940, já era possível ver reflexos desse desenvolvimento econômico em um processo de modernização arquitetônica, como é o caso do prédio da segunda fotografia. Esse movimento moderno, em ritmo acelerado, gerou a construção do edifício do Paço Municipal, porém, o mesmo processo de modernização resultou na sua demolição no final dos anos de 1970, para dar lugar a uma construção de características apenas modernas, sem vestígios da arquitetura art déco.

> A modernização urbana provocou outras mudanças no cotidiano da população. As antigas carroças e charretes deram lugar aos automóveis; prédios antigos e casas de madeira foram demolidos para dar lugar aos prédios modernos, causando perdas irreversíveis ao patrimônio histórico da cidade. (LEME, 2013, p.80)

Dessa forma, a busca pela modernização londrinense, legitimada e apropriada pelos discursos da história oficial da cidade, consequência do auge do desenvolvimento econômico cafeeiro, não priorizou o respeito à malha urbana de Londrina, optando pela demolição de prédios que passam a ser considerados "antigos". Entretanto, isso mostra, mais uma vez, a cidade como artefato, fruto de relações sociais, e representação social de um contexto geral marcado pela busca da modernização urbana londrinense.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Considerações finais: a cidade como artefato e representação social

Respeitar a morfologia da malha urbana garante que a historicidade presente nas formas arquitetônicas de uma cidade permaneça. Para isso, como vimos, segundo Choay (2005), o ideal seria encontrar um estado de equilíbrio entre o antigo e o novo – e também entre o popular e o elitista, o artístico e o técnico. Isto posto, a análise das entrevistas mostra que a lógica da modernidade não permitiu, em Londrina, na década de 1970, um equilíbrio idealizado, pois existiam os que se beneficiavam das rápidas transformações da malha urbana e os que sentiam a perda de sua identidade e do contato com o espaço e o tempo orgânicos. As fotografias de edifícios que já foram demolidos ajudam, porém, a historicizar as relações e representações sociais que existem nas transformações urbanas. A união dos resultados das duas fontes permite compreender os interesses por trás tanto da valorização do patrimônio edificado como da sua transformação, mostrando que a cidade de Londrina é um artefato constituído no interior de relações sociais, marcadas por interesses e conflitos.

Referências bibliográficas

ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. In: PINSKI, Carla Bassanezí (org.). Fontes Históricas. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2008. p.155-202.

ARIAS NETO, José Miguel. O Eldorado: representações da política em Londrina (1930-1975). 2 ed. Londrina: EDUEL, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. Modernidade líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BENATTE, Antonio Paulo. O centro e as margens: boemia e prostituição na capital "mundial do café" (Londrina: 1930-1970). Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1996.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

BONI, Paulo César. Memórias fotográficas: a fotografia e fragmentos da história de Londrina. Londrina: Midiograf, 2013.

BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru:Edusc, 2004.

VISALLI, Angelita Marques (org). Coleção fotográfica José Juliani. Londrina: UEL, 2011.

CHOAY, Françoise. O patrimônio histórico na era da indústria cultural. In: CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. São Paulo: Liberdade & Unesp, 2005, p. 205-258.

CORREIA, Telma de Barros. Art déco e indústria – Brasil, décadas de 1930 e 1940. In: Anais do Museu Paulista, vol.16 n.2. São Paulo: USP, 2008.

HILDEBRANDO, Gilberto. O museu e a escola: memórias e histórias em uma cidade de formação recente – Londrina/PR. 2010. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

JOLY, Martine. Introdução à Análise da Imagem. Lisboa: Ed.70, 2007.

KOSSOY, Boris. Realidades e ficções na trama fotográfica. Cotia, SP: Ateliê. Editorial, 2002.

LEME, Edson José Holtz. O Teatro da Memória: o Museu Histórico de Londrina: 1959-2000. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Programa de Pós-Graduação em História, Assis, 2013.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O museu de cidade e a consciência de cidade. In: SANTOS, A. C. M; KESSEL, C. G; GUIMARAENS, C. (orgs.). Museus & Cidades. Livro do Seminário Internacional "Museus e Cidades". Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003, p. 255-282.

PERALTA, Francisco José. A arquitetura art déco no governo Vargas: a construção de uma identidade nacional. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Maringá, 2005.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. In: Projeto História, v.14, fev. 1997.

SILVA, Fábio Luiz. Entre o moderno e o antigo: o edifício do Ginásio Estadual de Londrina (1946). In: Anais do IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem e I Encontro Internacional de Estudos da Imagem. Londrina, 2013, p.1184-1198.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Uma análise da produção imagética do grupo Instagramers Porto Alegre

José Daniel Craidy SIMÕES,
Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Este artigo tem como objetivo analisar os tipos de imagens que se vem produzindo da cidade de Porto Alegre. Em tempos de espacialização do ambiente virtual, onde as comunicações sobre os espaços urbanos acontecem em vários níveis de profundidade, grupos com interesses comuns se formam nas redes sociais virtuais. Um deles é o Instagramers Porto Alegre (Igerspoa). Como em muitas cidades do Brasil e também do mundo, em Porto Alegre há uma exploração da sua imagem por meio deste tipo de coletivo virtual que se forma dentro do aplicativo para aparelhos celulares Instagram.

Analisando-se esta modalidade produzida por um coletivo virtual, seria possível aceitar que essas produções correspondem à realidade dos espaços da Cidade, reconhecendo-se uma identidade da mesma ao nível do observador? Busca-se, assim, compreender a produção de um grupo numeroso de fotógrafos, com uma temática comum, por meio de reflexões oferecidas por autores teóricos da fotografia.

Palavras-chave: Imagem urbana, Fotografia, Instagram.

Apresentação

O "*Igerspoa*" ou "*Instagramers Porto Alegre*" é um grupo de compartilhamento de fotografias da cidade de Porto Alegre dentro do aplicativo "*Instagram*", que é uma rede social de compartilhamento de fotografias para

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

usuários de celulares. São as "fotografias mobile", ou as "mobgrafias", conforme o conceito de Nettie Edwards. Recentemente foi divulgado, pelos idealizadores do aplicativo, que o número de usuários ultrapassou 500 milhões, sendo 35 milhões de brasileiros. Segundo relatos de seus criadores, os engenheiros de programação Kevin Systrom e Mike Krieger, o aplicativo *Instagram* surgiu com a intenção de resgatar a nostalgia das imagens instantâneas popularizadas pelas antigas máquinas *Polaroid*, cujas fotos se revelavam na sequência do disparo.

O grupo *Igerspoa* surgiu em 2012 e é um coletivo virtual que reúne dentro de sua página do aplicativo I*nstagram* pouco mais de 5400 fotos selecionadas e publicadas. O grupo é "*seguido*[1]" por quase 35 mil membros usuários. As publicações são 'sugeridas' pelo usuário quando se menciona o termo *#Igerspoa* na descrição de uma fotografia publicada no *Instagram*. Podem ser feitas por seguidores do grupo ou por pessoas que façam publicações esporádicas simplesmente acompanhadas do termo "*#igerspoa*". A fotografia marcada passa por uma triagem dos moderadores do grupo e, se selecionada, é publicada, fazendo então, parte da galeria dos "Instagramers de Porto Alegre".

Quase a totalidade das fotografias foi clicada dentro da cidade de Porto Alegre. O acervo é formado por imagens aéreas, ruas, bairros e lugares com potencial turísticos da Cidade.

Algumas publicações contêm um trabalho investigativo sobre espaços pouco conhecidos da Cidade. Atualmente, não se encontra, por parte dos Órgãos Públicos, uma exploração de um conjunto de imagens simbólicas de Porto Alegre, nos ambientes virtuais. As iniciativas, neste sentido, ocorrem de forma fragmentada.

A seguir é reunida uma amostragem de algumas imagens fotográficas representativa daquelas selecionadas ao longo do tempo de existência do grupo "Instagramers Porto Alegre" (Igerspoa). O critério de seleção utilizado foi o número de "curtidas" ou a simples representatividade do todo:

[1] Seguido – ato daqueles que seguem as postagens do grupo – os seguidores

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Foto 1

Foto 2

Foto 3

Foto 4

Foto 5

Foto 6

Foto 7

Foto 8

Foto 9

Foto 10

Foto 11

Foto 12

Foto 13

Foto 14

Foto 15

Foto 16

Foto 17

Foto 18

Foto 19

Foto 20

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Foto 21

Foto 22

Foto 23

Foto 24

Foto 25

Foto 26

Foto 27

Foto 28

Foto 29

Foto 30

Foto 31

Foto 32

Foto 33

Foto 34

Foto 35

Foto 36

Análise reflexiva

A coleção é composta, quase na sua totalidade, por produções de fotógrafos amadores. Como acontece normalmente nas redes sociais, é possível afirmar que existe, na maioria dos registros fotográficos selecionados, uma preocupação em exaltar a "estética" dos lugares e temas fotografados. A partir de uma rápida análise das imagens reunidas no acervo do grupo nota-se que essa população de fotógrafos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

apresenta fotografias muito diversificadas em tema e técnica, outras arrojadas, ou mesmo descompromissadas.

O equipamento fotográfico utilizado pelos usuários do aplicativo *Instagram* são câmeras de celulares. Os formatos sugeridos são o quadrado (padrão) e o retangular (opção de ajuste). As fotografias são coloridas ou em preto e branco. São clicadas com diferentes lentes e medidas de resolução. Podem sofrer ajustes de luz, brilho, contraste, temperatura, saturação, cor e/ou ajustes por filtros pré-configurados. Todos os recursos de edição são oferecidos, de forma simples, pelo aplicativo.

Apesar disso, em uma análise técnica sobre as fotografias, é possível reconhecer imagens feitas com equipamentos fotográficos diferentes da proposta do *Instagram*. Algumas imagens mostram recursos que aparelhos celulares não oferecem, como por exemplo, grandes tempos de exposição em fotos noturnas (foto 28). Dessa forma, identifica-se um caminho percorrido até a publicação que foge da proposta original do aplicativo.

Algumas localidades servem de tema com muita frequência, como: o Cais do Porto, o Pôr do sol no Guaíba, o Museu da Fundação Iberê Camargo, Parques Moinho de Vento e Marinha do Brasil, o Bairro Centro Histórico (Centro Cultural Usina do Gasômetro, Viaduto da Avenida Borges de Medeiros, Praça da Alfândega, Praça da Matriz, Prefeitura Municipal de Porto Alegre), entre outros.

Das fotos selecionadas pelo grupo e destinadas a integrar a página, cerca de 930 têm como tema principal ou pano de fundo os edifícios classificados pelo PDDUA de Porto Alegre (Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano e Ambiental de Porto Alegre) como sendo de "*edificações de interesse cultural*[2]" do bairro Centro Histórico. Outras 201 fotografias têm temas semelhantes, mas foram realizadas em bairros como Cidade Baixa e Bom Fim, além do Parque Farroupilha. Este patrimônio arquitetônico reúne um número muito significativo de fotografias.

[2] Edificações classificadas pelo PDDUA como sendo imóveis de valor histórico, arquitetônico, urbanístico e/ou ambiental.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Percebe-se um interesse recorrente do coletivo em retratar a arquitetura de caráter histórico e patrimonial da cidade de Porto Alegre. Se o fenômeno da fotografia surgiu como um democratizador da memória, no século XIX, como afirma Le Goff: "uma precisão e uma verdade visuais, nunca antes atingidas, permitindo, assim, guardar a memória do tempo e da evolução cronológica" (LE GOFF, 2012, p. 446), por meio da história visual de uma sociedade, as fotografias permitem o conhecimento de sua cultura material. Uma fotografia é por si só um "*objeto-imagem*: um *artefato* no qual se podem detectar, em sua estrutura, as características técnicas típicas da época em que foi produzido" (KOSSOY, 2012, p. 42).

Dependendo da relação existente, um mesmo espaço público é capaz de transmitir imagens mentais diferentes no imaginário da população do grupo que o vivencia. Joly fala sobre este tema:

> A imagem mental corresponde à impressão que temos quando, por exemplo, lemos ou ouvimos a descrição de um lugar, a impressão de o ver quase como se lá estivéssemos. Uma representação mental é elaborada de um modo quase alucinatório e parece pedir emprestadas as suas características à visão. (Joly, 2005, p.20).

A prática do registro fotográfico durante a utilização do espaço público por uma população, como a de porto Alegre, revela certa preocupação com o registro na construção da aparência de suas vidas. Antes da ampla difusão deste fenômeno, Kossoy, em "Os tempos da fotografia", já refletia sobre este sentido:

> "Fotografia é sempre memória enquanto registro da aparência dos cenários, personagens, objetos, fatos; documentando vivos ou mortos, é sempre memória daquele preciso tema, num dado instante de sua existência/ocorrência". (Kossoy, 2007, p. 131).

Fuão entende que a presença da fotografia na rede de computadores retoma de alguma forma, a apropriação da população sobre os espaços públicos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Agora podemos ver as fotografias de arquitetura não só como parte de uma cidade fantasma, abandonada, como uma metáfora do abandono da cidade tradicional moderna, conforme sugeriu Flusser, mas podemos também imaginar que as pessoas não abandonaram a cidade, continuam lá, só que dentro de suas casas, dentro das fotografias, metidos e entretidos dentro da "rede". (Fuão, 2002).

A partir do momento em que o mundo para ao ser fotografado, para fazer uma pose para o registro fotográfico, modifica-se a intenção espontânea do registro. Nas postagens do grupo *Igerspoa* também se tem este desdobramento. Sobre essa transformação no enfoque da fotografia, refletiu Fuão em seu Blog:

> Hoje tudo quer ser fotografado. Como disse Flusser, "qualquer ato científico, artístico e político (incluindo arquitetura), visa eternizar em imagem técnica". As "câmeras se instalaram, e ensinaram-nos uma maneira diferente de ver, representar e construir o mundo do mesmo". Criaram uma sociedade da representação. Agora olhamos a realidade através do orifício da câmera, dos seus desejos e intenções, aprendemos e apreendemos o mundo através das representações. Pensamos fotograficamente, somos eternos espectadores na sociedade do espetáculo. (Fuão, 2012).

Os registros fotográficos

Os registros fotográficos mostram diferentes olhares sobre temas recorrentes. A cidade é apresentada pelo que se passa em seus espaços públicos: seus edifícios, o trânsito, as ruas, as praças e a população dando vida a ela. Sobre este realismo do valor documental da imagem fotográfica, Dubois afirma:

> [...] a terceira maneira de abordar a questão do realismo em foto marca um certo retorno ao referente, mas livre de obsessão do ilusionismo mimético. Essa referencialização da fotografia inscreve o meio do campo de uma pragmática irredutível: a imagem foto torna-se inseparável de sua

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> experiência referencial, do ato que o funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação existente. (Dubois, 1993, p.53).

Os lugares retratados são ocupados por diferentes pessoas, em horas diversificadas. Um único espaço é capaz de difundir diferentes recortes imagéticos. As imagens mentais formadas em momentos específicos da vida desses espaços são capazes de transmitir variações de sentido. Kossoy fala sobre a criação de novas realidades e ficções por meio de um registro fotográfico:

> [...] Através da fotografia aprendemos, recordamos e sempre criamos novas realidades. Imagens técnicas e imagens mentais interagem entre si e fluem ininterruptamente num fascinante processo de criação/construção de realidades – e de ficções. (Kossoy, 2007, p. 147).

Observa-se que existe no grupo uma preocupação pela publicação de imagens espetaculares. Os recursos de edição, ofertados pelo aplicativo, proporcionam para o fotógrafo, que dispõe material técnico limitado, opções de produção de imagens muito sedutoras. Mesmo imagens em preto e branco aparecem com brilhos acentuados, altos contrastes, vinhetas. Dentre os filtros prontos oferecidos, existem muitos com o formato PB.

Foto 37

Foto 38

Foto 39

Se ao analisarmos as fotografias publicadas pelo grupo *Igerspoa* tivermos como intenção a busca de imagens representativas da cidade de Porto Alegre,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

devemos ler, com acuidade a mensagem que se pretende transmitir em cada registro.

Embora os temas se repitam, é raro identificar imagens que transmitam o processo de construção da *identitas*[3] da cidade. Os significados, as memórias, as posturas e práticas culturais são dispersos. É necessário um cuidadoso exame de sua intenção. O conceito de Philipe Dubois, no que define como "*O segundo tempo da fotografia",* pode ser identificado, em muitas fotografias publicadas pelo grupo: A imagem fotográfica aparece como uma transformação do real: "A fotografia deixa de aparecer como transparente, inocente e realista por essência. Não é mais o veículo incontestável de uma verdade empírica". (Dubois, 1993, p.42). Vilem Flusser esclarece a necessidade de decifrar suas intenções e conceitos: "Quanto ao problema da crítica da fotografia, eis o ponto crítico: ao contrário da pintura, onde se procura decifrar ideias, o crítico de fotografia deve decifrar, além disso, conceitos". (Flusser, p. 38, 1983).

Breve análise sobre alguns temas: objetos recorrentes

Alguns temas predominam nas fotografias do grupo. Espaços exteriores, que normalmente proporcionam alguma forma de lazer, ou de rotina, motivam a concepção das imagens. Kossoy define que toda e qualquer fotografia tem sua gênese num específico espaço e tempo, que são suas coordenadas de situação.

> O processo de criação do fotografo engloba a aventura estética, cultural e técnica que irá originar a representação fotográfica, tornar material a imagem fugaz das coisas do mundo, torná-la enfim, um documento. Seja durante o processo em que é criada, seja após a sua materialização, conforme o destino ou uso que a aguarda, a representação está envolvida por uma verdadeira trama. Para compreendê-la deveríamos desmontá-la em seus elementos constitutivos. (Kossoy, 2009, p. 26).

[3] Do latim identĭtas, a identidade é o conjunto das características e dos traços próprios de um indivíduo ou de uma comunidade. Esses traços caracterizam o sujeito ou a coletividade perante os demais.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Analisando os temas fotografados, podemos interpretar que existem lugares da Cidade que são naturalmente fotografáveis e outros que embora muito explorados, mostram um grau elevado de dificuldades para serem registrados. Vieira defende que para uma boa fotografia de cidade, é necessário o preenchimento de requisitos como luz, distância e ordenamento. Seriam estes três itens as demandas fundamentais do registro fotográfico.

> Desta forma colocado, pode-se afirmar que para que a fotografia aconteça é fundamental que três condições sejam satisfeitas: que exista luz favorável iluminando os objetos a serem fotografados; que eles estejam a uma distância tal que os coloque dentro do cone de visão; e, por fim, que se apresentem uma certa ordenação do ponto de vista escolhido para a obtenção do registro fotográfico (composição). De nada adiantaria ter os objetos que se quer fotografar à disposição, sem que esses três requisitos sejam satisfeitos. (VIEIRA, 2012, p.105).

Muitas vezes são selecionadas para a publicação do grupo *Igerspoa* fotos coloridas por luzes do pôr do sol sobre o Rio Guaíba, que é reconhecido pelos cidadãos porto-alegrenses como um dos maiores símbolos da cidade. Ele acontece durante todos os períodos do ano à margem oposta onde se localiza a Cidade. Desta forma estão presente a luz - do sol no momento poente, a distância - centena de metros de uma margem a outra, e o ordenamento - do ambiente natural com presença da água, vegetação e o perfil do horizonte. Cumprem-se, assim, os requisitos para a realização de uma boa fotografia, em conformidade com o conceito de Vieira, e se constata a criação de uma significativa imagem símbolo para a Cidade.

Outro tema muito recorrente são as fotografias realizadas no Bairro Centro Histórico. Embora haja um interesse forte em registrar esta parte da cidade, muitas vezes o resultado das fotografias mostra fragmentos de edificações. Pode-se afirmar que tal fator ocorra pela dificuldade de enquadramentos, resultantes de distâncias insuficientes para o bom registro fotográfico. Por vezes a solução se dá por meio do emprego de ângulos diagonais ao objeto fotografado. A recorrência de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

fotos com este tema, edificações do patrimônio, mostra um interesse especial da população por esta região, mesmo que haja dificuldades na realização dos seus registros. Com os obstáculos de distância e ordenamento, requisitos básicos para a realização da fotografia, descritos por Vieira, muitas imagens transmitem informações sobre os objetos por meio de recortes. No entanto, a compreensão clara sobre a leitura da imagem e a identificação do lugar na cidade se faz difícil. Kossoy esclarece este processo:

> As possibilidades de o fotografo interferir na imagem - e, portanto, na configuração própria do assunto no contexto da realidade – existem desde a invenção da fotografia. Dramatizando ou valorizando esteticamente os cenários, deformando a aparência de seus retratados, alterando o realismo físico da natureza das coisas, omitindo ou introduzindo detalhes, o fotografo sempre manipulou seus temas de alguma forma. [...] entre o assunto e sua representação ocorrem uma sucessão de interferências, ao nível da expressão, que alteram a informação primeira. (Kossoy, 2009, p. 30)

No entanto, a exploração e o exercício na geração de imagens fotográficas, mesmo que de forma não consciente, permitem uma oportunidade para reflexão. É, sem dúvida, uma forma de expressão que transmite muitos significantes. Martine Joly classifica, em seu livro "*Introdução à análise da imagem*", que a categoria ícone da imagem/signo mantém uma relação de analogia qualitativa entre o significante e seu o referente. Joly reflete que para a compreensão da imagem é importante o entendimento de alguns fatores:

> Apercebemo-nos, todavia, de que a imagem, longe de ser um flagelo contemporâneo ameaçador, é um meio de expressão e de comunicação que nos liga às tradições mais antigas e mais ricas da nossa cultura. A sua leitura, mesmo a mais ingênua e quotidiana, mantém em nós uma memória que apenas exige ser um pouco estimulada para se tornar num utensílio mais de autonomia do que de passividade. Vimos, com efeito, que a sua compreensão necessita que seja tomado em linha de conta o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> contexto da comunicação, da historicidade da sua interpretação, assim como as suas especificidades culturais. (Joly, 2007, p. 155).

Considerações Finais

As diferentes imagens de um mesmo espaço, produzidas por diferentes olhares, transmite diferentes histórias. Neste sentido, para que se possa entendê-las é necessário identificar a intenção, no processo de sua construção.

O grupo de *Instagramers Porto Alegre* estimula seus membros e seguidores a praticarem a criatividade na produção de fotografias "publicáveis". O aplicativo permite uma construção de fotografias com significado artístico. Os usuários compartilham as experiências nos espaços públicos, estimulando, assim, a vida da Cidade. Observa-se uma quantidade significativa de fotografias sobre os mesmos edifícios, ou os mesmos temas, mas com intenções muitas vezes diferentes, que comunicam informações não necessariamente condizentes com o que se vivencia no lugar. Como se trata de uma comunidade em ambiente virtual, onde o que acontece é uma simples interação entre os membros em busca de fotos "curtidas", tem-se muito forte a questão da intencionalidade dentro da fotografia. Exploram o espetáculo imagético que esta rede social proporciona. As imagens do grupo são cheias de possibilidades de interpretação. São produzidas para se destacarem entre outras do acervo. Se busca aquilo que proporciona alguma satisfação.

Não há um compromisso no sentido de estimular a construção da identidade da cidade por imagens. A dinâmica no processo de construção da imagem da cidade de Porto Alegre e a fotografia dos Instagramers Porto Alegre não são diretamente correspondentes. Embora aconteçam apropriações de espaços urbanos, não se reconhecem enquanto produtos de relações sociais. O objetivo alcançado não é a identidade associada aos espaços. A imagem identitária da cidade de Porto Alegre ainda é uma pergunta sem resposta. Existe um campo a ser explorado nesse sentido.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências Bibliográficas

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. 5 ed. Campinas, Papirus, 2001.

EDWARDS, Nettie. What you really dont uderstand about mobile photography.. Inglaterra, Plataforma X-Equals, 2016.

FLUSSER, Vilém, Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

Fuão, Fernando Freitas, Cidades Fantasmas, Arquitextos, São Paulo, Vitruvius, 2002.

_____ Fotografia e Arquitetura, Blog do autor. fernandofuao@blogspot.com.br/2012/10/fotografia-e-arquitetura.html, 2012.

JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2008.

KOSSOY, Boris. Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo. 2 ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____ Realidades e ficções na trama fotográfica. 4 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____ Fotografia & História. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

LE GOFF, Jacques. História e memória. 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

VIEIRA, César Bastos de Mattos. A fotografia na percepção da arquitetura. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Repositório Digital – UFRGS.

Endereços eletrônicos:

https://www.instagram.com

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

https://www.instagram.com/igers

https://www.instagram.com/igerspoa/?hl=pt-br

http://instagramers.com

https://x-equals.com/what-you-really-dont-understand-about-mobile-photography/

http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.025/777, 2002.

http://hdl.handle.net/10183/53735.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Paisagens da Ilha de Santa Catarina: Vistas de Fora, de Dentro, de Ontem e de Hoje

Maryella Gonçalves SOBRINHO
Doutoranda na Universidade do Estado de Santa Catarina
Profª Drª Rosângela Miranda Cherem (orientadora)

Resumo: A obra dos artistas viajantes frequentemente é vista com admiração por pesquisadores de diversas áreas. Além de representarem um frutífero enlace entre Arte e Ciência, constituem-se como documento a fornecer dados a respeito do passado, acompanhado de sensibilidade poética. O que se propõe neste texto é a análise de uma imagem tomando-a como documento histórico e estético, que nos permita avaliar também os modos de produção artística antiga e atual. Assim, tomamos como ponto de partida a obra *Vue dans l'interieur de i'le de Ste Catherine* (Louis Choris), para estabelecer um paralelo com outras imagens: *Vista da Ilha de Santa Catarina* (Charles Darwin) e *Janela para Serra do Mar* (Ana Elisa Egreja). Desenvolvemos uma reflexão que combina uma descrição iconográfica à um método anacrônico, permitindo-nos justapor diferentes tempos e espaços, conforme propõe o historiador Didi-Huberman. A expectativa é que por meio dessa análise, possamos encontrar um elo entre uma produção paisagística do passado à uma que nos é contemporânea.

Palavras-chave: Paisagem, Imagem, Artistas Viajantes

Abstract: The work of traveling artists is often viewed with admiration by researchers from various fields. In addition to representing a fruitful link between Art and Science, they constitute a document to provide data about the past, accompanied by poetic sensitivity. What is proposed in this text is the analysis of an image taking it as a historical and aesthetic document, which allows us to evaluate also the modes of artistic production, both ancient and current. Thus, we take as a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

starting point the work *Vue dans l'interieur de i'le de Ste Catherine* (Louis Choris), to establish a parallel with other images: *View of the Island of Santa Catarina* (Charles Darwin) and *Window to Serra do Mar* (Ana Elisa Egreja). We develop a reflection that combines an iconographic description with an anachronistic method, allowing us to juxtapose different times and spaces, as proposed by the historian Didi-Huberman. The expectation is that through this analysis, we can find a link between a landscape production from the past to one that is contemporary to us.

Key-Words: Landscape, Image, Travelling Artists.

A História da Arte pode ser considerada uma disciplina que reúne registros documentais, fragmentos da memória e análises de obras a partir de um método que se coloca como científico, independentemente do tipo de abordagem teórica. O que permite a variedade de abordagens da obra é a sua autonomia; não importa as interpretações que se façam a seu respeito, ela constitui-se enquanto uma realidade, sendo fato histórico e estético ao mesmo tempo. (ARGAN, 1994, p.17) O que se propõe nesse texto, é a análise de uma imagem tomando-a como documento histórico e estético. Assim, buscamos desenvolver uma reflexão que combina uma descrição de forma e conteúdo, sem nos restringir à uma pura descrição iconográfica, à uma contextualização que justaponha diferentes tempos.

Paisagem brasileira a partir do outro

Muito da historiografia brasileira foi escrita com base em uma iconografia produzida por artistas, que ora serve como simples ilustração de fatos ocorridos,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ora serve como ponto de partida para a construção de narrativas[1]. Enquanto estudiosos de imagens, essa última opção é a que nos interessa. Exemplos de histórias construídas a partir de imagens são os álbuns de viagens, que combinam texto e representações paisagísticas, especialmente aquelas realizadas por artistas que visitaram o Brasil entre os séculos XVI e XIX, os artistas viajantes de expedições científicas. Desde a chegada dos portugueses em solo brasileiro, são produzidas imagens que retratam nossa paisagem e seus elementos: fauna, flora e povo. Utilizando técnicas variadas, como desenho, gravura e pintura, os viajantes mostraram suas próprias visões e concepções da natureza tropical e do povo brasileiro. Por meio dessa produção, além de conhecermos um Brasil representado pela visão do estrangeiro, conhecemos um passado visual de nosso país.

Dentre as várias expedições que passaram pelo país, chamamos a atenção para Rurick[2], realizada entre os anos de 1815 e 1818, que trouxe para solo tropical o artista Louis Choris[3] (1795 - 1828), quando teve a oportunidade de conhecer a ilha de Santa Catarina. Naquele período, o artista permaneceu na ilha por volta de duas semanas, tempo suficiente para produção de desenhos que viriam a ser publicados como gravuras, posteriormente publicadas em *Vues et paysages de regions équinoxiales recueillis dans un Voyage autour du monde*, em Paris. Entre elas, temos *Vue dans l´interieur de l´Ile de Ste Catherine (Brèsil)*, objeto de análise na presente reflexão. (ver figura 1)

De acordo com o título da obra, trata-se de uma vista do interior da ilha de Santa Catarina, local onde se encontrava Louis Choris enquanto retratava a paisagem. Em primeiro plano à esquerda, um emaranhado de cactos ocupa grande

[1] Optamos por não apresentar a história das ilustrações dos artistas viajantes de maneira aprofundada, para não perder o foco de nosso raciocínio. Além disso, existe uma ampla bibliografia a respeito do tema, que apresenta maiores detalhes. Como exemplo, temos a obra *O Brasil dos Viajantes* (Anna Maria Belluzo, 2000) e *Mostra do Descobrimento* (2000), com organização de Nelson Aguillar. A respeito das expedições em Santa Catarina, temos a tese de doutorado de Luciana Rosseto (2005), *A Lupa e o Diário: História Natural, viagens científicas e relatos sobre a Capitania de Santa Catarina (1763-1822)*; *Ilha de Santa Catarina*, de Paulo Berger (1984) e obras diversas relativas à respeito da capital catarinense.
[2] Organizada pelo conde russo Romanzov (1754 - 1826). Além do Brasil, a expedição passou pela costa do Chile, Ásia, América do Norte e diversas ilhas do Pacífico. (ROSSATO, 2005, p.176)
[3] Desenhista, pintor e litógrafo russo. Sua habilidade para o desenho chamou atenção de naturalistas; e em 1813, realizou sua primeira viagem de estudos. Fez parte da expedição Rurick entre os anos de 1815 e 1818, que lhe permitiu passar pela ilha de Santa Catarina. Com o fim da expedição, foi para Paris, onde estudou e trabalhou com artistas e aprendeu a técnica da litografia. Em 1827, viajou à América chegando a visitar o México, onde faleceu em no ano seguinte. Logo após sua morte, teve seus trabalhos publicados em Paris. (ROSSATO, 2005, p.176)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

parte da composição. Sua tonalidade verde escura contrasta com o amarelo e azul das pequenas aves que ali estão. Ainda em primeiro plano, vemos plantas rasteiras e flores que abrem caminho para o negro de pouca roupa que carrega cachos de bananas. Mais ao fundo, há vegetação variada por todos os lados: palmeiras, coqueiros e bananeiras que envolvem uma pequena casa, cuja fachada está voltada para um terreno aberto. A continuidade deste terreno aberto vai de encontro à água, aparentemente uma lagoa ou até mesmo o mar. No último plano, vemos a sequência de montanhas que formam a serra, de tonalidade azulada, dada sua distância do ponto de vista do artista.

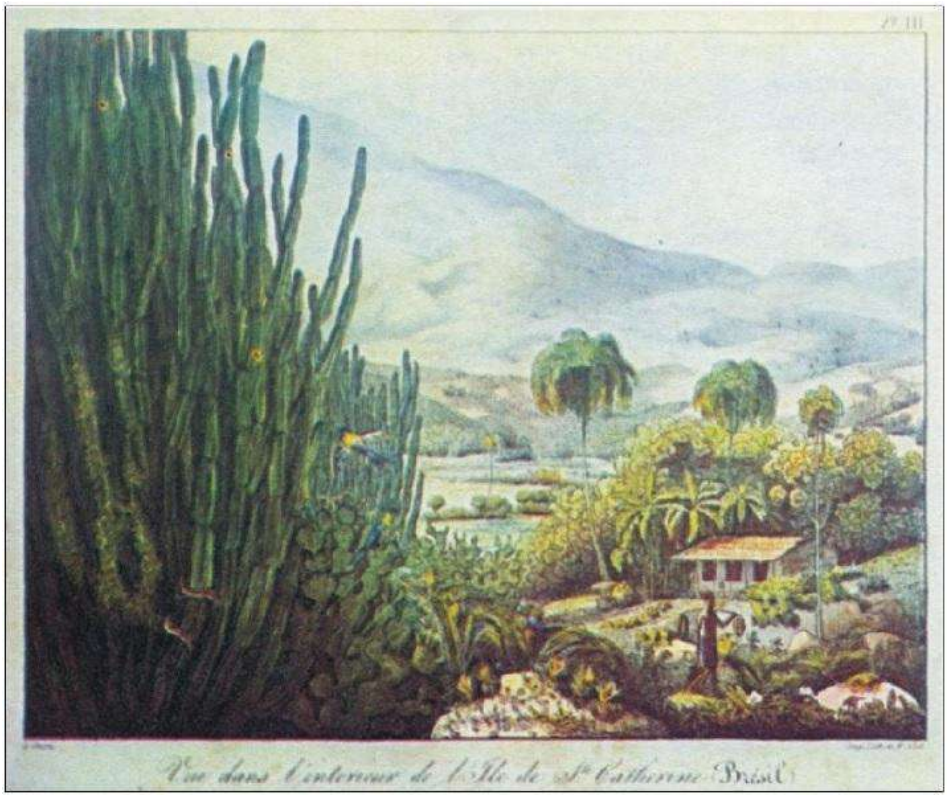


Figura 1: *Vue dans l'interieur de l'le de Ste Catherine (Brèsil),* Louis Choris. (21,8 cm x 26,8 cm) In: CHORIS, L. Vues et paysages de regions équinoxiales recueillis dans un Voyage autour du monde. Paris: Paul Renourd, 1826. Prancha IV . Fonte: BERGER, Paulo. Ilha de Santa Catarina - Relatos de viajantes estrangeiros (séc XVIII e XIX). Florianópolis: UFSC e Lunardelli, 1984. p.238

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Temos então, a representação de um cenário que mescla uma natureza ainda intocada, dada a presença da mata nativa; e uma paisagem cultural, sinalizada pela casa localizada ao fundo de uma mata e do negro que caminha carregando frutos de uma colheita. Embora seja possível identificar a presença humana, marcada pelo indivíduo trabalhador e pela casa em segundo plano, o personagem principal desta paisagem é a natureza. Isso também ocorre em outra vista da ilha de Santa Catarina, realizada por Charles Darwin[4] (1809 - 1882). (ver figura 2)

Figura 2: *Vista da Ilha de Santa Catarina,* Charles Darwin. (1822). Fonte: CORREA, Carlos Humberto P. História de Florianópolis - Ilustrada. Florianópolis:Ed. Insular, 2004. p. 193

Aqui, a vegetação diversificada também ocupa grande parte da cena, incluindo a margem esquerda da composição. Em meio à mata rasteira, identificamos um homem negro, que carrega sobre seus ombros um bastão com baldes pendurados em suas extremidades, possivelmente armazenando frutos de alguma colheita ou água coletada na porção ao fundo. Cercando uma pequena casa,

[4] Naturalista inglês, autor da Teoria da Evolução, base de Origem das Espécies, publicado pela primeira vez em 1859. Darwin teria desenvolvido sua teoria durante e após observações realizadas numa expedição científica. Entre os anos de 1831 e 1836, o cientista navega pela costa do Pacífico e da América do Sul, tendo parado em Santa Catarina, inclusive. Quando foi convidado a participar dessa expedição, deveria desempenhar diversas funções: geólogo, botânico e zoologista.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

coqueiros, palmeiras e outras árvores frondosas. Por fim, em último plano, montanhas a perder de vista.

Vemos que, embora as ilustrações de Choris e Darwin tenham 'estilos' diferentes, como escolha cromática e o tipo de tratamento da imagem, constatamos que são extremamente semelhantes quanto à seleção e distribuição dos elementos paisagísticos da composição. É lógico que tratam-se de imagens feitas a partir do mesmo ambiente, a ilha de Santa Catarina, e inevitavelmente encontraríamos componentes em comum. Mas os planos que organizam em sequência os elementos mata - terreno/homem - casa/água - montanha, constituem-se como solução idêntica para ambos viajantes. Deixando de lado a semelhança mais evidente, que seriam as plantas a ocupar o primeiro plano, foquemos nosso olhar na tímida presença humana. (ver figuras 3 e 4)

Figura 3: Detalhe de Vue dans l'interieur de l'le de Ste Catherine, Louis Choris

Figura 4: Detalhe de Vista da Ilha de Santa Catarina, Charles Darwin

Na vista de Choris, o negro carrega bananas e na de Darwin, baldes. Com exceção desses detalhes, a posição dos homens é a mesma. Encontramos semelhanças também nas casas acolhidas pela mata, com ambas fachadas voltadas à paisagem. A comparação entre os dois cenários nos permite lançar algumas hipóteses: teriam ambos autores realizado a composição a partir do mesmo ponto

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de vista? Já existia um sistema de representação característico da ilha, que pudesse ser reproduzido por qualquer um? O negro seria a mesma pessoa retratada em momentos distintos? Um teria tido acesso à imagem do outro, produzida antecipadamente, tomando-a como referência? Teriam convivido durante suas respectivas estadias em Santa Catarina? Teriam feito os desenhos e gravuras juntos? As duas últimas hipóteses são improváveis, dado o fato de que a ilustração de Choris é anterior à de Darwin; e mesmo que a datação estivesse incorreta, seus períodos de viagem são incompatíveis: Choris esteve no Brasil cerca de 15 anos antes de Darwin. Se por acaso estiveram exatamente no mesmo local que lhes permitissem ter pontos de vista tão próximos, num intervalo de mais de uma década, a ilha teria sofrido nenhuma modificação, o que é improvável, apesar da lenta transformação geográfica no sul do país até o século XVIII.[5] O mesmo se aplica ao negro retratado.

Sabe-se que fazia parte do processo de trabalho dos viajantes a realização de um esboço de observação da paisagem a ser retratada, para finalização posterior a partir de um desenho de memória. Certamente, Choris realizou uma série de esboços da natureza nativa, para depois realizar a obra final, gravar a litografia e imprimi-la. As ilustrações de Santa Catarina foram divulgadas em Paris, somente após sua volta à Europa, com o fim da expedição. (ROSSATO, 2005) É possível que Darwin tenha tido acesso à tais imagens? Sim. Além disso, as publicações resultantes das expedições geralmente eram acompanhadas de relatos. Choris observou que "As altas montanhas que se elevam dos dois lados estão cobertas até ao cimo da vegetação mais rica", que "Perto das habitações cresce a bananeira" e "Por toda a parte, nestas regiões, o homem está cercado em sua moradia destas belas árvores, com frutos esplêndidos irradiando uma suavidade [...]." (BERGER apud MACKOWIECKY, 2010)[6]

Não afirmamos que o cientista tenha de fato *copiado* a imagem, mas talvez, Darwin tenha 'refrescado a memória' observando uma imagem ou relato

[5] Sandra Mackowiecky aborda a transformação da ilha ao relacionar as paisagens e relatos produzidos a partir das expedições que passaram pelo sul do país, evidenciando também as motivações políticas que interferira no ritmo de desenvolvimento da ilha, hoje, Florianópolis. (MACKOWIECKY, 2010)
[6] Tais fragmentos de relatos foram retirados de *Ilha de Santa Catarina, séculos XVIII e XIX - Artistas Viajantes e o estranhamento da paisagem*. (MACKOWIECKY, 2010)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

previamente realizado como referência, e ao final, adicionado 'o estilo pessoal'. Outros relatos sobre impressões de outros viajantes foram registrados antes mesmo da visita de Choris ao Brasil. Ou seja, é certo que havia um imaginário previamente construído não somente relativo à paisagem brasileira, mas também da catarinense.

Os artistas viajantes que acompanhavam as expedições tinham como principal objetivo produzir um repertório visual que documentasse a fauna, flora e costumes característicos do local visitado. Sendo um material destinado à pesquisa científica e divulgação de um mundo longíquo, as representações deveriam corresponder à realidade de maneira fiel e exata. Mas fidelidade e exatidão são qualidades questionáveis, quando tratamos de representações feitas por homens de alguma formação cultural, como os artistas que aqui estiveram.

> As imagens elaboradas pelos viajantes participam da construção da identidade europeia. Apontam os modos como as culturas se olham e olham as outras, como imaginam semelhanças e diferenças, como conformam o mesmo e o outro. Diferentes e irredutíveis pontos de vista criam uma alucinante memória de muitos brasis. O imaginário derivado da relação colonial europeia é introjetado como imagem do Brasil, contribuindo para formar nossa dimensão inconsciente. A questão dos diferentes pontos de vista permanece atual, na medida em que persiste o discurso sobre o aqui e o lá, revestido do debate entre o centro e as margens, e na medida em que se atualiza em abordagens contemporâneas que reafirmam a condição intercultural, inerente ao material estudado. (BELLUZZO, 1994, p. 8)

Como sugerimos anteriormente, temos a visão do outro. Entretanto, não devemos nos ater somente ao aspecto identitário: é importante considerar que estes artistas são assim chamados por terem tido alguma formação artística em sua terra de origem; ou seja, vieram para o Brasil com um tipo de gosto europeu já incorporado em suas práticas. (MACKOWIECKY, 2010) A viagem pitoresca pelo Brasil é, segundo Anna Maria Belluzzo, uma transposição de modelos europeus do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

século XVIII, no qual o sentimento tem a função de juízo estético. (BELLUZZO, 1998. p. 19 – 20)

Em diversas análises das paisagens representadas por viajantes, cita-se o *pitoresco* como categoria estética. Em Giulio Carlo Argan (1992), encontramos uma definição de pitoresco, que representa uma forma de posicionamento do artista em relação à natureza, quando ele se considera como parte integrante do ambiente. (p. 17 – 19) O artista viajante está na condição de 'estrangeiro', mas já possuindo o olhar educado (lembremos dos inúmeros relatos sobre o Brasil que já eram divulgados), a natureza circundante se torna uma realidade interiorizada. Utilizando técnicas mentais e manuais, o artista transmite sua experiência da natureza (sua fonte de estímulos) e direciona às pessoas, como uma forma de educação do olhar. O mundo exterior só estimula o artista quando ele o percebe por meio de códigos culturais, ocorrendo o encontro do que *é visto* e do que *a cultura legítima do que é visto*. (ARGAN, 1992. p. 17)

Com a breve definição do termo, podemos concluir que as paisagens pitorescas produzidas são evidências de imagens previamente criadas. O lugar se torna inspirador quando o viajante tem afinidade com esse ambiente. O artista viajante adepto à estética do pitoresco não constrói a paisagem, mas dela desfruta; o que proporciona prazer na natureza é o que é reconhecido. O que se busca é o particular, o característico. Segundo Argan (1992), fazem parte do repertório da estética pitoresca a representação de morros, da vegetação, do beira-mar e de construções, exatamente o que vemos nas paisagens de Choris e Darwin. Não somente este último pode ter baseado-se em um imaginário preexistente, mas Choris também certamente foi influenciado por um repertório que lhe era anterior, com base em ilustrações, relatos e modelos formais prévios. E isso não invalida ambas as produções, tampouco lhes retira sua importância. Este exemplo nos permite fazer um paralelo com um procedimento contemporâneo bastante frequente na construção de imagens e da história da arte: a montagem.

Montagem de histórias, imagens, tempos e espaços

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Georges Didi-Huberman (2012) ao discutir as implicações das imagens enquanto documentos históricos e seu 'ardor' a partir do momento em que ganham existência, coloca a montagem, procedimento característico de Walter Benjamin, como possibilidade de reconstituição de uma história:

> As noções de memória, montagem e dialética estão aí para indicar que as imagens não são nem imediatas, nem fáceis de entender. Por outro lado, nem sequer estão "no presente", como em geral se crê de forma espontânea. E é justamente por que as imagens não estão "no presente" que são capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem a memória na história. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.213)

Complementando seu raciocínio, o autor cita Gilles Deleuze:

> Parece-me evidente que a imagem não está no presente [...] A própria imagem é um conjunto de relações de tempo de que o presente só deriva, apenas como um múltiplo comum, ou como o mínimo divisor. As relações de tempo nunca se veem na percepção ordinária, mas sim na imagem, enquanto criadora. Torna sensíveis, visíveis, as relações de tempo irredutíveis ao presente. (DELEUZE apud DIDI-HUBERMAN, 2012, p.213)

Ou seja, para Didi-huberman, a montagem não é simplesmente uma justaposição de planos descontinuos, mas "um modo de desdobrar visualmente as descontinuidades do tempo da obra em toda a sequência da história." (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 474). Trazemos à tona este tipo de abordagem pois de tanto observar, *ver* as paisagens de Choris e Darwin, identificamos semelhanças e um possibilidade de estabelecer um elo de ligação de tempos distantes, na obra de Ana Elisa Egreja (1983 -)[7]. O verbo *ver* aparece destacado pois para a metodologia proposta por Didi-Huberman, é um ato essencial: ver e tornar visível são tarefas do

[7] Ana Elisa Egreja é uma jovem artista brasileira, nascida em São Paulo, onde ainda vive. Formada pela Fundação Armando Álvares Penteado em 2005, realiza uma série de exposições coletivas e individuais desde então, além da aquisição de diversos prêmios. Com obras em coleções nacionais e internacionais, é representada pela Galeria Leme, em São Paulo. Informações disponíveis em http://galerialeme.com/artist/ana-elisa-egreja-2/?section=bio Acesso em 21 de julho de 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

artista e historiador. Novamente apoiando-se em Benjamin, afirma que "Uma imagem bem olhada seria portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem e depois nosso pensamento." (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.216)

Voltemos nosso olhar à obra de Egreja. Da janela, vemos uma cadeia de montanhas cobertas de vegetação. A serra parece não ter fim: os morros ao fundo acabam por adquirir uma tonalidade azulada, característica da visão distante. Bem próxima à janela, troncos de finas árvores surgem como uma possibilidade proximidade com essa paisagem. O céu parece nublado, levemente acinzentado, com uma névoa que vai de encontro à imensidão da serra. A vasta paisagem nos chama atenção, mas olhando para *Janela para a Serra do Mar*, é difícil saber quem é o personagem principal desta pintura: a paisagem ou a janela? Esta última, ocupando quase totalidade da composição, é emoldurada por um azul vibrante, combinando com o vidro colorido. Dotado de certa transparência, o vidro colorido nos permite observar a continuidade da cena exterior. Na parede que separa dois espaços, o interior do exterior, é coberta por azulejos, que embora tenham um padrão geométrico característico da década de 60, remete ao nosso passado colonial, quando portugueses trouxeram este artifício como solução térmica em construções. (ver figura 5)

Figura 5: *Janela para a Serra do Mar*, Ana Elisa Egreja. 2013. Óleo sobre tela. 130 x 160 cm Fonte: Galeria Leme

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O alto grau de realismo da pintura retoma um virtuosismo que, de tempos em tempos, reaparece na história da pintura, "Rara na arte de hoje, sua minuciosa técnica pictórica é comumente associada a momentos históricos da arte até o século XIX [...]", como afirma Paulo Miyada a respeito de sua obra.[8] Aqui, somos levados a nos sentir dentro deste ambiente construído por Egreja, da mesma maneira que podemos nos sentir inseridos nas paisagens de Choris e Darwin, à maneira pitoresca.

Essa obra faz parte de uma série em que Egreja desenvolve um processo de restituição de presença em casas abandonadas. A pintora não esteve em nenhuma das casas, tampouco viu ao vivo a paisagem representada em sua pintura; ela retira imagens do Google, realizando uma montagem. "Gosto de criar narrativas com essas imagens que busco na internet, como se fossem colagens", diz Egreja em entrevista ao Estado de São Paulo.[9] As semelhanças entre a *Janela* de Egreja e as *Vistas* dos viajantes não estão no plano estritamente formal, mesmo que em todas as obras seja possível observar dados paisagísticos. O que está em evidência é o processo de trabalho, a montagem; e o assunto, o tipo de tratamento a ele atribuído: a paisagem.

Geralmente, a bibliografia que trata da paisagem na arte tem pontos de partida semelhantes: a relação do artista com o espaço, com a natureza, com o ambiente que o cerca, com a arquitetura, etc. Assim, percebemos que a paisagem é uma reflexão sobre a arte em relação ao lugar, seu entorno e o ato de construir uma paisagem leva a redescoberta dos lugares aos quais se faz a referência visual. (CAUQUELIN, 2007.p.31)

Em ambos os casos, vemos a representação de uma paisagem idealizada, a inserção do espectador no espaço apresentado e a montagem de elementos como procedimento artístico. Estas três obras remetem à história da arte, considerando a

[8] Paulo Miyada foi curador de recente mostra coletiva, da banalidade - volume 1, no Instituto Tomie Ohtake, que apresentou obras de Ana Elisa Egreja. A fala mencionada consta no texto de divulgação da exposição, disponível em http://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/arte-atual-da-banalidade
[9] A entrevista foi realizada 2013, para divulgação de sua exposição individual na Galeria Leme. Disponível em http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,paixao-pelo-camp-marca-arte-da-perfeccionista-ana-elisa-egreja-imp-,1100083. Acesso em 24 julho 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

evolução da paisagem enquanto assunto artístico; à força das imagens, considerando seu poder de reconstituição de uma memória; à história das técnicas, considerando os artifícios utilizados pelos artistas em sua habilidade de construir uma realidade e enganar nosso olhar.

O que constatamos com a reflexão apresentada neste texto é que o processo de montagem de histórias, tempos e espaços mostra-se pertinente tanto aos historiadores da arte, estudiosos de imagens; quanto aos artistas, produtores de imagens. Uma análise de forma e conteúdo nos permite identificar as similaridades das imagens e a partir daí, questionar e propor hipóteses; e sua vinculação à um contexto histórico nos permite refletir sobre as possibilidades que envolveram a criação dessas imagens. Entretanto, se tivéssemos nos limitado a tais métodos, não teria sido possível viajar no tempo e espaço, ligando Choris, Darwin e Egreja. O elo? A janela. Das vistas de Choris e Darwin, estamos em meio à paisagem, olhando de longe para as simples casinhas de poucas janelas. Entremos na casa: através da janela proposta por Egreja, vemos a paisagem do lado de fora.

Referências

AMBRIZZI, Miguel Luiz. O olhar distante e o próximo - a produção dos artistas-viajantes. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/viajantes_mla2.htm>

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. O Brasil dos Viajantes.Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000, 3ª edição.

CAUQUELIN, Anne. A Invenção da Paisagem. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

_____ *Quando as imagens tocam o real.* Tradução Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Revista Pós: Revista do Programa de Pós Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. V. 2. N. 4. Nov. Disponível em http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60. Acesso em 16 julho 2016.

GONÇALVES FILHO, Antonio. *Paixão pelo camp marca arte da perfeccionista Ana Elisa Egreja.* Caderno 2; O Estado de São Paulo; Domingo; 24 de nov de 2013. São Paulo, Brasil. Disponível em http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,paixao-pelo-camp-marca-arte-da-perfeccionista-ana-elisa-egreja-imp-,1100083. Acesso em 24 julho 2016.

JORGE, Eduardo. *Histórias de fantasmas para adultos: as imagens segundo Georges Didi-Huberman*. Revista Artefilosofia. N.12. Julho de 2012. Disponível em http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/(10)eduardo%20jorge.pdf. Acesso em 21 julho 2016.

MAKOWIECKY, Sandra. *Ilha de Santa Catarina, séculos XVIII e XIX - Artistas viajantes e o estranhamento da paisagem*. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/viajantes_sm.htm>.

_____; CHEREM, R. M. . Academismo e Modernismo em Santa Catarina. 1. ed. Florianópolis: Editora da UDESC, 2010. v. 1. 705p .

MARTI, Silas. *Ana Elisa afirma potência do brega;* Crítica Artes Visuais, Acontece; Folha de São Paulo. 11 de fevereiro de 2016. Disponível em http://galerialeme.com/artist/ana-elisa-egreja-2/?section=texts. Acesso em 22 de julho de 2016.

PAGLIA, Camille. Imagens cintilantes. Uma viagem através da arte, desde o Egito a Star War*s*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2014.

PANOFSKY, E. Significado nas artes visuais. Trad.: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 1.ed. 1955. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ROSSATO, Luciana. *Imagens de Santa Catarina: arte e ciência na obra do artista viajante Louis Choris*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 25, nº 49. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882005000100009&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt Acesso em 19 julho de 2016.

SALGUEIRO, Heliana Angotti (org). Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar. São Paulo: Fapesp, 2000.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A cidade de Persépolis: uma análise a partir das ruínas do palácio de Dario I

Iasmin Castro de SOUZA[1]
(Universidade Estadual de Londrina)

Na antiguidade, a imagem já era percebida como objeto de estudo dos filósofos, o que a tornava importante fonte para reflexão dos gregos. Encontramos também a imagem atrelada a templos, palácios, cidades e construções antigas, cumprindo um relevante papel para tais civilizações. A cidade de Persépolis é a marca do primeiro monumento que atrai a atenção da sociedade ocidental para os estudos da civilização persa. Palácios e escadarias revelam as gloriosas esculturas e altos relevos, que misturam a estratégia política dos reis persas com a cultura zoroastriana. A partir da análise semiótica, proposta por Charles Peirce, das imagens, "Rei combatendo o mal" e "Delegações das nações subjugada", que datam do século VI a.C, o presente trabalho procura relaciona-las com o contexto de produção e construção, as estratégias do rei persa Dario I e o papel que a cidade de Persépolis impunha na época e atualmente.

Palavras-chaves: Persépolis, Persas, Zoroastrismo

Introdução

É de total concordância que, atualmente, as imagens vem dominando grande parte do nosso cotidiano. Onipresentes, elas passam a adquirir um novo significado e espaço na contemporaneidade, graças ao movimento de globalização, o qual coloca a imagem num patamar mais elevado para a vida das pessoas.

[1] Estudante do curso de Licenciatura em História pela Universidade Estadual de Londrina.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fotografias e outdoors tornaram-se mais relevantes para nossa sociedade, que passa a consumir cada vez mais esses conteúdos visuais.

Na antiguidade, a imagem já era percebida como objeto de estudo dos filósofos, o que a tornava importante fonte para reflexão dos gregos. Encontramos também a imagem atrelada a templos, palácios, cidades e construções antigas, cumprindo um relevante papel para tais civilizações.

Independente do contexto histórico de produção, devemos analisar a imagem para escapar de certa passividade e aceitação que é imposta através desta. Por isso, algumas questões que a pesquisadora Martine Joly, propõem em seu livro *Introdução à análise da imagem*[2], serão levadas em conta para a análise de imagem neste presente trabalho. A autora torna a metodologia de pesquisa imagética algo muito bem orientado e exposto em sua obra.

Para tornar mais especifico o espaço e tempo que abrange o contexto das imagens analisadas neste trabalho, é preciso colocar em foco as antigas civilizações que povoaram o território conhecido por nós hoje como Oriente Médio. Sabe-se que quando tratamos dessa região, a escassez e inacessibilidade de fontes são um problema para os pesquisadores. A situação política atual da região, somada a intolerância religiosa contribui também para a dificuldade da realização dos trabalhos. É importante lembrar que inúmeras produções e monumentos são perdidos e destruídos pela falta de conscientização da população, o que torna as datas e conteúdo das pesquisas, tidas de maneira aproximada pelo pesquisador e de certa forma longe da exatidão.

Persépolis e Dario I

As imagens analisadas no presente trabalho remotam aproximadamente ao século VI a.C e estão localizadas na cidade de Persépolis, região do atual Irã.

[2] Livro publicado pela Edições 70 (Lisboa), em 2007. O livro encontra-se disponível online pelo seguinte link. https://flankus.files.wordpress.com/2009/12/introducao-a-analise-da-imagem-martine-joly.pdf

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Sendo parte do patrimônio mundial da UNESCO desde 1979, a cidade de Persépolis se encontra dentro da província de Fars e atrai muitos turistas todos os anos.

É a partir do governo de Dario I que podemos iniciar uma reflexão acerca das imagens fontes desse trabalho. Deve sempre ser levado em consideração as intenções do autor em produzir tal obra. Além disso, para o filosofo estadunidense Charles Peirce[3], conhecido por projetar a metodologia de estudo da Semiótica, uma imagem deve ser analisada como símbolo, pois grande parte da significação desse símbolo se deve a aqueles que fizeram e aqueles que a compreendem. O que nos remete a ideia do papel de comunicação através da imagem.

Rei Dário I chegou ao poder por pertencer a alta nobreza persa, pois seu antecessor, Cambises não havia deixado herdeiros ao trono. Dário foi o responsável por organizar o Império Persa e leva-lo a vitórias em guerras e conquistas de povos e territórios. Além disso, foi ele o responsável por tonar o Zoroastrismo a religião oficial do Império Persa. O fato de ser um grande devoto ao Zoroastrismo é que justificou o sucesso do seu governo e que podemos encontrar concretizado nas paredes da cidade de Persépolis.

Figura 1 – Vista da cidade de Persépolis registrada por Bendson Chu em abril de 2013.

Construída pelo famoso rei persa Dario I aproximadamente no ano de 518 a.C[4] e terminada pelo seu filho Xerxes I e seu neto Artaxerxes I em 424 a.C, a cidade de Persépolis era considerada a capital cerimonial do Império Persa. Inúmeros

[3]Charles Peirce, apud Martine Joly, 2007.
[4] Informação encontrada no site da UNESCO. <http://whc.unesco.org/en/list/114>

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

devotos do Zoroastrismo, antiga religião persa, visitavam a cidade para oferecer tributos e participar de cerimônias. Outros povos que seguiam outras vertentes religiosas também visitavam a cidade para oferecer agrados ao Rei. Geralmente as visitas aconteciam no período da primavera, pois curiosamente a cidade permanecia vazia ao resto do ano. Além disso, era nesse local que acontecia as festa do Ano Novo persa (*Nawroz*), uma das celebrações mais importantes para estes povos.

A cidade de Persépolis é conhecida pelos grandiosos baixos relevos que decoram as paredes e escadarias do Palácio. Essas paredes tem em média 21 metros de altura e foram construídas por materiais pedrosos e arenosos coletados em diferentes áreas. Os desenhos esculpidos são geralmente de criaturas míticas pertencentes ao Zoroastrismo, reis Persas e cidadãos que a Pérsia mantinha trocas comerciais.

Figura 2 – Grandes construções de Persépolis em contraste com as pessoas. Autor: Vincent Ko Hon Chiu (28/11/2008).

Conhecida como "Delegações das nações subjugadas", o baixo revelo localizado na escadaria leste do Palácio de Dário I, conhecido também como

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Tachara, situado nas ruínas de Apadana, sul da cidade de Persépolis, contém a representação de povos das mais variadas áreas que os persas mantinham contato. Medos, babilônios, árabes, nubios e egípcios são exemplos do que podemos encontrar. É a partir dessa imagem que conseguimos considerar uma das principais características do governo de Dário I. O imperador tinha uma política de tolerância muito curiosa em relação a diferença cultural do outro. Nas palavras do historiador sueco, Carl Grimberg, "Graças ao seu Estado unificado, em que a força se aliava à tolerância, os diferentes povos puderam aproximar se uns dos outros." (GRIMBERG, 1965, pg 23)

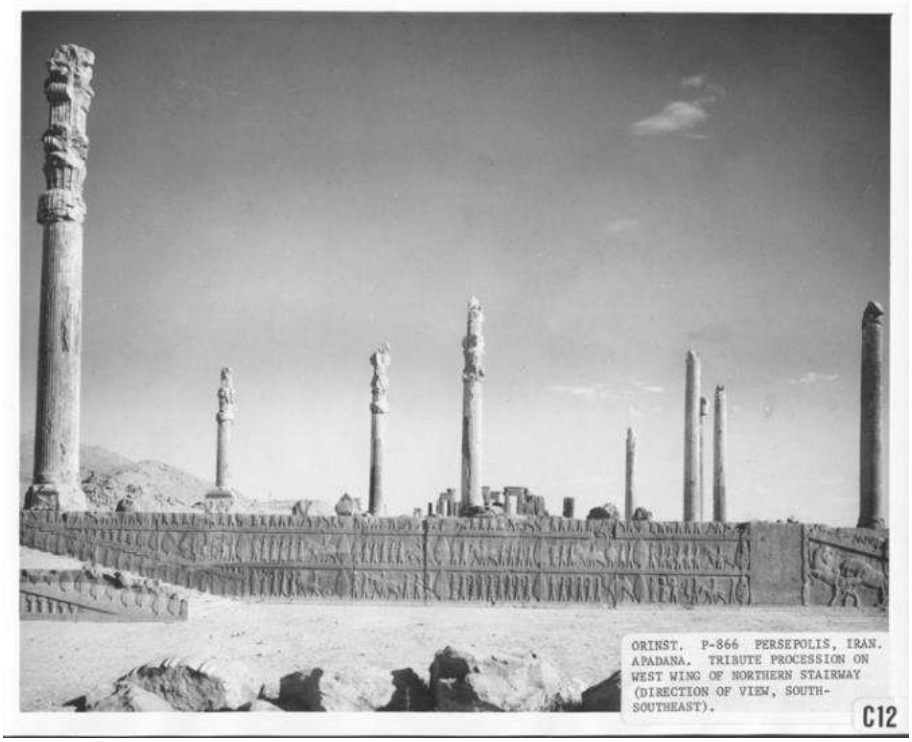


Figura 3 – Parede da escadaria da Apadana. Foto retirada do site do Instituto Oriental da Universidade de Chicago (EUA).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

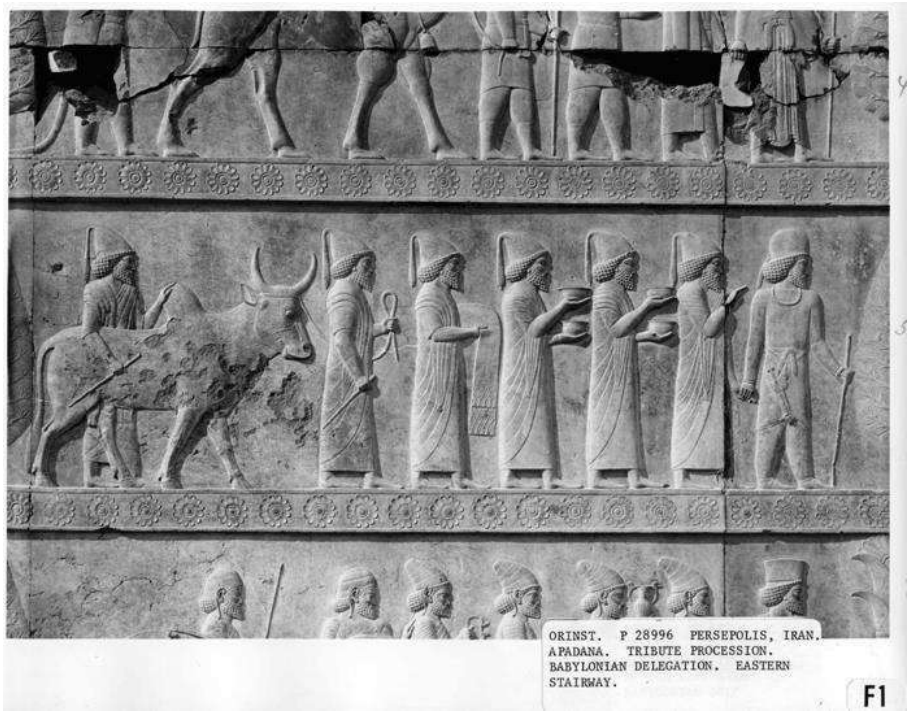


Figura 4 – Delegação da Babilônia em detalhe da parede das "Delegações das nações". Foto retirada do site do Instituto Oriental da Universidade de Chicago (EUA).

Essa marcante política de tolerância dos persas, desperta curiosidade e pode ser justificada. Pelo fato de já terem sofrido com a dominação dos babilônios[5] durante o ano de 550 a.C, é tido que os persas desenvolveram certa sensibilidade e compreensão em relação as diferenças dos estrangeiros. Durante esse período de repressão, os persas não podiam praticar seus ritos religiosos e eram extremamente castigados e pressionados para seguir as ordens dos babilônios, o que fez com que, ao se tornar uma potência séculos depois e conquistar outros povos, os persas passassem a tolerar e autorizar as práticas e ritos religiosos diferentes aos seus.

O zoroastrismo como religião oficial do império a partir do século VI a.C, também passa a ser uma forma de justificar as políticas em relação aos estrangeiros. A religião, de acordo com Grimberg, prega a ideia de que o homem deveria cultivar um "trabalho construtivo ao serviço do bem". Assim, "A filosofia humanitária desses dois soberanos (Ciro e Dário) explica-se, sem dúvida alguma,

[5] Dionísio Oliveira Soares, 2009, pg 06.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

pelo alto nível religioso e moral em que Zaratustra tinha educado os persas" (GRIMBERG, 1965, pg 23).

Outro monumento importante para análise da cidade de Persépolis, é o conhecido pelos nomes, "*Persepolis king fighting evil", "King Darius fighting evil"* e no português, "Rei combatendo o mal". Essa imagem é encontrada mais precisamente em uma parede no Palácio de Dario I, nas mesmas localizações que a da escadaria analisada a cima. A imagem apresenta duas personagens: O Rei Dario I e a entidade Arimã (Angra Mainyu e Ahriman também são denominações referentes a essa entidade).

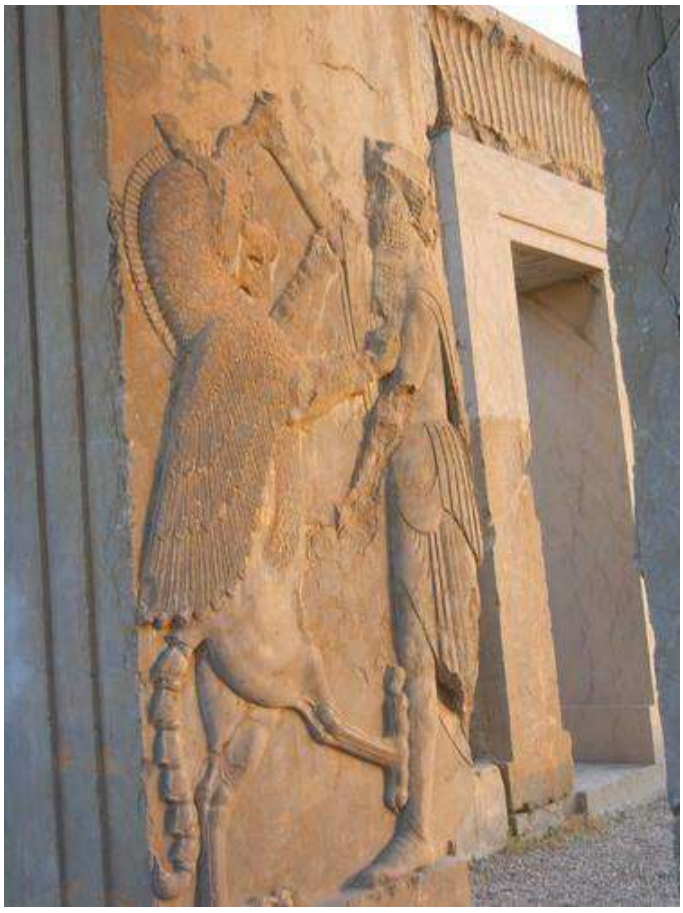


Figura 5 – Foto do relevo "Rei combatendo o mal" localizada na Apadana. Autor: Francesco Bandarin (17/05/2006)

Observando num sentido mais amplo, a imagem se insere num local próximo a entrada das escadarias do Palácio. A construção de Persépolis em si

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

pode ser analisada como forma de propagação da imagem política de Dario I, além de que acaba por eternizar as ações de seu governo. Não é por acaso que a construção se localiza próximo aos lagos Úrmia e Helmand, pois estes constituíam papel importante em rituais religiosos, o que se tonava certo atrativo aos visitantes, já que fora a existência desses lagos, a região era caracterizada por extrema escassez de água.

Em um sentido mais detalhado, podemos notar algumas importantes impressões na imagem. A princípio, Arimã, que é conhecido como o "espírito destruidor", é representado por um leão possuidor de chifres, garras, assas, músculos, e um rabo. Ele aparece se defendendo de Dário, que por sua vez, esfaqueia Arimã na região do estômago e na cabeça. É notável que o rei persa aparece na imagem ganhando a briga.

Nesse sentido, percebe-se uma das características mais marcantes do zoroastrismo: a presença da dualidade. Vemos na imagem um conflito entre o bem e o mal e o bom e o ruim. Assim, nos escritos sagrados (Gatha e Avesta) é relatado o nascimento de Angra Mainyu junto ao seu irmão gêmeo Spenta Mainyu. Um seria o espírito benfazejo e o outro o espírito destruidor[6]. Dentro da realidade zoroastriana, esse dualismo sempre esteve presente nas formas de pensamento, nas decisões das pessoas e nas mensagens pregadas pelos religiosos. Ou seja, era aplicada a todos aspectos da vida.

É de clara compreensão que, ao visualizar a imagem, remetemos instantaneamente a representação de Arimã, com o imaginário do diabo cristão. Chifres, rabo e asas são alguns dos principais elementos que relacionamos com ambas representações. Além disso, Arimã aparece muitas vezes descrito e associado ao animal serpente, principalmente séculos mais tarde, com os gregos. Porém, isso não se dá ao acaso. É ainda estudado as relações e influências zoroastrianas sobre as três principais religiões monoteístas, Judaísmo, Cristianismo e o Islamismo, contudo isso não se torna pertinente para adentrar no trabalho.

[6] Informações encontradas no livro *História das crenças e das ideias religiosas* vol 1. (2010), do autor Mircea Eliade.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Uma importante investigação a ser feita em relação as imagens são a presença e a ausência de elementos. Como tendo na imagem a presença de Arimã, logo se questiona a presença de Ahura Mazda ou de Spenta Mainyu, duas entidades que representam a bondade e que não estão presentes no monumento. O fato que permeia essa questão, é a ideia de que a dualidade presente em todas representações na cidade de Persépolis esteja baseada num diálogo entre Arimã (mal) e Dario I (bem). Assim, é lógico pensar na mensagem política que Dario I e outros reis persas queriam concretizar nessa grande construção. Os palácios em si dentro da cidade, são formas de eternizar uma imagem dos soberanos persas e de suas concepções políticas.

Conclusão

A cidade de Persépolis exerceu grande influência desde seu período de construção e até a destruição. Foi em meados do ano 330 a.C que o famoso Alexandre Magno, rei da Macedônia, durante seu período de glória e expansão, conquistou grandes territórios do oriente, inclusive o Império Persa que estava sob o reinado de Artaxerxes V. A cidade foi dominada pelos seus soldados e grande parte posta a fogo e destruída. Entende-se que a destruição de Persépolis se justifica por fins políticos e por estratégias de domínio de território e da população.

Apesar de todo processo de deterioração, a cidade foi tão bem planejada que grande parte dos canais de irrigação são ainda hoje utilizados pela população próxima. A cidade em si se tornou patrimônio da UNESCO desde 1979 e ainda requer grande espaço para pesquisa e investigação. Grande parte do que entendemos sobre Oriente Médio, vem das pesquisas da cidade de Persépolis. A própria escrita cuneiforme, considerada a mais antiga, só obteve seu sistema decifrado através da língua pérsica de Persépolis.

Bibliografia

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

BOYCE, Mary. *Zoroastrians: Their religious beliefs and practices*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1979.

CULICAN, William. *Medos e persas*. Editorial Verbo, 1968.

ELIADE, Mircea. *História das crenças e das ideias religiosas, volume I: da Idade da pedra aos mistérios de Elêusis*. Tradução: Roberto Cortes de Lacerda. – Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1992.

GRIMBERG, Carl. *História universal, volume II.* Os persas: De Micenas à Grécia clássica. Tradução: Jorge de Macedo. Publicações Europa-América, 1965.

JOLY, Martine. *Introdução à análise de imagem*. Lisboa: Ed 70, 2007.

PAIVA, Eduardo França. *História e imagens*. 2ªed, Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

Iconografia

Figura 1: Bendson Chu. Disponível em: https://www.google.com/maps/contrib/109391513095922623373/place/ChIJba3wXF_jrT8R7s-Xacc-NgI/@33.2853398,56.8013255,4z/data=!4m6!1m5!8m4!1e2!2s109391513095922623373!3m1!1e1. Acesso em: 22/03/2017

Figura 2: UNESCO – Vincent Ko Hon Chiu. Disponível em: http://whc.unesco.org/?cid=31&l=en&id_site=114&gallery=1&index=25&maxrows=12. Acesso em: 22/03/2017

Figura 3: The oriental institute (The University of Chicago). Disponível em: https://oi.uchicago.edu/gallery/apadana#1C12_72dpi.png. Acesso em: 22/03/2017

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 4: The oriental institute (The University of Chicago). Disponível em: https://oi.uchicago.edu/gallery/apadana#1F1_72dpi.png. Acesso em: 22/03/2017

Figura 5: UNESCO - Francesco Bandarin. Disponível em: http://whc.unesco.org/?cid=31&l=en&id_site=114&gallery=1&index=1&maxrows=12. Acesso em: 22/03/2017

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Efeitos sobre imaginabilidade do espaço urbano com introdução de ciclovias e canteiros na cidade de Maringá – PR

Thiara L. S. STIVARI SOCOLOVITHC[1]
Orientador: Miguel Luiz CONTANI[2]

Resumo: Este estudo analisa registros fotográficos retratando a dinâmica presente nos espaços da região central de Maringá-PR, decorrentes de novos sentidos produzidos na imaginabilidade e na tradição histórica da cidade. Quando foram substituídas as vagas para carros do canteiro central por ciclovias, iniciou-se uma transposição entre valores: o do sedentarismo pelo da atividade física, sem deixar de mencionar o contato do habitante com a natureza e o ambiente urbano, por um viés modificado. As discussões são efetuadas, tendo como método os aportes semióticos e os fatores de observação apontados por Kevin Lynch, para com eles, tratar de um paisagismo tornado "passarela" simbólica para o corpo novamente como foco.

Palavras chave: Produção de sentidos, Paisagem da cidade, Registros fotográficos.

Introdução

A cidade constitui um dos elos mais sedimentados de convívio social, sobretudo por ser palco da manifestação cultural e histórica de um povo. As ruas, praças, design, arquitetura, mídias, entre outros elementos, estabelecem uma

[1]. Mestranda em Comunicação, com ênfase em Imagens e Linguagens, pela Universidade Estadual de Londrina – UEL(2017-2018), especialista em História da Arte pelo Centro de Ensino Claretiano (2016), graduada Design de Interiores pelo Unicesumar (2015), graduada em Comunicação Social com habilitação Publicidade e Propaganda pelo Unicesumar (2005), thiarastivari@gmail.com
[2]. Orientador do trabalho. Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina (UEL). contani@sercomtel.com.br

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

dinâmica comunicacional e uma *práxis normativa* de onde surgem representações (signos) que se organizam no imaginário individual e coletivo dos habitantes.

A construção de vínculo afetivo ou informacional é gerada à medida que o ambiente é experimentado e dotado de valor individualmente. Cada pessoa virá a perceber e transformar um espaço indiferente e genérico em um lugar classificado (valorizado e reconhecível) conforme lhe atribui significados distintos, com isso formando uma composição imagética que permite uma organização de funções, usos, laços afetivos e memória. Segundo Kulak e Contani (2015), a alteração do ambiente provoca uma reestruturação da imagem e das relações que o indivíduo possuía com o local, passando a ressignificá-lo de forma a desenvolver novas interações com o ambiente, que assim adquire novo contexto de visualidade.

A questão que dá partida deste estudo faz recorte na alteração que ocorreu, em 2014, em Maringá-PR na Avenida Brasil, uma de suas vias de comércio mais antigas. Houve uma transformação estrutural e simbólica significativa quando foram substituídas as vagas de estacionamento do canteiro central por ciclovias com um design e paisagismo característico. Pergunta-se, então: como os registros fotográficos podem evidenciar os impactos causados, na imaginabilidade do espaço urbano, por essas alterações sobretudo de conceito de uso desse mesmo espaço?

O objetivo deste artigo é analisar por meio de registros fotográficos, como essa interferência urbana altera a imagem da cidade e os sentidos em relação ao corpo-espaço que evocam desta nova realidade.

A metodologia adotada é de um estudo bibliográfico e documental, com o uso de fotografias para avaliação do ambiente, sobre a perspectiva dos conceitos da imagem da cidade desenvolvidos por Ferrara(1997, 2002) e Lynch(1997), pelo entendimento que a fotografia "pode ser ponto de partida de uma reflexão antropológica ou o resultado dessa reflexão(...) Ela descreve, representa ou até mesmo interpreta tudo o que pode ser visto."(GURAN, 2011 p.80)

A hipótese levantada é de que nesta mudança ocorreu uma transposição de valores que alterou a mobilidade, a imagem da cidade e a própria relação dos habitantes com o espaço resultante. O local dos estacionamentos, que privilegiavam

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

o automóvel (símbolo de segregação e individualismo) passou a ser reapropriado pelo coletivo. A ciclovia propõe uma reorganização social e representativa, uma interação com a cidade em um tempo distinto: ela dialoga com cidadão, modela novos comportamentos, expõe novamente o corpo e, com ele, a própria cidade.

Construção histórica de Maringá

Segundo Cordovil (2008) a cidade de Maringá formou-se do processo de desbravamento do "norte novíssimo" (IBGE,1968) comandado pela Companhia de Terras Norte do Paraná – CTNP. O intuito era ocupar e desenvolver polos regionais com uma rede urbana hierarquizada nas regiões norte e noroeste do estado. Neste caminho, Maringá foi planejada para se tornar um dos grandes centros prestadores de serviço da região. Ela nasce em um contexto em que a propaganda era ferramenta fundamental para divulgação e ocupação do espaço. O autor salienta como a comunicação publicitária utilizava um discurso que persiste até hoje: cidade planejada, exemplo de urbanismo, um projeto moderno, terra rica e próspera.

Segundo Amadei *et al.* (2011), essa cidade projetada continha linhas orgânicas, praças e vias demarcando as características topográficas do espaço e delimitando as áreas verdes, com um desenho claro, largas avenidas e eixos monumentais se destacam desde o plano original. Dentre eles estava a avenida Brasil, que se destinava a cortar a cidade de ponta a ponta, numa extensão de 7.450 metros.

Nas figuras 1 e 2, observa-se a disposição das vias em 1954, sem pavimentação, e em 1962, com paralelepípedos. Na gestão de Adriano Valente (1969 a 1972), a via foi asfaltada, e os canteiros centrais cortados formando estacionamentos em formato de espinha de peixe (figuras 3). Eles permaneceram assim até 2014 (figura 4), na gestão de Carlos Roberto Pupin (2013-2016), quando a cidade passou por uma grande transformação alterando estas vagas por ciclovias com paisagismo próprio (figuras 5 a 8).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 20: Avenida Brasil 1954 sem pavimentação.
Foto: autor não citado
Fonte: Arquivo JC Cecílio

Figura 21: Vista superior da Avenida Brasil 1962, canteiro central arborizado.
Foto: autor não citado
Fonte: Arquivo da Prefeitura de Maringá

Figura 22: Avenida Brasil 1969, implementação dos estacionamentos
Foto: autor não citado
Fonte: Arquivo da Prefeitura de Maringá

Figura 23: Avenida Brasil 24/04/2007
Foto: autor não citado
Fonte: Arquivo da Prefeitura de Maringá

Figura 24: Avenida Brasil 08/01/2014 - Início da retirada das espinhas de peixe.
Foto: Roberto Furlan
Fonte: Arquivo Prefeitura de Maringá

Figura 25: Avenida Brasil 02/12/2014 - Ciclovia implementada, arcos Florais com paisagismo de natal.
Foto: Roberto Furlan
Fonte: Arquivo Prefeitura de Maringá

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 26: Avenida Brasil 23/12/2016 – Campanha Vai de Bike da Prefeitura e Unimed
Foto: Thiara Stivari Socolovithc
Fonte: A autora

Figura 27: Avenida Brasil 15/03/2017 – Arcos Florais com paisagismo de verão
Foto: Thiara Stivari Socolovithc
Fonte: A autora

O espaço como imagem

Segundo Chaves (2003), o estudo sobre cidades tornou-se interesse de muitas áreas a partir do século XIX, em especial em relação à arquitetura, economia, questões políticas e culturais. No entanto, essa visão isolava sujeito e objeto, o que, por consequência, desconsidera a relação com o espaço natural e a mobilidade que lhe é inerente, impedindo novas possibilidades de observação. Para Chaves (2003) assim como Ferrara (1997,2002) a semiótica é um importante caminho de leitura do espaço, pois é uma visão que contempla a complexidade e a mutabilidade do espaço urbano, que supera as segmentações científicas cujas representações são resultados da experiência humana. Para Ferrara (2002)

> a semiótica é a ciência que ensina a ler o mundo, mas essa leitura supõe a totalidade da experiência no mundo, entendido nos seus modos de ser, nas suas manifestações fenomênicas que, por sua vez, supõe o inventário das diferenças organizadas nas célebres categorias cenopitagóricas de Chales Sanders Pierce: primeridade, segundidade, terceridade ou forma, uso e lei. (FERRARA, 2002, p.126)

Para uma possível leitura das imagens e significados que emanam dos ambientes urbanos é interessante compreender outra proposta feita por Ferrara

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

(1997) ao caracterizar o espaço habitado como manifestação exemplar do texto não verbal, ou seja, uma imagem plurissígnica que pode ser interpretada, entretanto, ela considera que seu significado nunca se esgota. Quanto ao conceito de texto não verbal a autora aponta tratar-se de uma modalidade que se espalha "em escala macro e incorpora as decorrências de todas as suas microlinguagens: a paisagem, a urbanização, a arquitetura, o desenho industrial ambiental, a comunicação visual, a publicidade, a sinalização viária" (FERRARA, 1997, p.20). Está também incluída a comunicação verbal acompanhada dos impactos produzidos pelas mídias como rádio, jornal, televisão.

> [...] Enquanto texto não-verbal, a cidade deixa de ser vista como espaço abstrato das especulações projetivas, sociológicas ou econômicas para ser apreendida como espetáculo, como imagem. Nesse sentido, a apreensão da cidade como texto não-verbal não só a preenche, como lhe garante um trânsito informacional com seus usuários. Daí os índices referências capazes de situar, contextualmente os lugares, os pedaços urbanos. (FERRARA, 1997 p.20)

Lynch (1997) segue na mesma linha ao estudar sobre a construção das imagens urbanas como um processo bilateral entre o observador e seu ambiente. A cidade sugere especificidades e relações, e o observador usa esses elementos para seus próprios interesses: seleciona, organiza e dá significado ao que vê. O observador pode formar uma imagem ambiental e lhe dar sentido a partir de sua experiência pessoal, da sua necessidade de interação com o ambiente e sua história. Por seu turno, o ambiente construído também fornece informações que podem direcionar ou normatizar a imagem, fortalecendo uma organização que é compartilhada por um grupo maior de habitantes. Esse é o caso de marcos e elementos da cidade que passam a ser percebidos por uma maioria dos habitantes e permitem a identificação e qualificação dos ambientes.

A construção de uma imagem pública deriva da "sobreposição de muitas imagens individuais" (LYNCH,1997, p.51), elas podem ocorrer em grupos, quando querem designar certos comportamentos para que uma sociedade funcione

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

adequadamente. No entanto, "cada imagem individual é única e possui algum conteúdo que nunca ou raramente é comunicado, mas, ainda assim, ela se aproxima da imagem pública que, em ambientes diferentes é mais ou menos impositiva, mais ou menos abrangente" (LYNCH,1997, p.51).

Para iniciar a compreensão destas imagens ambientais, Ferrara (1997) propõe a distinção entre "espaço" e "lugar" - o primeiro como uma figura homogênea que sob o impacto perceptivo do usuário passa por uma transformação. Por meio da atenção, observação e comparação ele se torna heterogêneo, ou seja, um "lugar" que é ambiente fonte de informação urbana, percepção e leitura (FERRARA,1997 p.38), destaca-se da paisagem, e isso permite a criação de vínculos afetivos ou informacionais.

> Por ser impossível controlar esse espaço no decorrer de sua história é necessário flagrar imagens instantâneas que funcionem como amostragem de um espaço e sugiram o próprio modo de sua percepção [no entanto...] é o recorte desse fragmento urbano, combinado com a interpretação das associações por ele sugeridas, que permite que o macroespaço urbano mostre suas intimidades, suas forças e fraquezas que transformam em lugar orgânico dotado de força vital. (FERRARA, 1997, p.39)

Esta definição é também utilizada pelo psicólogo ambiental Pinheiro (2015) quando trata da percepção e apropriação dos espaços. Segundo Pinheiro (2015), no processo de relacionamento do homem com os lugares, um ponto importante é a apropriação dos espaços: "ela é diretamente relacionada com o desenvolvimento da identidade social de lugar e formas mais ou menos ecológicas e socialmente sustentáveis que empregamos no relacionamento com os lugares" (PINHEIRO,2015 p.168). Ainda segundo o autor, no estabelecimento de vínculo pessoa-ambiente a transformação de um "espaço" para um "lugar" acontece com o tempo, na medida em que um espaço indiferenciado é melhor conhecido e passa a ser dotado de valor.

O autor também discorre sobre o processo de percepção ambiental direta ou indiretamente. Na forma direta e imersiva, o tempo e o espaço são

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

condicionantes, pois uma pessoa não consegue observar um ambiente (objeto) de forma isolada ou como estando fora ou à parte dele. De modo indireto, o processo de percepção ocorre por meio da representação mediada do espaço através de fotografias, vídeos, mapas entre outros, que promovem o recorte sistemático do ambiente organizam por antecipação o espaço. Pinheiro (2015, p.171) ainda reforça que a percepção ambiental tem importante função tanto cognitiva quanto afetiva em relação à experiência que está por vir.

Chaves (2003) trata sobre a percepção do espaço como um processo temporal de organização proposta pelo corpo no ambiente, numa tentativa de adaptação de ambos. Para a autora, essa adaptação na cidade ocorre "através dos usos e hábitos que os sujeitos traçam neste espaço, qualificando-o e, com isso, produzindo o que podemos chamar de lugar"(CHAVES, 2003, p.33). Complementa dizendo que "o lugar é espaço qualificado, ou seja, é capaz de produzir significados e, por isso, impossibilita a dissociação do espaço e da corporeidade que anima.

Para que o espaço urbano promova sentido, Lynch (1997) ressalta que ele deve ser relevante o suficiente para atrair o olhar, ser identificável e simbólico, gerando memória. Ainda Lynch (1997), com base em aspectos arquitetônicos e urbanistas, considera como elementos construtivos da cidade podem ou não, facilitar na organização espacial, classificação e dotação de valor em um ambiente. Quando se refere às imagens da cidade, com ênfase em definir as qualidades físicas relacionadas aos atributos de identidade e estrutura na imagem mental, Lynch (1997, p.11), adota o termo "Imaginabilidade", que corresponde à capacidade dos elementos em fomentar imagens e significados deles próprios:

> Imaginabilidade: a característica, num objeto físico, que lhe confere uma alta probabilidade de evocar uma imagem forte em qualquer observador dado. É aquela forma, cor ou disposição que facilita a criação de imagens mentais claramente úteis do ambiente. Também poderíamos chamá-la de legibilidade ou, talvez, de visibilidade num sentido mais profundo, em que os objetos não são apenas possíveis de serem vistos, mas também nítidos e intensamente presentes aos sentidos (LYNCH, 1997, p.11).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Observa-se que o relacionamento com o espaço é desenvolvido à medida que o indivíduo dele se apropria, gerando, para si, uma imagem social de lugar. Contudo, não é um processo exclusivo do indivíduo identificar o espaço, mas o conjunto da experiência pessoal somado às imagens de comunicação, urbanismo e design, estabelecidas pelo poder público e/ou privado formam uma imagem tridimensional que pode ser reconhecida.

Um ambiente caracterizado e legível no formato das ruas, pontos de referência, uma arquitetura específica e a própria história do local, facilitam a que o cidadão se oriente, mas isso também "reforça a profundidade e a intensidade potencial da experiência humana"(LYNCH, 1997, p.5). O autor afirma que uma imagem ambiental pode ser decomposta em três partes: identidade, estrutura e significado. Porém, por mais conveniente que seja observá-los individualmente, não se pode esquecer que aparecem juntos.

> Uma imagem viável requer, primeiro, a identificação de um objeto, o que implica sua diferenciação de outras coisas, seu reconhecimento enquanto entidade separável. [...] Em segundo lugar, a imagem deve incluir a relação espacial ou paradigmática do objeto com o observador e os outros objetos. Por último, esse objeto deve ter algum significado para o observador, seja ele prático ou emocional. O significado também é uma relação, ainda que bastante diversa da relação espacial ou paradigmática (LYNCH, 1997, p.9).

Lynch (1997) concentra-se nos aspectos estruturais, e Ferrara faz uma abordagem semiótica que abrange os índices e os significados emanados pela cidade. Para Ferrara (1997, p. 38-39) por força da escala macro da cidade, é necessário que se façam, no mínimo, três segmentações: Em primeiro lugar, "o recorte seletivo de um fragmento de espaço entre espaços". A segunda segmentação deve levar em conta a advertência de que "por ser impossível controlar esse espaço no decorrer de sua história, é necessário flagrar imagens instantâneas que funcionem como amostragem de um espaço e sugiram o próprio

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

modo de sua percepção." Em terceiro lugar, cabe considerar que há uma evolução quando se trata de associar espectador e usuário urbano.

> de um para o outro há menos uma questão de desenho da cidade ou de sua comunicação visual do que uma questão de imagem perceptiva, de um juízo valorativo sobre a cidade; em outras palavras, esse juízo supõe a leitura e a interpretação daquele fragmento urbano selecionado a partir da dominante estrutural escolhida para nortear a pesquisa (FERRARA,1997, p.38-39).

Neste sentido é que se destaca a importância das fotografias de antes e depois da Avenida Brasil como aporte para uma análise tanto da forma e design na mudança ocorrida na imaginabilidade da cidade, como nas implicações de sentido que emanam desse espaço transformado. Novas possíveis interações entre cidadãos e a cidade em que habitam poderão ser compreendidas, sobretudo considerando que a combinação das segmentações acima citadas, quando vistas por meio da imagem fotográfica, podem levar a "associações, descoberta de convergências e divergências que conferem ao fragmento selecionado um valor que supera seu aspecto exclusivamente físico, visual ou funcional" (FERRARA,1997, p. 39).

Novos signos e significados do espaço

Utiliza-se, inicialmente, a discriminação adotada em Lynch para análise dos elementos que alteram a imaginabilidade. No caso da Avenida Brasil (vias, limites, bairros, pontos nodais e marcos) considera-se, então, que "a imagem de uma dada realidade física pode às vezes mudar de tipo conforme as diferentes circunstâncias do modo de ver" (LYNCH, 1997 p.54). Decorre dessa formulação, o fato de uma via expressa, ao mesmo tempo em que é útil ao motorista como canal de circulação, tornar-se um limite ao pedestre. Segundo o autor, nenhum dos elementos existe isoladamente, mas são ocorre a sobreposição e a interpenetração dos elementos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

regularmente. Ressalta ele ainda que, por mais que a análise diferencie os dados em categorias, ela deve terminar pela reintegração da imagem total.

Grande influência de registro e memória de uma cidade são suas vias, ou seja, canais de circulação ao longo dos quais o observador se locomove: normalmente são os organizadores principais da imagem. Em Maringá, a nova ciclovia alterou a relação de motoristas, ciclistas e transeuntes com a Avenida Brasil e seu entorno. Para os motoristas, essa nova normatização retirou as vagas de estacionamento do canteiro central, que serviam não somente para parada, mas também como retorno da via contrária. Em certos pontos da avenida, o cruzamento da via foi interrompido como o caso da Avenida Getúlio Vargas que permitia conversão para esquerda.

A alteração da via que provocou uma reorganização espacial demanda agora novas práticas, signos viários e reformulação dos mapas mentais da cidade que devem ser repensados e revividos. De igual importância com relação às vias, estão os *pontos nodais,* que Lynch (1997) define como pontos estratégicos de fluxo onde o observador pode entrar. Cruzamentos de vias, locais de interrupção do transporte, convergências ou momentos de passagem de uma via para outra, assim como pontos de encontro, esquinas ou praças fechadas que, por seu uso ou característica, concentram pessoas, marcam distâncias e fatos ao longo do trajeto.

Vias que cortam a avenida Brasil são pontos nodais mais relevantes do que o cruzamento das que tiveram o trânsito descontinuado ao chegar na avenida. Por exemplo, o cruzamento com a Avenida São Paulo, Herval, Duque de Caxias e Paraná, são mais relevantes (possuem maior sinalização e exigem maior atenção dos usuários) do que o encontro com as Rua Piratininga, Rua Vereador Basílio Saltchuk e Avenida Getúlio Vargas que tem o fluxo barrado pela ciclovia.

Com a retirada das espinhas de peixe e a proibição de conversão à esquerda, o fluxo de veículos se concentrou no lado direito das esquinas, exigindo contorno de quadra para o cruzamento da via. Nesses pontos, a atenção aos pedestres foi intensificada, pois não há semáforos para travessia livre de pedestres. Para os ciclistas, a via permitiu um novo caminho funcional e com segurança à sua

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

medida. A ciclovia se interconecta com outras faixas exclusivas para bicicletas que, além de facilitar o caminho ao trabalho, são contive à prática esportiva, mesmo que não seja o ponto principal nesta avenida. Essa nova estrutura enseja ao ciclista a rever seu trajeto e adotar novas práticas.

Para o transeunte, no entanto, a via estabeleceu outro tipo de relação. A ciclovia no centro da cidade foi projetada com cercas baixas e floreiras em forma de arco, além de criarem identidade, cumprem o papel de limitadoras. Esses *limites* são o que Lynch (1997, p.52) chama de "barreiras mais ou menos penetráveis que separam uma região de outra, mas também podem ser costuras, linhas ao longo das quais duas regiões se relacionam e se encontram."

No caso aqui tratado, a via delimitou o cruzamento do pedestre, ela direciona para os pontos de travessia, o que antes não era respeitado (os pedestres cruzavam pelo meio das espinhas de peixe). Pode-se então concluir, com Lynch (1997), que, "enquanto a continuidade e a visibilidade são cruciais, os limites fortes não são necessariamente impenetráveis, muitos limites são uma costura, muito mais que barreira que isolam, e é interessante perceber as diferenças de efeito."(LYNCH,1997,p.73). Agora a maioria das pessoas se direciona às faixas de pedestre, contudo, observa-se as marcas no canteiro em torno das árvores onde não há cerca e esses *pontos nodais irregulares* (figura 9 e 10) se tornam locais de transpasse também.

Figura 28: Avenida Brasil 15/03/17 – trecho irregular de cruzamento da via
Foto: Thiara Stivari Socolovithc
Fonte: A autora

Figura 29: Avenida Brasil 15/03/17 – trecho irregular de cruzamento da via
Foto: Thiara Stivari Socolovithc
Fonte: A autora

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Lugares que exijam uma maior atenção ou que sejam mais heterogêneos, ou seja, contenham signos indicadores claros e simbólicos, facilitam a organização espacial e o registro da imagem da cidade. Neste sentido os *marcos* são referências importantes para imaginabilidade cidade. Lynch(1997) os qualifica em objetos externos geralmente utilizados como indicadores de identidade ou estrutura, que se tornam confiáveis na medida que um trajeto se torne cada vez mais conhecido.

No caso da ciclovia, deseja-se destacar o impacto dos arcos florais do canteiro central. Sua vantagem não está em ser um marco de referência isolada (principalmente por se repetir continuamente ao longo da via), mas por acompanhar a identidade visual da cidade. O arco floral da ciclovia apresenta um design que conversa com diversos objetos da cidade de Maringá.

O uso do aço tubular pintado com desenhos circulares se repete nas diversas ATIs - Academia da Terceira Idade da cidade (figura 11), nas APIs - Academia da Primeira Idade (figura 12), em praças como na Praça de Todos os Santos (figura13) e na bifurcação da Rua Neo Alves Martins com a Av. Laguna (figura 14). Lixeiras, bancos, equipamentos da academia, brinquedos e floreiras seguem a mesma estrutura formal. Este recurso torna o arco floral não só um projeto de paisagismo, mas um processo comunicativo, uma imagem contínua, distinta e facilmente identificável que o qualifica como próprio desta cidade.

Figura 30: ATIs - Academia da Terceira Idade da cidade – Parque do Ingá
Foto: Thiara Stivari Socolovithc
Fonte: A autora

Figura 31: APIs - Academia da Primeira Idade – Av. Cerro Azul
Foto: Thiara Stivari Socolovithc
Fonte: A autora

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 32: Paisagismo Praça de Todos os Santos
Foto: Thiara Stivari Socolovithc
Fonte: A autora

Figura 33: Arco Floral - Bifurcação da Rua Neo Alves Martins com a Av. Laguna
Foto: Thiara Stivari Socolovithc
Fonte: A autora

O design na cidade assume o que Lynch(1997) coloca como *qualidade da forma*, ou seja, atributos projetados (design) que podem ou não destacar o objeto de seu pano de fundo. Na formação de um signo, o objeto deixa de ser invisível na paisagem para algo identificável. O sucesso dessa comunicação com o observador, no entanto, vai depender da experiência, atenção ao objeto e a capacidade de inferências associativas (FERRARA1997).

Das características levantadas por Lynch(1997), observa-se nesta nova configuração da avenida em Maringá:

- *singularidade ou clareza da forma:* a ciclovia como uma forma que fácil identificação, com nitidez de limites que destaca-se da rua, e serve como convite a novas interações com o ambiente e índice da própria cidade.

- *simplicidade da forma:* além das linhas orgânicas bem definidas da via as floreiras possuem um desenho em arco simples, com plataformas circulares suspensas, e vasos em material reciclável de fácil memorização. "Formas dessa natureza são muito mais facilmente incorporadas à imagem."(LYNCH,1997,p.118)

- *continuidade:* a sequência dos elementos, a repetição dos arcos em um intervalo rítmico e a harmonia formal (formas circulares, curvas, retas que se repetem por toda via), facilitam a percepção de uma realidade complexa que se mas que está inter-relacionada, atribuindo a condição de identidade única do ambiente.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

- *Consciência de movimento:* a demarcação no piso da ciclovia com cores vermelha e branca, sinalização de sentido de faixas, e desenho com linhas retas e sinuosas (no encontro de cruzamentos) ativam os sentidos visuais e cinestésicos e sensibilizam o observador ao seu próprio movimento real ou potencial.

Essas qualidades da forma, segundo Lynch(1997):

> melhoram a clareza de ladeiras, curvas e interpenetrações, oferecem a experiência de paralaxe e perspectiva de movimento, mantêm a consistência de direção ou mudança de direção, ou tornam visível o intervalo entre as distâncias. Uma vez que a cidade é percebida em movimento essas qualidades são fundamentais e usadas para estruturar sempre que tenham coerência suficiente para tornar isto possível.(LYNCH, 1997 p.119)

Conhecer a estrutura como propõe Lynch é parte do caminho para a observação da cidade, o segundo ponto está em compreender os fenômenos e as significações que emanam dela. Quando se consideram os pedestres, ciclistas e motoristas, observa-se que as vagas de estacionamento, como a dominante no espaço, privilegiavam somente a um dos três grupos.

Em termos de imagem, a espinha de peixe, expressava uma valorização do automóvel, símbolo de poder, segregação e individualismo. Entretanto, o veículo é o meio de locomoção que propõe menor interação temporal com a cidade. A relação afetiva com o lugar é concentrada na organização simplificada da estrutura, na formação de mapas e captura de ícones que indiquem rapidamente seu destino.

No momento em que essa estrutura é alterada, a ciclovia passa a ser a dominante, ao centro da avenida em nível superior, com elemento que instigam a atenção e, como resultado o coletivo, passa a ser foco visual: o corpo volta a ser exposto e caminhando com ele a própria cidade. Percorrer a cidade de bicicleta ou a pé, exige uma interação tempo-espaço muito maior. Como a apropriação simbólica depende da experiência, a possibilidade de criação de novos vínculos e a significação destes espaços em lugar é muito mais expressiva.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Uma ciclovia por si só não é ponto de destaque das cidades, no entanto, ao utilizar objetos que a identificam, o espaço se torna único, heterogêneo e ganha em legibilidade. No caso de Maringá, as flores ainda dinamizam esta imagem pois, a cada temporada, são colocados novos tipos de vegetação. Essa rotina faz com que o observador volte a olhar o espaço regularmente e amplia a possibilidade de vínculo com este lugar.

Considerações finais

Pode-se levantar o pressuposto de que a formação de uma imagem urbana influencia no processo simbolização e representação do ambiente. As alterações espaciais estabelecem novas funções e usos que reestruturam a memória, os mapas mentais, além de proporem novas relações entre corpo e o tempo e o espaço.

Neste estudo, inferiu-se que o conceito de imaginabilidade proposto por Lynch ajuda a classificar os objetos e estruturas existentes no ambiente urbano, e aferiu-se o modo como eles podem auxiliar ou obstaculizar a organização espacial, memória e criação de uma imagem socialmente partilhada. A importância desse aspecto não está somente na criação da imagem, mas na defesa ou oposição quanto à organização de vias ou manutenção de hábitos antigos, dos marcos históricos, símbolos e signos que fazem parte da vida de uma comunidade. Qualquer alteração estrutural da cidade deverá levar em consideração o peso dos ganhos e das perdas "simbólicas" que advirão.

Infere-se, ademais, que a alteração da avenida Brasil melhorou a imaginabilidade da cidade. As espinhas de peixe não provocavam vínculo ou visibilidade, um espaço imageticamente débil, com importância referencial para o motorista somente. A ciclovia, da maneira em que foi aplicada em Maringá, exigiu uma nova percepção dos usuários de sua cidade, seus hábitos e sua própria

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

corporeidade. A via como uma passarela simbólica, indica um tempo diferente de viver o ambiente urbano e acaba por reapropriar a cidade ao coletivo.

A pesquisa, que tem, na fotografia, um de seus principais suportes, abrangeu, até o momento, as estruturas e os novos sentidos que emanam desse espaço. A meta é estendê-la e vir também a questionar os processos de percepção – aí envolvendo uma pesquisa de campo, com a expressão obtida das pessoas. Aspectos ligados à história e memória de uma cidade que se transforma constantemente. Será uma etapa empírica de observação frequentando o local onde os fenômenos estudados ocorrem naturalmente. Pois quando se fala sobre as interações no espaço, acredita-se ser importante fazer a incursão com registro sistematizado não só do que se observa, mas obter a possibilidade de notar a interação/mobilidade das pessoas, o que é menos perceptível através da fotografia.

Referências

CHAVES, Tatiana F. Silva. A percepção urbana como produtora de conhecimento. Revista da Faculdade da Fundação Educacional de Araçatuba. v.1, n.1, jun. (2003) – Araçatuba: Fundação Educacional Araçatuba, 2003 – Anual. (P.31-42)

FERRARA, Lucrécia D. Alessio. Leitura Sem Palavras. São Paulo, Editora Ática, 1997.

_____. Design em Espaços. São Paulo, Rosari. 2002.

_____. Espaços Comunicantes. São Paulo, Anablume. 2007.

GURAN, Milton. Considerações sobre a constituição e a utilização de um corpus fotográfico na pesquisa antropológica. Londrina (PR): Discursos fotográficos, v.7, n.10, p.77-106, jan./jun. 2011.

KULAK, Sérgio M., CONTANI, Miguel L. Visualidades Urbanas: impactos de significação decorrentes do Projeto Cidade Limpa em Londrina – PR. Revista do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano. Dossiê temático Mídia e Cidades. n. 6, v. 6, p. 86-104, jun. 2015.

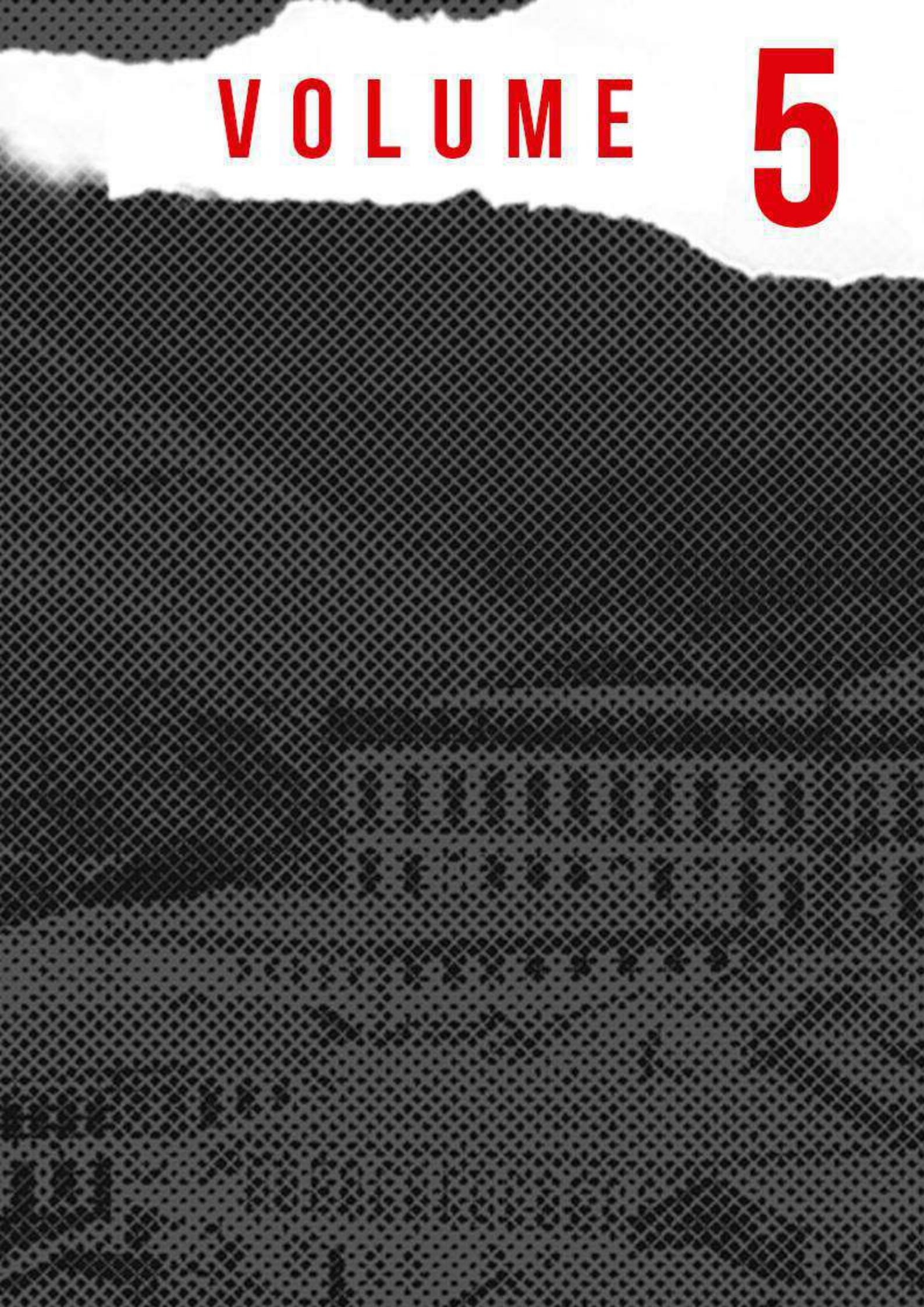
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

LYNCH, Kevin. A imagem da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

NAKAGAWA, Regiane M. O. A dimensão semiótica do espaço e as espacialidades geradas pelas mídias. Trabalho apresentado no DT 8- GP Semiótica da Comunicação, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa da Intercom, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC/SP/ Grupo de Pesquisa ESPACC 2009.

PINHEIRO, José de Queiroz; GÜNTHER, Hartmut; GUZZO, Raquel de Souza Lobo (orgs.). *Psicologia Ambiental*: entendendo as relações do homem com seu ambiente. 3. ed. Campinas: Alínea, 2015.

VOLUME 5



VOLUME 6

GÊNERO, CORPO E SEXUALIDADES

VI ENEIMAGEM

ANAIS DO EVENTO

III EIEIMAGEM - Encontro Internacional dos Estudos da Imagem

Apoio: H2h VISUAL MEDIA

Promoção: Universidade Estadual de Londrina

LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Universidade Estadual de Londrina

Reitora

Profa. Dra. Berenice Quinzani Jordão

Vice-Reitor

Profo. Dro. Ludoviko Carnasciali dos Santos

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

Profa. Dra. Edméia A. Ribeiro

Apoio:

Universidade Estadual de Londrina

Departamento de História – UEL

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

Departamento de Comunicação – UEL

Programa de Pós-Graduação em Comunicação /Mestrado – UEL

Realização:

LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Editoração: André Luiz Marcondes Pelegrinelli e Pamela Wanessa Godoi.

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Pamela Wanessa Godoi

(Org.)

ANAIS

VOLUME 6: GÊNERO, CORPO E SEXUALIDADES

VI ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

III ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

Londrina

Universidade Estadual de Londrina

2017

Catalogação na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

E56a Encontro Nacional de Estudos da Imagem (6. : 2017 : Londrina, PR)

Anais do VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem [e do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem [livro eletrônico] / André Luiz Marcondes Pelegrinelli, Pamela Wanessa Godoi (orgs.). – Londrina : Universidade Estadual de Londrina, 2017.
1 Livro digital : il.

Inclui bibliografia.
Disponível em:
http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017/index.php/anais/
ISBN 978-85-784644-5

1. Imagem – Estudo – Congressos. 2. Imagem e história – Congressos. I. Pelegrinelli, André Luiz Marcondes. II. Godoi, Pamela Wanessa. III. Universidade Estadual de Londrina. IV. Encontro Internacional de Estudos da Imagem (3. : 2017 : Londrina, PR). V. Título. VI. Anais [do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem.

CDU 93:7

*** Os textos que se encontram nesses anais são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.**

COORDENAÇÃO GERAL

Rogério Ivano

COMISSÃO ORGANIZADORA

Alisson Guilherme Gonçalves Bella

Ana Heloisa Molina

André Azevedo da Fonseca

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Angelita Marques Visalli

Barthon Favatto Suzano Júnior

Camila Bueno Grejo

Carlos Alberto Sampaio Barbosa

Edméia Ribeiro

Lunielle de Brito Santos Bueno

Muriel Emídio Pessoa do Amaral

Raquel de Medeiros Deliberador

Rebecca Carolline Moraes da Silva

Renata Cerqueiro Barbosa

Richard Gonçalves André

Terezinha Oliveira

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alberto del Castillo Troncoso (Instituto Mora – ENAH/MEX)

Alexandre Busko Valim (UFSC/BRA)

Ana Cristina Teodoro da Silva (UEM/BRA)

Aureo Busetto (UNESP/BRA)

Charles Monteiro (PUC-RS/BRA)

Daniel Escorza Rodríguez (INAH/MEX)

Elaine Cristina Dias (UNIFESP/BRA)

Fausta Gantús (Instituto Mora/MEX)

Isaac Camargo (UFSC/BRA)

Jaime Humberto Borja Gomez (Universidad de los Andes/COL)

Patrícia Fogelman (Universidad de Buenos Aires-Conicet/ARG)

Patrícia Massé (INAH, MEX)

Rebeca Nasr Monroy (INAH, MEX)

Tania Siqueira Montoro (UnB/BRA)

Yobenj Aucardo Chicangana Bayona (Universidad Nacional de Colombia/COL)

ESTÁGIARIOS

Alessandra do Amaral P Marcelino

Ana Clara Costenaro Pessan

Ana Paula Bertoncello Fontes

Bianca Martins Coelho

Caroline Leal Leite

Felipe Aparecido de Oliveira Camargo

Igor Luiz Oliveira Zacharias

Ines Caroline Lelis

Ingrid Thibes Massambone

Laura Fernanda Martimbianco

Leonardo Henrique Luiz

Maria Luiza Favoreto Nery

Matheus Silva Dallaqua

Olivia Ricetto de Oliveira Barros Maia

Pedro Rogerio Stevanin Timoteo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

APRESENTAÇÃO

Os trabalhos apresentados neste eixo temático versam sobre as relações de gênero, corpo e sexualidades. Os estudos de gênero, tributários da História das Mulheres, domínio definido a partir da década de 1960/1970, que por sua vez organizou-se enquanto campo de estudos a partir dos movimentos feministas da primeira metade do século XX (SCOTT, 1992), têm ocupado um espaço cada vez mais amplo nas diversas áreas do conhecimento. As formulações iniciais sobre gênero o definiram como uma categoria analítica importante para explicar as diferenças entre homens e mulheres e as relações de poder como construção social (o que incluía raça e classe) e rejeitou as explicações biologizantes que naturalizavam as desigualdades e os papéis destinados à mulher (SCOTT, 2012).

O gênero "tentou explicar a subordinação universal da mulher", mas suas análises ficaram, a princípio, circunscritas somente ao âmbito das mulheres (PISCITELLI, 2002, p. 15). No final da década de 80 as feministas começaram a problematizar o processo histórico que levou sexo e natureza a se constituírem como elementos fixos nos estudos de gênero. Na década de 90 e 2000, lembra Adriana Piscitelli, novas leituras sobre gênero começaram a dialogar com concepções relativas às "Novas Políticas de Gênero" – "movimento de reivindicação de direitos sexuais que defendia os direitos intersexos, transexuais e travestis" (PISCITELLI, 2009, p. 143). Algumas perspectivas sobre gênero ressaltavam as dificuldades colocadas pelas "classificações lineares" impostas pelas categorias "homens" e "mulheres". A autora destaca a filósofa Judith Butler para a qual esses indivíduos não se localizam necessariamente nessa tríade coerente "sexo, gênero, desejo". Na atualidade, considerando as formulações de Butler, os estudos de gênero não ficaram mais restritos às discussões pertinentes a mulheres e homens, masculino e feminino (PISCITELLI, 2009, p. 143-144). De acordo com Adriana Piscitelli,

Essas reelaborações mostram que as normas de gênero não estabelecem um consenso absoluto na vida social [mas sim] ampliam a ideia de humano, abrindo o espaço da compreensão, da inteligibilidade e da dignidade também para todos/as os/as "diferentes" em termos de gênero e sexualidade (2009, p. 146).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Em Usos e Abusos do Gênero, Scott observa que gênero, na atualidade, se converteu em um termo impreciso e acabou por dar lugar a contestações, tornando-se um conceito "disputado na arena política" e se constituiu como um "termo de referência que atravessa o espectro político, com efeitos às vezes muito diferentes daqueles que as feministas originalmente intencionaram" (SCOTT, 2012, p. 331). Hoje encontramos em muitos países debates e disputas políticas que caracterizam a reflexão crítica sobre questões de gênero. Protestos e resistências têm aparecido com intensidade e força política protagonizados por instituições religiosas e movimentos conservadores criticando e disseminando discordâncias acerca dessa discussão.

Reação à reação, pode-se assim dizer, – e é o que podemos encontrar nas publicações presentes neste eixo – muitos estudiosos e estudiosas de diversas áreas do conhecimento têm se concentrado nos estudos que tomam o gênero como perspectiva analítica – e neste caso, a partir da imagem enquanto fonte e/ou objeto de estudo.

Neste mesmo sentido, também será possível encontrar aqui trabalhos referentes à compreensão do local destinado ao corpo, nos sistemas de valor religioso, moral, social e cultural, assim como aqueles relacionadas às sexualidades, ao movimento LGBTTTI, os quais incluem em suas temáticas a homossexualidade, bissexualidade, travestismo, transexualidade e intersexos.

Àqueles e àquelas que tais reflexões muito interessar, boa leitura!

Referências:

PISCITELLI, Adriana. Gênero: história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloisa Buarque de; SZWAKO, José Eduardo (orgs.). Diferenças, igualdade. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009, p. 116-148.

SCOTT, Joan. História das Mulheres. In: BURKE, Peter. A escrita da História: novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992, p. 63-95.

SCOTT, Joan W. Usos e abusos do gênero. In: Projeto História, São Paulo, n. 45, p. 327-351, dez. 2012.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SUMÁRIO: GÊNERO, CORPO E SEXUALIDADES

FEMINILIDADE: DAS FALÁCIAS DE LIBERDADE À OPRESSÃO 9

KAROL SORGI BOMEDIANO 9
AMANDA MEDICI BARON 9

A PERFORMANCE COMO POSICIONAMENTO POLÍTICO: A TOMADA DE ESPAÇO NAS MÍDIAS BRASILEIRAS POR DRAG QUEENS 28

LUNIELLE DE BRITO SANTOS BUENO 28
MATHEUS SILVA DALLAQUA 28

"FODA-SE, A CASA É MINHA": UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NO BLOG DE DECORAÇÃO HOMENS DA CASA 51

LINDSAY JEMIMA CRESTO 51
MARINÊS RIBEIRO DOS SANTOS 51

CORPO GORDO, CORPO OBSCENO: UMA ANÁLISE DA CORPULÊNCIA EM FERNANDA MAGALHÃES E LAURA AGUILAR 70

JÚLIA MELLO 70

UM PRATO PARA FAZER E SERVIR: REPRESENTAÇÕES DE FEMINILIDADES NAS PRÁTICAS DOMÉSTICAS DA ESCOLA TÉCNICA DE CURITIBA (ANOS 1950) 87

ANA CAROLINE DE BASSI PADILHA 87
MARINÊS RIBEIRO DOS SANTOS 87

CORPO E IMAGENS BIOMÉDICAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA: CLAUDIO MUBARAC E MONICA MANSUR 103

REGILENE SARZI-RIBEIRO 103

REPRESENTAÇÃO MIDIÁTICA DA MULHER NA POLÍTICA: 115

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

UMA ANÁLISE DISCURSIVA SOBRE AS CAPAS DA REVISTA VEJA COM A EX-PRESIDENTA DILMA ROUSSEFF 115

NAYARA CAROLINE AFONSO E SILVA 115

POLARIZAR PARA SIMPLIFICAR: HOMENS E MULHERES EM GRANDE SERTÃO 138

ANA CRISTINA TEODORO DA SILVA (UEM) 138

REPRESENTAÇÕES DOS RITUAIS RELIGIOSOS ANTIGOS NA ROMA ANTGA: A INVISIBILIDADE DAS MULHERES 152

CALEBE LARIDONDU VIANA 152

MISOGINIA NO TRAÇO: VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES COMO RECURSO VISUAL EM CHARGES 164

NAYARA ANDRÉ DAMIÃO 164
ALANA NOGUEIRA VOLPATO 164

A MATERIALIZAÇÃO DE IDENTIDADES DE GÊNERO ASSOCIADAS À PRÁTICA DE ESPORTES POR MEIO DO DESIGN DE INTERIORES 184

CLÁUDIA REGINA HASEGAWA ZACAR 184
MARINÊS RIBEIRO DOS SANTOS 184

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Feminilidade: das falácias de liberdade à opressão

Karol Sorgi BOMEDIANO[1]
Amanda Medici BARON[2]
(Universidade Estadual de Londrina)

O presente trabalho tem como objetivo analisar e apresentar problemáticas do conceito de Feminilidade, juntamente com os estereótipos de gênero do que constrói a figura feminina. A partir disso, discutiremos ao desenrolar do tema, a problemática sobre a ideia de liberdade entorno desses estereótipos e como na realidade eles, por anos, levam a mulher à submissão e passividade em relação aos estereótipos masculinos. Através dos procedimentos metodológicos de Verena Alberti, foram entrevistadas em média 20 mulheres que já sofreram com algum tipo de abuso (psicológico e/ou sexual), assédio ou violência. Isso deu a inspiração para a montagem de um portfólio de fotografias. Foi usado de ironia para metaforizar os relatos com a finalidade de chamar a atenção daquele que interpreta a foto e sua legenda.

Palavras-chaves: Feminilidade, Mulher, Gênero.

INTRODUÇÃO

Constantemente podemos perceber a naturalização no comportamento feminino e discursos antifeministas que idealizam o que é chamado por muitos como “ser realmente mulher”, ou ainda, muitos acreditam que a feminilidade seja de natureza feminina e pode ser uma chave para a independência e

[1] Graduanda do terceiro semestre do curso de História pela Universidade Estadual de Londrina.
[2] Graduanda do terceiro semestre do curso de História pela Universidade Estadual de Londrina.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

"empoderamento"[3] feminino. O seguinte trabalho apresenta um debate a partir da afirmação "Ninguém nasce mulher: torna-se mulher" (BEAUVOIR, 2016, p.11). A proposta apresentada no decorrer do texto é questionar a feminilidade atribuída às mulheres e de que esta seria intrínseca como essência. Um ser humano do sexo feminino então simplesmente "não nasce mulher" mas "torna-se mulher" a partir de uma formação da constituição da feminilidade que se dá através da aprendizagem e de repetições de gestos, expressões e posturas que são construídas e engendradas tanto histórica quanto culturalmente.

Sendo assim, o trabalho teve como objetivo buscar a problemática do conceito de feminilidade imposta na socialização da fêmea, apresentando como sua presença leva ao assédio e sua ausência à agressão, mostrando que os estereótipos femininos enquadrados na fragilidade e seus sinônimos não se encaixam no termo "empoderamento" e liberdade feminina. Além disso, tendo os estereótipos de mulher, o projeto busca demonstrar os conceitos criados para definir o que é ser mulher, que possui uma relação com a feminilidade e as relações entre o ponto de vista da figura opressora, a socialização masculina, e como ela interpreta a figura oprimida, a feminina.

REFERÊNCIAS TEORICO-METODOLÓGICAS

Segundo o livro *Manual de História Oral*, de 2005, da autora Verena Alberti, tornou-se possível uma orientação metodológica para a realização das entrevistas. Foi separado o objetivo que se tinha com a entrevista e colocado maior destaque nas questões factuais das histórias relatadas. Além disso, teve-se o cuidado para trabalhar com gravações, que são colocadas com maior importância pela autora, pelo fato de fornecerem uma interpretação mais delicada para o pesquisador, diferente de documentos escritos, que dificilmente terão a história relatada tão preservada quanto a gravada.

[3] Termo utilizado por movimentos feministas liberais para classificar a emancipação feminina, mas que é muito criticado por militantes que buscam uma emancipação além da legislação capitalista.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A pesquisa oral exige uma postura de respeito do entrevistador em referencial ao entrevistado. Assim, um projeto que trabalha com relatos tão sensíveis que mexem com o psicológico e emocional das vítimas precisou ter cuidado redobrado, dando o espaço para que a mulher falasse até onde se sentisse confortável. Solicitamos apenas que elas formulassem uma frase que desse origem a fotografia em seguida[4].

No projeto, foi trabalhada a representação dos relatos de mulheres entre 17 e 23 anos, nos meses de Dezembro de 2016 e Janeiro de 2017, que tiveram sua integridade protegida ao aparecerem anônimas[5], alinhado a um ensaio fotográfico, baseado em elaborações teóricas de Simone de Beauvoir. As entrevistas serviram de respaldo para a produção fotográfica a partir do seguinte questionamento "Eu me senti mulher, quando..." a fim de relatar as diversas condições vivenciadas a partir da perspectiva da mulher na sociedade patriarcal.

Analisando o portfólio é possível identificar que as cores e elementos utilizados possuem relação com a experiência relatada. Diante dos estereótipos misóginos de "o que é ser mulher", uma figura delicada, colocada como principal público das indústrias de moda e cosméticos, relacionada sempre com os ambientes privados, o indivíduo o qual espera-se empatia e caráter maternal, entre outras funções socialmente atribuídas à fêmea, foi possível entender que todos esses itens possuem ligação com a passividade feminina, levando o homem a crer que possui poder sobre a mulher.

As fotografias também foram editadas, em sua maioria, em temperatura fria, para dar a sensação de solidão, isolamento e frieza social. As roupas nas fotografias remetem sempre ao branco ou cores claras, que buscam expressar a delicadeza e a feminilidade. A maioria das fotos feitas na externa tem a intenção, também, de representar aspectos da feminilidade. Para a concepção do portfólio foi utilizada uma câmera Canon Rebel T3i com uma lente 18-55 mm.

[4] Foi permitido que utilizássemos as frases, mas preferimos, pela segurança das mulheres entrevistadas, que não fosse publicado o relato na integra, mesmo que anônimo.
[5] Os nomes dados as mulheres são meramente fictícios.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A montagem da ordem das fotos segue uma metodologia[6], colocada de forma subjetiva nas expressões das modelos. Em todas as fotos não é mostrado o rosto destas, com o intuito de representar o de qualquer mulher. O relato não possui um rosto, pois poderia ser o de qualquer mulher, já que sabemos que são casos que acontecem inúmeras vezes.

A QUESTÃO DE GÊNERO

Simone Lucie-Ernestine-Marie Bertrand de Beauvoir foi uma filosofa existencialista, nascida em Paris no ano de 1908. Formada em Filosofia pela Sorbonne, realizou seus estudos sobre gênero que deram origem ao famoso livro *O Segundo Sexo (Le Deuxième Sexe* em francês), publicado pela primeira vez em 1949 e possui dois volumes. O primeiro, *Fato e Mitos*, aborda estudos e conceitos sobre a biologia dos corpos e os mitos que foram criados ao longo da história sobre a naturalização do comportamento feminino e de sua submissão ao homem. No segundo volume, *A Experiência Vivida*, Beauvoir escreve como ocorre o processo de socialização, tratando da relação dos pais na educação da criança até toda uma experiência em vida de uma mulher. A princípio, os estudos não possuíam ligação com a militância feminista, pois a intenção da filosofa era tratar o questionamento sobre de onde, cientificamente e na historiografia, inicia-se a submissão feminina[7],

> "As mulheres de hoje estão destronando o mito da feminilidade; começam a afirmar concretamente que conseguem viver integralmente sua condição de ser humano. Educadas por mulheres, no seio de um mundo feminino, seu destino normal é o casamento que ainda as subordina praticamente ao homem; o prestigio viril está longe de se ter apagado: assenta ainda em sólidas bases econômicas e sociais. É, pois, necessário estudar com cuidado o destino tradicional da mulher. Como a mulher faz o aprendizado de sua condição, como a sente, em que universo se acha

[6] Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=iXp2IPZbjIQ>. Acesso em: 31 de Março de 2017.
[7] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J-F2bwGtsMM>. Acesso em: 31 de Março de 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> encerrada, que evasões lhe são permitidas, eis o que procurarei descrever. Só então poderemos compreender que problemas se apresentam às mulheres que, herdeiras de um pesado passado, se esforçam por forjar um futuro novo. [...] Não se trata aqui de enunciar verdades eternas, mas de descrever o fundo comum sobre o qual se desenvolve toda a existência feminina singular." (BEAUVOIR, 2016, p. 7)

Ao compreendermos gênero pela óptica de Beauvoir, podemos constatar que este atua como uma ferramenta de opressão a partir do momento em que divide seres humanos em duas classes. Essas classes são limitadas e moldadas por suas formas de socializações distintas e individuais. Porém é importante levar em consideração que o gênero, por estar estreitamente ligado ao patriarcado, é também o que separa os indivíduos em classes "masculina" e "feminina" e que, com base em formas de socializações distintas, é essencial para executar a opressão da classe dominante, a masculina, sobre a classe dominada, a feminina.

O patriarcado é um sistema que atua na construção e na delimitação do papel do homem e da mulher em nossa sociedade. Ele é responsável pela categorização dos seres humanos que nascem sendo biologicamente machos ou fêmeas e no enquadramento destes indivíduos nas classes de gênero chamadas de "homens" e "mulheres". Pessoas do sexo masculino são transformadas em homens pela socialização masculina, dotados das chamadas "qualidades viris", como coragem, força, racionalidade, independência, vigor sexual e apatia emocional.

Enquanto isso, a socialização feminina no patriarcado assemelha-se mais a um processo psicologicamente inverso. Mulheres são dotadas das chamadas qualidades e sentimentos femininos, -como carinho, compreensão, dedicação ao lar e à família, fragilidade, dependência, futilidade, e como um ser que possui a capacidade de conceber e parir outros seres humanos. Como Simone de Beauvoir escreve no segundo volume de *O Segundo Sexo,* edição de 2016,

> "Ao contrário, na mulher há, no início, um conflito entre sua existência autônoma e seu "ser-outro"; ensinam-lhe que para agradar é preciso procurar agradar, fazer-se objeto; ela deve, portanto, renunciar à sua

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> autonomia. Tratam-na como uma boneca viva e recusam-lhe a liberdade; fecha-se assim um círculo vicioso, pois quanto menos exercer sua liberdade para compreender, apreender e descobrir o mundo que a cerca, menos encontrará nele recursos, menos ousará afirmar-se como sujeito; se a encorajassem a isso, ela poderia manifestar a mesma exuberância viva, a mesma curiosidade, o mesmo espírito de iniciativa, a mesma ousadia que um menino." (BEAUVOIR, 2016, p.7).

Além disso, a ausência da feminilidade também existe entre mulheres que não se enquadram no padrão da socialização feminina, levando homens a acreditar que isso não é o natural de uma mulher e deve ser mudado, resultando, por exemplo, ao "estupro corretivo" de meninas lésbicas ou das que não cumprem as expectativas de aparências físicas femininas. Assim, pode-se afirmar que atitudes de violência, abusos psicológicos e/ou sexuais estão diretamente relacionados com as expectativas de padrões cumpridos ou a ausências dos mesmos.

A criação de um "eterno feminino", colocado por Simone de Beauvoir no primeiro volume de *O Segundo Sexo* de 2016, possui caráter discriminatório, criado por antifeministas para justificar uma submissão natural da mulher, assim como falar sobre uma "alma negra" ou "alma judia". A discriminação que coloca mulheres como dominadas em uma sociedade segue uma historicidade, onde romanos, por exemplo, a partir de uma naturalização do comportamento feminino, colocavam as mulheres como inferiores.

> "É impressionante, por exemplo, que o código romano, a fim de restringir os direitos das mulheres, invoque 'a imbecilidade, a fragilidade do sexo' no momento em que, pelo enfraquecimento da família, ela se torna um perigo para os herdeiros masculinos." (BEAUVOIR, 2016, p.19).

A naturalização das socializações reforçam a discriminação e atos de violência contra mulheres. No Brasil, por exemplo, segundo estudo realizado pelo Banco Mundial[8], a probabilidade de estupro entre mulheres na faixa etária de 14 à

[8] Disponível em: <http://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/05/30/a-cada-11-minutos-uma-mulher-e-estuprada-no-brasil-alerta-simone-tebet>. Acesso em: 30 de Março de 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

44 anos é maior do que as chances de estas se envolverem em acidentes de transito ou então serem vítimas de câncer. Ainda segundo dados do Nono Anuário do Fórum Brasileiro de Segurança Pública[9], foram registrados 47,6 mil estupros em 2014, o que equivale a 1 estupro a cada 11 minutos, totalizando 130 mulheres vitimadas por dia. Contudo, apenas 10% dos casos ocorridos são notificados aos órgãos de segurança pública, segundo estudo intitulado "Estupro no Brasil: uma radiografia segundo dados da saúde", do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea). Os números mostram a importância das discussões sobre gênero na sociedade, para que as mulheres sejam respeitadas por sua integridade e possa ser alcançada uma equidade entre os gêneros.

RESULTADOS DA PESQUISA

A fotografia que abre o portfólio procura demonstrar, a quem analisa, uma entrada em outro ambiente, onde a postura da modelo e a distância de quem a vê possui o propósito de apresentar uma narrativa. Ligada a um relato sobre aborto, o pano vermelho cobre a modelo simbolizando o sangue. Outrossim, ela não possui nenhum suporte onde se equilibrar. Estar flutuando significa a ausência de um apoio, a falta de estabilidade emocional e o abandono do namorado.

[9] Disponível em: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2015/10/n-oficial-de-estupros-cai-mas-brasil-ainda-tem-1-caso-cada-11-minutos.html>. Acesso em: 30 de Março de 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1: "Eu me senti mulher quando meu namorado me estuprou e eu passei por todo processo do aborto sozinha, rezando para não ter uma hemorragia" Ana Clara, 20.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A segunda foto segue uma paleta de cores com destaque para tons pastel, predominando a cor rosa, insígnia da vulnerabilidade e da feminilidade. É importante atribuirmos a imagem a infantilização da mulher ou prolongamento da fase infantil, característica hipersexualizada, durável e mantida pelo patriarcado.

Figura 2: "Eu me senti mulher quando precisei amadurecer precocemente depois de ter sofrido assédio sexual por alguém da minha família, que deveria zelar e não abusar de mim" Gabriela, 22.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A terceira foto aproxima ainda mais a arte visual de quem a observa. As tonalidades são azuladas buscando, como citado anteriormente, uma frieza, uma característica de um ambiente inóspito e introspectivo. A sacola plástica na cabeça da modelo busca simbolizar o desconforto e o sufocamento da situação, nesse caso, de uma mulher que foi agarrada por um homem desconhecido enquanto caminhava na rua.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3: "Eu me senti mulher quando, voltando do trabalho, fui agarrada na rua por um completo estranho. Algumas pessoas do bar ao lado me ajudaram, mas tenho medo de pensar o que de pior poderia ter ocorrido" Fernanda, 20.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A quarta foto traz a modelo com as palmas viradas para fora em um gesto de retração e ocultamento do rosto, propondo o recolhimento e pudor vivenciados pelas mulheres em situações de assédio que tentam construir novos limites entre si mesmas e o mundo. A invisibilidade, o estigma e o temor da descrença faz com que muitas vezes a vítima se culpe pelo ocorrido.

Figura 4: "Eu me senti mulher quando o cobrador do ônibus começou a perguntar demais sobre mim e minha irmã. Quando ele começou a olhar tão estranho a ponto de pararmos de usar aquela linha por um tempo" Camila, 17.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Diferentemente das demais produções anteriores, o quinto retrato traz uma proximidade para pequenos detalhes do rosto, cobertos por um tecido preto vazado, que impede a mulher de ver nitidamente o que está a sua frente. Ela sabe o que aconteceu, mas prefere negligenciar algo que ficou na memória. Por ser um forte trauma, a vítima tenta apagar as cenas de sua mente.

Figura 5: "Eu sofri um abuso e não consegui me dar conta disso, porque o trauma foi tão grande que só queria apagar da minha memória, da minha história de vida, fingir que aquilo nunca tinha acontecido" Carla, 17.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Na sexta fotografia as flores são elementos diretamente associados a passividade, feminilidade e fragilidade. São relacionadas diretamente a frequente romantização dos relacionamentos abusivos e da violência contra a mulher. O corpo em posição horizontal faz uma alegoria ao leito conjugal e a anulação psíquica e física que as vítimas são submetidas pelos parceiros e pela sociedade.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

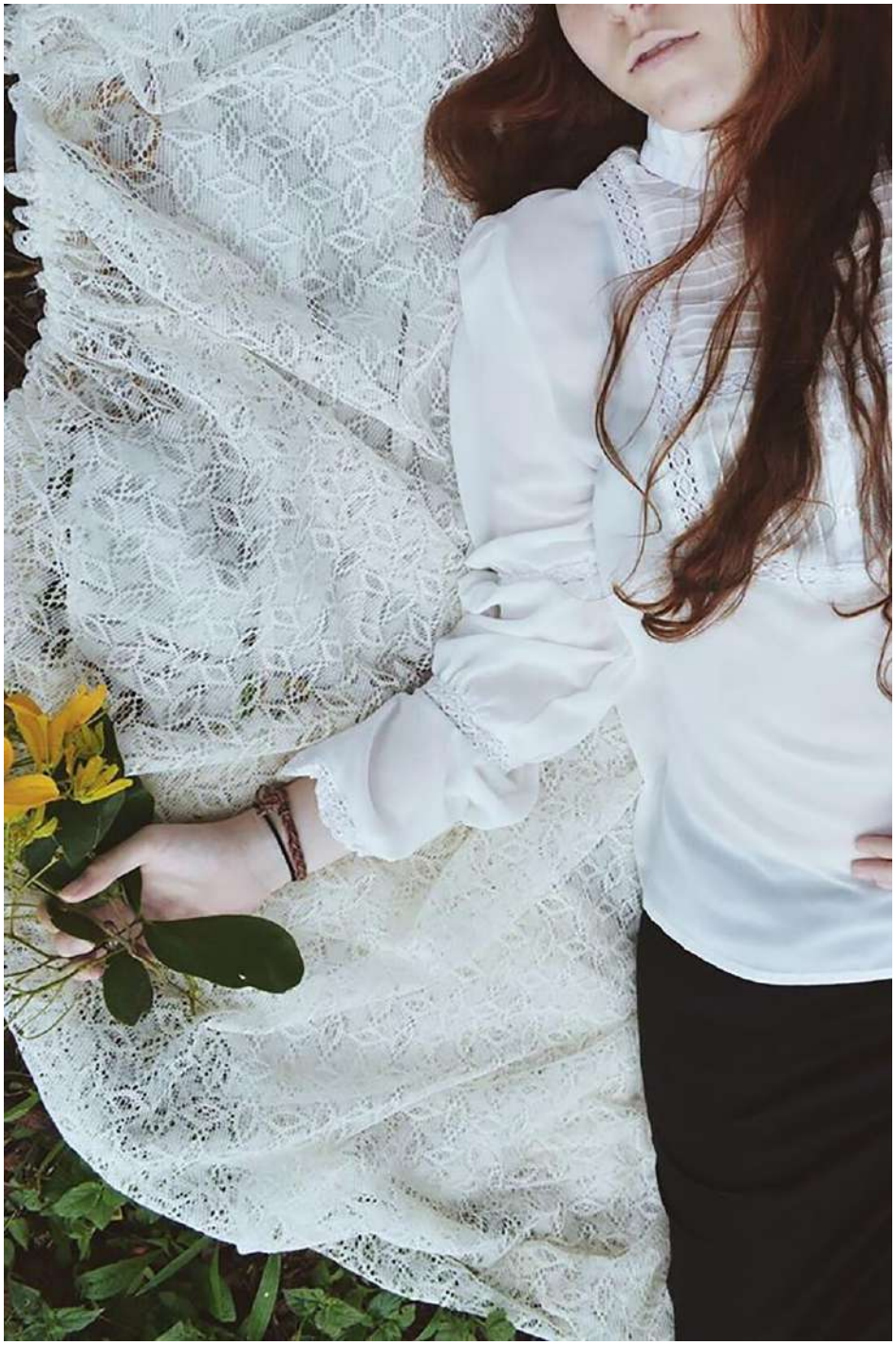


Figura 6: "Eu me senti mulher quando disse 'não' e tentei com todas as minhas forças me afastar durante o sexo, mas ele, a força, me fez descobrir o que era 'sexo anal'. Nunca consegui chamar de estupro, porque mesmo eu dizendo pra ele que não queria, ele me disse que foi sem querer e achou que meu 'não' e meu empurrão faziam parte de algum joguinho sexual. Não queria jogar a culpa de um estupro nele." Mariana, 22.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A sétima imagem que segue o contexto do álbum representa um abuso ocorrido ainda na infância. Como menina, a modelo segura o urso de pelúcia com desdém, deixando sua ingenuidade e inocência de lado.

Figura 7: "Eu me senti mulher quando, com 6 anos, meu primo mais velho me fez tocar nele, e quando minha tia descobriu, nunca mais olhou na minha cara. Passei de mentirosa, afinal, 'ela não havia criado os filhos dela para isso'." Nathália, 20.

A natureza presente se relaciona com o elemento feminino. A terra é o ventre primordial, a fertilidade e a personificação da mulher, é nela onde tudo vive e também padece. Refletindo o estado interior de cada mulher, os ciclos e transformações. O corpo recurvado comunica a morte do medo e o ressurgimento da força, elevando-se ao reencontro de si.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 8: "Eu me senti mulher quando vi que era mais forte que aquilo. Mesmo com medo e vontade de chorar. Porque somos fortes. E vou continuar lutando pela minha liberdade e de todas as outras" Maria, 20

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer do trabalho, foi interessante conciliar a teoria com a realidade e desmistificar a naturalização do comportamento feminino, salientar a singularidade feminina e trabalhar com a submissão impostas às mulheres pela feminilidade, sendo a mesma uma das principais correntes, de origem patriarcal, que aprisiona mulheres ao longo da história até os dias de hoje.

O trabalho feito a partir das entrevistas fez com que surgisse uma maior reflexão para as questões de gênero e a importância de se abordá-la na sociedade para que pudesse construir-se uma humanidade baseada na equidade com maiores oportunidades para homens e mulheres, até mesmo um mundo onde mulheres se sentissem mais seguras para exercer seus direitos de ir e vir.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

"A cada 11 minutos, uma mulher é estuprada no Brasil", alerta Simone Tebet. Disponível em: <http://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/05/30/a-cada-11-minutos-uma-mulher-e-estuprada-no-brasil-alerta-simone-tebet>. Acesso em: 30 de Março de 2017.

BEAUVOIR, Simone de. O Segundo Sexo: Fatos e Mitos, volume 1. 3ª Edição. Rio de Janeiro, 2016.

_____, Simone de. O Segundo Sexo: A Experiência Vivida, volume 2. 3ª Edição. Rio de Janeiro, 2016.

COISAS NECESSÁRIAS. Simone de Beauvoir - Porque Sou Feminista (1975). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J-F2bwGtsMM>. Acesso em: 31 de Março de 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MURILO DE TARSO. Como criar um Portfólio PERFEITO? - Fotografia como Carreira #03. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J-F2bwGtsMM>. Acesso em: 31 de Março de 2017.

Nº oficial de estupros cai, mas Brasil ainda tem 1 caso a cada 11 minutos. Disponível em: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2015/10/n-oficial-de-estupros-cai-mas-brasil-ainda-tem-1-caso-cada-11-minutos.html>. Acesso em: 30 de Março de 2017.

VERENA, Alberti. Introdução. In:_____. Manual de História Oral. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. p. 17-24.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A performance como posicionamento político: a tomada de espaço nas mídias brasileiras por *drag queens*

Lunielle de Brito Santos BUENO[1]
Matheus Silva DALLAQUA[2]
(UEL)

Resumo: Vivemos em um período demarcado pela abertura de discussões a respeito de questões que se remetem ao pluralismo das sexualidades, as múltiplas expressões de gêneros, bem como o considerável aumento de visibilidade de membros da comunidade LGBT nos mais diversos meios de comunicação e expressão. Torna-se, a partir dessa premissa, o eixo central desse trabalho, que busca entender x'quais são esses espaços, os significados e importâncias deles, bem como, qual é a imagem passada. Para tal, tomamos como fonte de pesquisa, a performance de duas *drag queens* que vêm se destacando nas mídias brasileiras, cada uma com as suas respectivas singularidades atuando em campos diferentes, sendo elas a cantora Pabllo Vittar, e a *youtuber* Lorelay Fox. A fim de elaborar essa análise, utilizaremos o estudo sobre mídias, suas reafirmações e representações de identidades de Briggs e Burke (2004), bem como outros estudiosos do assunto que permeiam o último conceito. Ainda no que tange às questões metodológicas nos debruçaremos à discussão de gênero, fundamental para o nosso trabalho.

Palavras-chaves: Mídia, Drag queen, Performance.

Introdução

[1] Graduanda em História pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), bolsista de Iniciação Extencionista no Laboratório de Estudos e Domínios da Imagem (LEDI), pela PROEX.
[2] Graduando em História pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), bolsista pela PROEX por participar do projeto de extensão "Contação de Historias Norte do Paraná: memória e educação patrimonial".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Experimentamos o auge da contemporaneidade demarcado pela quebra de valores morais, de regras, de lógicas sociais, padrões estéticos e modelos culturais que se iniciou no século passado, e tenta se consolidar nesse início do século XXI de modo a provar à sociedade que não existem verdades universais, e normas comuns a todos. Estamos inseridos em um universo plural nos mais diversos campos e conceitos, incluindo-se questões referentes à temática dos gêneros, das sexualidades, e de todo o universo que rodeia esse eixo.

Vê-se um constante aumento da visibilidade LGBT no nosso cotidiano nos mais diversos cenários, seja no meio midiático – pelo aumento do número de personagens em novelas, filmes e séries cuja sexualidade se organiza em torno desse coletivo social – seja no campo artístico, musical, acadêmico, em contraste ao crescente conservadorismo que vem se instaurando no Brasil e que busca impedir qualquer avanço na luta por direitos igualitários da comunidade LGBT.

Apoiados nessa crescente onda reacionária, faz-se necessário o aumento da tomada desses espaços a fim de se posicionar politicamente, lutar pela garantia de direitos, tentar barrar esse retrocesso. É nesse âmbito que se encontra tanto o objeto de análise desse artigo, como o próprio artigo em si, ao nos depararmos com a necessidade de se tomar o espaço acadêmico com discussões que permeiam a temática proposta.

Observa-se, principalmente no próprio meio LGBT, um aumento de interesse pelo universo *drag queen*. Parte resulta do sucesso do *reality show "Rupaul's drag race*[3]*"* nesse meio social, ou então pelo próprio aumento da tomada da esfera midiática por celebridades *drag queens*, ou seja, pelo próprio aumento da visibilidade que esse grupo específico vem alcançando.

No Brasil, o movimento drag queen emerge na década de 1970, mas manifesta-se de fato apenas na década de 1990[4], na qual ressalta-se personalidades televisivas que até hoje possuem destaque (Como é o caso de figuras como Nany

[3] O *reality show* norte-americano tem como trama central, a disputa entre drag queens, a fim de se encontrar qual a próxima *Drag queen Superstar*. Estreado em 2009, o *reality* encontra-se na sua nona temporada, e conta com a participação de diversas figuras conhecidas do mundo Pop e LGBT, como Cher, Lady Gaga, Michelle Visage, além de ter como apresentadora e mentora, uma das *drag queens* mais famosas do mundo, RuPaul, cujo programa leva seu próprio nome.
[4] CHIDIAC; OLTRAMARI,2004, p.472

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

People, Isabelita dos Patins, Silvetty Montilla). Atualmente, percebe-se um conjunto maior de *drags* que vem se destacando nas mídias, e ganhando cada vez mais visibilidade.

A partir desse contexto, se assume como fonte de pesquisa a imagem com que as *drags queens* Pabllo Vitar e Lorelay Fox são atribuídas. Busca-se, analisar a forma com que essas duas *drags,* cada qual inserida em suas especificidades, vêm tomando novos espaços. Devemos ressaltar que ambas não apresentarem algo necessariamente novo, uma vez que já houve outras *drags* no passado que buscaram explorar esses campos, mas que devido ao contexto histórico atual em que Loreley e Pabllo estão inseridas, há talvez uma maior aceitação para com seus trabalhos.

O corpo como espetáculo

Ícones do que começa a ser classificado como Homocultura, *drag queens*, estão deixando de atuar apenas nos espaços em que normalmente são confinadas ao adentrarem novos territórios, como é o caso da *youtuber* Lorelay Fox e da cantora Pabblo Vittar.

Analisar a imagem que uma *drag queen* transmite, é analisar o seu próprio corpo, seus gestos, trejeitos, uso de cores, maquiagens, roupas e acessórios extravagantes que caracterizam o ser *drag.*

De início, devemos entender que ser *drag queen,* ou ser transformistas[5], não diz respeito a questões referentes ao campo das sexualidades nem das orientações de gênero. Ser uma *drag* não é algo vinculado apenas a homens gays, nem mesmo apenas ao gênero masculino. Uma *drag* é uma expressão de arte, um personagem construído pelo seu "ator" que não é necessariamente um espelho do

[5] No Brasil, o termo *drag queen* pode ser traduzido como transformista.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mesmo, podendo possuir uma personalidade totalmente diferente da pessoa "por trás da peruca e da maquiagem"[6].

Essa visão pode ser percebida em diversos trabalhos que buscam analisar esse universo. Chidiac e Oltramari defendem que

> Ser drag associa-se ao trabalho artístico, pois há a elaboração de uma personagem. A elaboração caricata e luxuosa de um corpo feminino é expressa através de artes performáticas como a dança, a dublagem e a encenação de pequenas peças.[7]

Por conseguinte, corrobora-se a ideia expressa de que a figura da *drag queen* não se classifica como expressão de sexualidade, mas sim algo ligado ao campo artístico. Ainda que comumente nos deparamos com afirmações de que o conceito de *drag queens* e de travesti seriam sinônimos.

Entretanto, devemos desmitificar essa visão. Como dito, a *drag* está vinculada ao campo artístico e performático, já a travesti está relacionada a um contexto social diferente além de implicar que o sujeito sente a necessidade de modificar seu corpo, seja através de implantes de próteses, de terapia hormonal, de musculação, não com o intuito de viver uma personagem, um alter ego, mas a fim de expressar o seu próprio ser.

Em vista disso, uma travesti vive durante 24 horas do seu dia aquela imagem, já uma *drag queen* monta-se apenas para determinadas ocasiões em determinados momentos do dia. Joseylson Fagner dos Santos e Maria Ângela Pavan expressam essa noção ao afirmarem que "Essa característica diferencia-as [*drag*

[6] Nesse momento, se faz necessário apontar que essa é a visão pessoal dos autores desse trabalho tomada com base nas leituras sobre a temática, e o contato com esse universo. A partir dessas ideias, entendemos que esse campo não está relacionado ao campo das sexualidades, sendo algo mais fluido e ligado ao campo das artes. Desse modo, o ser *drag queen* não é fechado apenas a homens que se montam de mulheres, mas que tem uma abrangência maior podendo incluir mulheres que se montam de mulheres, de homens, de animais. Sendo assim o diálogo entre os gêneros que classificaria drag queens como Transgêneros – como é visto em vários textos – não condiz com a opinião dos autores, haja vista que levantamos a ideia de que essa proposta se remete apenas a casos específicos dentro do todo, não sendo dessa forma uma "regra geral" do que seria esse ser *drag*.

[7] CHIDIAC; OLTRAMARI, op.cit., p. 471

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

queens] dos travestis de hoje por apresentarem uma transformação efêmera do corpo, enquanto que as últimas fazem isso de forma definitiva[8]".

Isto é, de um lado há as travestis, que se utilizam desses métodos já descritos para se expressar rotineiramente, enquanto que do outro lado há as *drag queens,* que não fazem transformações definitivas em seus corpos, que se montam ocasionalmente. Logo, em seu cotidiano vivem e se apresentam da forma com que a figura por trás da sua personagem se apresenta. Caso um homem homossexual cisgênero[9] monta-se de *drag queen* para realizar performances em casas noturnas, durante o dia a dia ele se expressando enquanto homem homossexual cisgênero, e somente em suas performances ele estaria em diálogo com o gênero feminino.

É impossível desassociar as discussões referentes ao universo *drag* de questões teóricas referente as proposições da teoria *queer*[10]. Os teóricos proponentes dessa análise, extravasam a separação entre as sexualidades heterossexual e homossexual, e entre o binarismo masculino e feminino, de modo a proporem novas discussões e abordagens a respeito dessas temáticas[11].

Estando a par desses conceitos, considera-se que o sujeito ao se montar, (caso se trate de homens que se montam de mulheres, como é o caso das duas *drags* fontes desse trabalho ou vice-versa), esses colocam em xeque toda a construção social que norteia as questões de gênero, transcendendo o binarismo clássico.

Contudo, devemos lembrar que a Teoria Queer ainda não está totalmente consolidada, possuindo adeptos e críticos fervorosos. Faz-se útil adentrar nessas discussões pois estamos lidando nesse artigo com duas personagens que possuem esse caráter de dialogar entre os gêneros.

[8] SANTOS; PAVAN, 2009, p. 3
[9] Cisgêneros são pessoas que se identificam com o gênero com o qual nasceram, homens que se identificam com o gênero masculino e mulheres que se identificam com o gênero feminino.
[10] O termo *Queer* pode ser traduzido como excêntrico, estranho; com os anos foi se tornando uma forma de injúria, uma espécie de xingamento, mas que foi retomado e ressignificando pelos proponentes da Teoria *Queer*
[11] CHIDIAC; OLTRAMARI, op.cit., p. 474

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Intelectuais *queer* concordam que hoje convive uma "multiplicidade de sexualidades disparatadas". Assumindo que as posições de gênero e sexuais se multiplicaram, entendem que é impossível lidar com elas apoiadas em esquemas binários[12].

Ou seja, a partir dessa premissa lançada por Guacira Lopes Louro, a hipótese lançada na introdução de que a contemporaneidade traz novas discussões que visam à quebra de antigos paradigmas, valores, códigos, relaciona-se com as propostas levantadas pela teoria *queer* bem como concretiza-se devido a própria existência das *drag queens*.

Adentramos então nas noções de gênero enquanto relacionado a uma construção social. Sem embargo, entendemos que um gênero não é definido necessariamente por esses valores, mas que ao longo da história, os sujeitos inseridos em determinadas culturas, em determinadas sociedades, em determinados tempos históricos, relacionaram o universo feminino e o universo masculino a questões puramente sociais. Como o uso de determinadas cores para cada um dos gêneros, de vestimentas, determinados gestos, formas de se relacionar socialmente, que seriam "exclusivas" ora do universo masculino ora do universo feminino.

Fundamentadas nessas construções sociais é que as *drag queen* são elaboradas. Essas figuras, tratando aqui especificamente dos casos referentes a essa pesquisa,

> (...) se baseiam nos estereótipos socialmente vinculados ao homem e à mulher, a drag, em particular, brinca e satiriza essas diferenças, esses estereótipos arraigados às relações de gênero. Por meio de sua corporalidade, expressa performaticamente a dinâmica relação entre feminino e masculino.[13]

[12] LOURO, 2003, p.4
[13] CHIDIAC; OLTRAMARI, op. cit., p. 475

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Portanto, o homem, seja ele Pabllo, que dá vida à Pabllo Vittar, seja Danilo, que dá vida à Lorelay Fox, inserido em seu universo masculino, apropria-se de padrões sociais e culturais que estariam relacionados ao universo feminino para a composição de suas personagens. O que devemos destacar dessa apropriação é que ela tende a ser exagerada e caricata ou seja, que não se busca uma representação real do que seria uma mulher, mas sim uma representação extravagante.

> A drag, ao se montar, reproduz as construções culturais dominantes em seu período. Em uma era de exacerbação da estética feminina, elas trazem no seu corpo não apenas a identidade gay em si, mas principalmente os reflexos dessa sociedade cotidiana, fundamentada em valores que insubordinam a essência do ser humano.14

Consequentemente, entendemos que a performance da *drag queen* visa questionar esses padrões sociais e culturais que não passam de construções e que não necessariamente servem para definir o que seria uma pessoa de cada um dos dois gêneros. Essa visão, é contemplada por Louro ao afirmar que as *drags* são responsáveis por criar uma espécie de parodia de gênero, ao exagerar os traços do que se convencionou chamar de femininos, buscando assim não uma representação fidedigna a realidade, mas uma sátira da mesma.[15]

O corpo na mídia

Acentuadas as discussões metodológicas a respeito de questões referentes ao campo dos gêneros e das sexualidades, entramos no que se refere as discussões da análise do veículo em que nossas fontes estão inseridas. Com o intuito de lidar com esse suporte, a mídia, precisamos, em primeiro lugar, definir o que se entende por esse conceito neste trabalho. Procuramos seguir a linha de pensamento de

[14] SANTOS; PAVAN, op.cit., p.8
[15] LOURO, op.cit., p.5

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Carvalho e Leal (2012), na qual os mesmos propõe uma explicação de mídia que se converge a própria realidade.

"O próprio Gates falava uma linguagem diferente. Via as máquinas como libertadoras (...)[16]". Muitos enxergam nas mídias, principalmente nas digitais, um escape para suas vidas sociais: falam, fazem e são o que querem. Logo, procuramos definir mídia não como uma simples impressão da realidade, mas como parte integrante desta que é provocada pelo refúgio, coragem e trocas sociais possíveis através desse suporte.

De acordo com Fausto Neto, "(...) a constituição e o funcionamento da sociedade – de suas práticas, lógicas e esquemas de codificação – estão atravessados e permeados por pressupostos e lógicas do que se denominaria a 'cultura da mídia[17]". Logo, essa "cultura midiática" torna-se um lugar de visibilidade, bem como de fruição de identidades sociais. É nesse plano que disputas políticas, sociais, ideológicas, econômicas e culturais ocorrem diariamente. Seguindo essa lógica, movimentos que antes eram rechaçados e tidos como periféricos, marginais à sociedade, ganham novas estruturações e novos adeptos.

A identidade, segundo Bauman (2005), pode ser compreendida como elementos agregadores de pessoas a partir de um ponto em comum, seja um gosto, uma cultura ou uma nacionalidade. É através das mídias, que esses elementos se transformam de acordo com as relações estabelecidas na mesma.

Neste caso, evitando-se reducionismos, não procuramos afirmar que o movimento LGBT é homogêneo, mas sim plural, cheio de especificidades. Diferenças e bifurcações são, cada vez mais, visíveis nesses movimentos; condições sociais e econômicas traçam esse caráter de heterogeneidade.

Retomando as discussões de Briggs e Burke[18], ao se tratar da internet, estamos lidando com o que pode ser um portal para educação, propaganda, interação e, principalmente, conhecimento. Assim, analisar as imbricações de

[16] BRIGGS; BURKE, op cit., p.304
[17] LEAL; CARVALHO, 2012, apud. NETO, 2007, p.93.
[18] Op. cit., p.310-311

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

conhecimento sobre questões de gênero e sexualidade presentes na exposição dessas personagens nas redes sociais, como o YouTube, com a própria luta do movimento em foco, é fundamental.

É diante dessas premissas que tentaremos perceber qual a representatividade das duas *drag queens* escolhidas para a análise desse trabalho. Procuramos compreender como as mídias ajudam a construir e transformar essa identidade multifacetada que compõe o movimento LGBT e seus temas relacionados, através da visibilidade alcançada por Pabllo Vittar e Lorelay Fox, bem como a forma com que a mídia se torna um veículo que vise fins políticos em prol de movimentos social.

De acordo com Chartier "A história social, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler[19]", assim, podemos compreender que toda representatividade do movimento, parte de uma construção.

Os assuntos a serem abordados em um canal do YouTube, as músicas compostas, os programas em que participam, as marcas com as quais fecham parceria, o que vestir e como vestir, parte de escolhas historicamente, socialmente e culturalmente construídas a fim de agregar ao movimento LGBT esteticamente e socialmente.

Entendendo aqui que, ambas personagens não somente representam, mas também dão destaque a sua uma comunidade, através das mídias. Para tanto, o conceito de representação de Chartier também se torna necessário para uma melhor compreensão desse trabalho.

O autor (1991) distingue dois modos de representação; o primeiro se dá pela ausência do representado e o segundo pela presença do que se quer representar. No caso, ambas são símbolos que representam o movimento LGBT internamente e externamente. Pode-se dizer que, como afirmou Lorelay Fox em entrevista a Marília Gabriela, a mesma aproveitou a visibilidade que estava tendo com seus vídeos de

[19] 1988, p. 16-17

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

tutoriais de maquiagem para discutir questões pertinentes que comumente são discutidas de forma simplista sem escapar do senso comum.

Buscamos compreender aqui o que Edgar Morin (1989) chamará de *"star system"*, pois através das mídias, a imagem de "diva" é alcançada pelas duas personagens. Para além do "fabricar, manter e promover[20]", temos uma identificação do público com ambas as artistas, através do meio simbólico[21].

Segundo Adamatti[22], a estrela ou a diva, é "mensageira da felicidade e ponte entre o universo dos deuses e dos mortais", ao pensarmos sobre essa premissa, compreendendo a especificidade do nosso objeto de estudo, pode-se constatar que há um simbolismo veiculado à representação do próprio movimento LGBT. Em outras palavras, Pabllo Vittar e Lorelay Fox constroem uma ponte que, não só liga os "deuses aos mortais", mas também uma ponte entre a comunidade LGBT e a sociedade tradicional/conservadora, cumprindo assim seus papeis ideológicos, simbólicos e sociopolíticos.

Finalizando a discussão metodológica, propomos que a atuação de Pabllo Vittar e de Lorelay Fox no meio midiático representa um aumento das discussões referentes a temática LGBT. Mesmo que não integrem a sigla enquanto *drag queens,* ambas integram o movimento ao trazerem discussões referentes a esse, bem como pelo fato de os sujeitos que personificam Lorelay e Pabllo se identificarem como membros desse coletivo.

Até então tentamos desassociar o conceito de *drag* de fatores sexuais ou de gêneros, porém não podemos cometer a inocência de separá-los desse meio, o ser *drag queen* ainda é fortemente veiculado e interage com o "mundo gay", além de integrar o movimento quando esse é pensando como um todo social e político e não apenas a partir de um viés biológico ou referente as questões de orientação sexual.

A representação e a imagem transmitida pelas duas *drags* é responsável, cada qual voltada para o seu canal de veiculação bem como para seu público alvo,

---

[20] MORIN, 1989, p. 77
[21] SANTOS; PAVAN, op. cit. apud. FERNANDES, 1997, p.5
[22] ADAMATTI, 2008, p.1

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

para somar as inúmeras faces que compõe o movimento LGBT no Brasil, bem como resulta e é fator ao mesmo tempo de uma maior inserção dessas questões no nosso cotidiano.

O corpo como discurso – Lorelay Fox

Lorelay Fox é uma das *drag queens* que mais vem conquistando espaço na mídia brasileira. Dona do canal de vídeos no YouTube chamado "Para Tudo", existente desde 2016, Lorelay conquistou pouco mais de 250 mil inscritos fazendo vídeos de tutoriais para maquiagem, bate papo sobre relacionamentos, sua vida de *drag queen* além de discutir questões de gênero, corpo e sexualidade.

Em sem vídeo "É *Drag* ou é Trans?", a *youtuber* busca definir e diferenciar o que viria a ser a Travesti, Transexual e *Drag Queen*, expondo sua interpretação que se assemelha com a que foi exposta nesse trabalho, de que a travesti e uma pessoa transexual sente a necessidade de realizar transformações corporais a fim de se aproximar do gênero com o qual se identifica, enquanto a *drag* seria uma expressão puramente artística. Fundamento nessas informações, os seguidores do canal passam a ter uma compreensão maior da multiplicidade de agentes do movimento LGBT.

Entendendo assim que mesmo ganhando visibilidade por sua expressão artística, uma vez que o motivo pelo qual a *drag queen* ter começado a fazer vídeos parte da tentativa de inspirar e ajudar no processo da "montagem" de novas *drags,* Lorelay Fox abre espaço para discussões e debates que tratam, por exemplo, dos outros agentes que compõe o movimento LGBT, dessa forma, conferindo visibilidade a sujeitos que tendem a serem excluídos dentro do próprio movimento.

Tanto Lorelay Fox, quanto Pabllo Vittar podem ser consideradas, de acordo com os conceitos de Santos e Pavan, como *top drags* por terem superficialidade da

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

beleza"[23]. Tendo essa crítica evidenciada em seus corpos performáticos temos um quadro com quatro situações de exposição da personagem nas mídias, em que a maquiagem carregada, o cabelo arrumado, unhas pintadas, roupas chamativas e consideradas como pertencentes ao gênero feminino compõe a personagem, isto é, "ao representar essa imagem, o modelo perfeito é criticado em atos performáticos, seja com gestos ou com a sua própria indumentária"[24].

Figura 1 – Quadro de Lorelay Fox: Imagem superior à esquerda e inferior à direita, Lorelay Fox em palestra sobre gênero no evento TEDx em São Paulo; imagem superior à direita em entrevista em Meio&Mensagem sobre marcas que têm medo de se assumir e imagem inferior à esquerda em entrevista com Marília Gabriela

Essas discussões de gênero e sexualidade são fruto da pessoa por trás da personagem Lorelay Fox, Danilo, que se identifica como homem cisgênero homossexual. Diante dessa imersão pessoal e profissional no movimento, dar visibilidade às diversidades contidas dentro da sigla LGBT, sem desrespeitar cada um dos diferentes agentes, é importante com o intuito de informar sobre essas questões, bem como garantir novos simpatizantes das causas, além de apresentar os direitos que são garantidos a comunidade, e que há situações em que os sujeitos podem não saber da sua existência.

[23] SANTOS; PAVAN, op.cit., p.4
[24] Ibidem, p.4.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Vídeos como "Bissexuais Existem", "Relacionamento Abusivo", "Massacre em Orlando e no Mundo", "Preconceito no meio gay" e "Gênero nas escolas", expressam o engajamento da youtuber, o que leva sua personagem a tornar-se um ícone de representatividade para o movimento LGBT.

Em entrevista ao canal Meio&Mensagem, Lorelay Fox diz que muito mais forte que o estereótipo que ela carrega, ou que as pessoas acabam rotulando a sua imagem, é o que ela representa. Ao analisarmos sua representatividade através das suas aparições e trocas sociais nas mídias, podemos perceber que o público não só LGBT, mas um público jovem, em geral, acaba seguindo-a e acompanhando suas performances em entrevistas, canais de outros youtubers, talk shows, palestras e, também, em seu canal.

Segundo Santos e Pavan a drag queen "é um personagem criado para divertir, animar, referenciar e criticar uma sociedade construída em valores normatizados por uma moral heterossexual"[25] e isso se dá através da performance do corpo da drag. Esse corpo carrega "códigos que nele ancoram ganhando assim um estatuto de significante flutuante"[26], e Fox deixa muito claro isso em seu canal com seus tutoriais de maquiagem, explicando características de maquiagem não para o gênero feminino, mas maquiagens típicas para drag queens.

[25] Ibidem, p.5
[26] BÁRTOLO, 2007, p.91

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 2-Apresentação do canal da youtuber Lorelay Fox, enfoque nos tutoriais de maquiagem para drag queens.

O programa "Amor & Sexo" exibido pela Rede Globo, desde 2008, vem se tornando palco da abertura da mídia às discussões do movimento LGBT. Apresentado por Fernanda Lima desde sua primeira temporada, conta com a participação de Pabllo Vittar, e Lorelay Fox como convidada do programa, conhecida como "consultora do Bishow"27.

Lorelay Fox, no próprio programa, afirma que "gênero é como você se identifica, como homem ou como mulher. Existem pessoas que estão entre os gêneros também. Não é o que seu corpo diz, mas o que a sua mente e coração dizem a respeito de você", explicando, assim, o que viria a ser uma drag queen e como abrir espaço na mídia para esse tipo de informação, entendimento, conhecimento e aceitação é de suma importância para o movimento em que ambas, tanto a cantora, quanto a youtuber estão inseridas.

[27] Bishow é um quadro do programa em que homens heterossexuais enfrentam o desafio de transformarem-se em *drag queens.*

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3 - Lorelay Fox à esquerda e Mc Linn da Quebrada à direita. Programa Amor & Sexo exibido no dia 2 de março de 2017 com enfoque na temática LGBT.

O corpo como performance – Pabllo Vittar

Lorelay Fox não é a única *drag queen* brasileira a ganhar destaque tendo como ponto de partida sua inserção nas novas mídias digitais como o YouTube, além dela, a cantora Pabllo Vittar teve sua carreira alavancada após postar seu primeiro single "Open Bar" em seu canal. A partir do lançamento da música, Pabllo passou a ser convidade para mais shows, além de receber a proposta de ser vocalista no programa "Amor & Sexo" da Rede Globo.

"Open Bar" foi postado em 8 de outubro de 2015, e conta atualmente com mais de sete milhões de visualizações. O hit se trata de uma versão brasileira da música "Lean On" do Dj Major Lazer com participação de diversos outros *Djs* em que a *drag* mistura traços do Pop com samba, além de possuir um clipe intimista, que retrata Pabllo em um momento de diversão com diversos amigos, tanto *drags* quanto pessoas não "montadas".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 4 - Pabllo Vittar ao centro, no making off de uma das cenas do videoclipe, segurando um copo, com uma peruca loira, unhas pintadas, e roupa com flamingos

Assim como Lorelay, temos na figura de Pabllo nesse clipe o uso extravagante de acessórios e maquiagens, além de itens tidos como femininos, como as suas roupas e unhas pintadas, tudo isso estando dentro de uma piscina em determinados momentos. Assim sendo, corrobora-se com a premissa lançada anteriormente de que a *drag queen* utiliza-se de itens femininos não para parecer-se com uma mulher, mas para ir além disso, para ser algo diferente, para ser uma própria *drag queen.*

Destaca-se em sua figura o diálogo estabelecido entre os gêneros na, no qual a artista transcende as questões culturais referentes à imagem (como o uso de roupa e acessórios). A cantora assumiu, mesmo na figura da *drag* seu próprio nome, um nome tipicamente masculino, "Pabllo". Contudo sempre que se busca retratar sua figura, utiliza-se a norma gramatical que corresponde ao gênero feminino, ou seja, usa-se "a cantora Pabllo Vittar", conferindo um caráter de "feminilidade" ao nome.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O sucesso de Pabllo desde o lançamento de seu primeiro hit não parou. De fato, se provou quando a cantora lançou o single "Todo dia" em seu canal em 20 de janeiro de 2007, que não apenas se tornou um dos hits do carnaval do mesmo ano, o que levou-a a ser convidada para cantar no trio elétrico de Daniela Mercury em Salvador e no bloco da cantora Anitta no Rio de Janeiro, mas que consagrou-a com o vídeo de canção original de um *drag queen* mais visto no YouTube, atingindo a marca de mais de dez milhões de visualizações. Ultrapassando assim o antigo primeiro colocado, *"Sissy that walk"*, da *drag queen* norte-americana RuPaul, tida como uma das *drags* mais famosas, como citado anteriormente.

Com um forte apelo gráfico, e contando com a participação do rapper homossexual Rico Dalasam, "Todo dia", transpôs a esfera do público LGBT que tende a ser o maior consumidor desses novos artistas, e atingiu outros públicos.

Mesmo sendo inteiro em preto e branco, o clipe com efeitos gráficos coloridos e chamativos, e mais uma vez, temos a imagem de Pabllo associada ao conceito de *"top drag"* de Santos e Pavan.

Figura 5 - Pabllo Vittar em seu clipe "Todo dia"

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Diferentemente de Lorelay que usa seu canal de comunicação, além do seu próprio corpo e ser, para levantar discussões a respeito de visibilidade, representatividade, e questões sociais, Pabllo Vittar assume essa característica apenas enquanto artista performática e cantora. Suas músicas não possuem letras que denunciam a homofobia, ou a invisibilidade que travestis e transexuais estão inseridas. Em sua maioria, são músicas ligadas a momentos de diversão e alegria, com letras e ritmo animado, típico do gênero que a cantora compõe, o Pop.

Figura 6 - Pabllo Vittar no programa Amor & Sexo exibido no dia 02 de março de 2017

Contudo, não devemos deixar de notar que é através do sucesso de seus trabalhos, que a cantora, ao se mostrar cada vez mais presente no dia a dia do brasileiro comum e não apenas do meio LGBT, seja através da música, seja por sua participação em programas como o "Amor & Sexo", ou então em propagandas como é o caso da Avon, Vittar representa ao mesmo tempo o aumento da visibilidade LGBT nas mídias, mas, ao mesmo tempo, é também agente desse processo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O que tentamos mostrar aqui é que, devido a sua atuação, e não apenas a de Pabblo, mas também a de Lorelay e de várias outras artistas *drag queens,* transexuais, travestis, gays e lésbicas, há um aumento de interesse pelo público geral por essas artistas, que se utilizam desse interesse a fim de lançar suas carreiras, alçando mais sucesso, participando de programas de televisão, de documentários, ou então estampando matérias de jornais e revistas com grande número de leitores, ocupando assim esses novos espaços que por muito tempo lhes foram negligenciados.

Considerações finais

A *drag queen* em seu corpo simbólico, traz consigo a marca da contemporaneidade, uma marca de luta sociopolítica, uma marca cultural contra o que costuma ser tradicional, uma luta que, historicamente, vem se constituindo há um certo tempo, mas que ganhou visibilidade apenas recentemente.

Nesse corpo que transita entre a arte e a luta, a representação através das performances das *drags* em geral, ganha espaços, rompe as barreiras do preconceito e conquista, através das mídias, respeito a comunidade LGBT.

Os videoclipes musicais; os vídeos com tutoriais de maquiagem e discussões acerca de gênero, corpo e sexualidade; as participações em programas de televisão e conferências com a temática LGBT são os objetos de análise que escolhemos a fim de perceber as impressões e representações passadas através das mídias, que atingem um número grandioso de pessoas.

"Através da ruptura desses valores, a performance da *drag* provoca essa releitura do cotidiano"[28], e é essa releitura que podemos perceber como consequência dessa exposição nas mídias. Ver, explicar, ensinar e ser a diferença é o que essas duas *drags* estão fazendo, e como disse Lorelay Fox em seu primeiro

[28] SANTOS; PAVAN, op cit., p. 11

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

vídeo, "perceba que não existe só azul e rosa, existe um arco-íris inteiro de gêneros, para serem vivenciados, conhecidos e principalmente respeitados".

Não obstante, devemos levantar nossas críticas a essa chama "inserção nas mídias" que retratamos nesse trabalho. Devemos entender que, apesar de haver uma maior visibilidade e consequentemente uma maior participação de figuras como Lorelay e Pabllo, esse espaço que lhes é garantido ainda é superficial.

A música "Todo dia" não foi o único *hit* do carnaval de 2017, nem atingiu a todos, mas foi um dos diversos *hits,* e esteve ligada principalmente ao meio LGBT; o programa Amor & Sexo possui um público alvo restrito e exclusivo, principalmente devido ao horário no qual é exibido, atingindo assim um número inferior de pessoas em comparação com outros programas que são transmitidos nos chamados "horários nobres".

Recentemente levantou-se também a discussão a respeito da nova ferramenta do YouTube que vem censurando canais ligados a temática LGBT no Brasil e no exterior, incluindo-se o canal "Para Tudo" de Lorelay Fox, e de até mesmo, cantores e artistas ligados a esse público como Lady Gaga, enquanto vídeos em que se destilam preconceitos, extremismos e homofobias não foram censurados.

Dessa forma, entendemos que há uma maior inserção de figuras LGBT nas mídias, mas que isso não representa que a população LGBT tem seus direitos garantidos, que há equidade entre heterossexuais e homossexuais, inclusive no meio midiático, ou ainda que as lutas por representação e visibilidade atingiram seu ápice. Pelo contrário, o que temos são os primeiros frutos dessas lutas e que essas devem continuar a fim de se atingir todos os seus objetivos futuramente, e que a muito caminho a ser trilhado seja pelo movimento LGBT em si, seja por essas novas gamas de artistas, cuja própria existência e participação no meio midiático converte-se em uma forma de luta, em um posicionamento político.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMATTI, M. M. A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952 – 1955). São Paulo. 2008.

BÁRTOLO, J. Corpo e Sentido – Estudos Intersemióticos – Coleção estudos em comunicação. Livros Labcom, 2007.

BAUMAN, Z. Identidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BRIGGS, A. BURKE, P. Uma história social da mídia. Tradução: Maria Carmelita Pádua Dias; revisão técnica: Paulo Vaz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2004

CHARTIER, R. A história cultural: entre práticas e representações. Lisboa: Difusão Editora, 1988.

_____. O mundo como representação. Estud. av. , São Paulo, v. 5, n. 11, abril 1991.

CHIDIAC, M. T. V. and OLTRAMARI, L. C.. Ser e estar drag queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer. In: Estudos de. Psicologia : Natal, RN. 2004, vol.9, n.3, p.471-478.

LEAL, B. S.; CARVALHO, C. A. A grande mídia brasileira e as identidades LGBT: um retrato em 2008. Diálogos de la Comunicación (En línea), v. 84, p. 1-24, 2012.

LOURO, G. L. Corpos que escapam. In: Estudos feministas, v. 4, 2003.

MARÍLIA GABI GABRIELA. O universo Drag Queen – Lorelay Fox. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=x9zGunMD8DA>. Acesso em: 19 de março de 2017.

MEIO E MENSAGEM. "Marcas têm medo de se assumir", diz Lorelay Fox. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xHI9PM7IAEI>. Acesso em: 18 de março de 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MORIN, E. As estrelas: mito e sedução no cinema. Tradução [da 3. ed. Francesa] Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José. Olympio, 1989.

PABBLO VITTAR. Open Bar. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=lYuepseCRGY>. Acesso em: 23 de março de 2017.

_____. Todo Dia (feat. Rico Dalasam). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HT1LTv5FHTY>. Acesso em: 23 de março de 2017.

PARA TUDO. Amor e Relacionamento. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nhBol5gbHQ0>. Acesso em: 20 de março de 2017.

_____. Bissexuais existem. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LHKC0IkBZ48>. Acesso em: 20 de março de 2017

_____. É drag ou é trans? Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-rjhiwffVwI>. Acesso em: 20 de março de 2017.

_____. Gênero nas escolas. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZIJ2Ifu6SlM>. Acesso em: 19 de março de 2017.

_____. Massacre em Orlando e no Mundo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vbyNb0Pu55Q>. Acesso em 19 de março de 2017.

_____. Preconceito no meio gay. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HrMTaHBaIso>. Acesso em 21 de março de 2017.

_____. Relacionamento abusivo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=09nD1YdOtcw>. Acesso em 20 de março de 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SANTOS, J. F.; PAVAN, M. A. Dragstars - Gestos, segredos e cores de uma experiência queen. In: XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 2009, Teresina. Anais do XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste - Intercom Nordeste, 2009.

TEDX TALKS. É Hora de Apoiar as Diferenças | Lorelay Fox | TEDxSaoPauloSalon. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8XK3WxOlXUk>. Acesso em 20 de março de 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

"Foda-se, a casa é minha": uma análise das representações de gênero no blog de decoração *Homens da Casa*

Lindsay Jemima CRESTO (UTFPR)[1]
Marinês Ribeiro dos SANTOS (UTFPR)[2]

No presente texto, como parte de uma pesquisa de doutorado em desenvolvimento, procuramos discutir a relação entre representações de interiores domésticos e identidades de gênero no blog de decoração *Homens da Casa.* Criado em 2012 pelo publicitário Eduardo Mendes, o blog compartilha dicas de decoração baseadas no conceito *do it yourself* (DIY). Com uma abordagem que pretende ser bem-humorada e informal, o *Homens da Casa* articula seu conteúdo com discursos sobre gênero, promovendo uma forma de decorar apresentada como masculina. Assim, propomos uma análise de imagens baseadas em Ana Maria Mauad e Martine Joly, utilizando as fotografias dos ambientes decorados pelos/as leitores/as e publicadas no blog na seção *Leitor Ninja*. Buscamos evidenciar o potencial das imagens na afirmação de discursos e de tipos de masculinidades promovidos pelo blog. As publicações do *Homens da Casa* oportunizam discutir como as representações de gênero naturalizam e por vezes reforçam desigualdades e estereótipos na sociedade atual.

Palavras-chaves: decoração, *Homens da Casa*, representações de gênero.

Introdução

A decoração é um tema popular e assunto tratado nos mais variados tipos de mídia: revistas, blogs, canais no *Youtube* e programas de televisão. Os interiores

[1] Mestre em Tecnologia pela UTFPR (2009), cursando doutorado no Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE) da (UTFPR). Docente do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da UTFPR. lincresto@hotmail.com
[2] Doutora em Ciências Humanas pela UFSC (2010). Docente do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial e do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE) da UTFPR. Orientadora. ribeiro@utfpr.edu.br

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

domésticos recebem cada vez mais atenção, pois a decoração vem ganhando importância como afirmação de um estilo de vida pessoal e da personalidade.

Os blogs consistem em um tipo de mídia contemporânea muito popular. A popularização da Internet nos anos 1990 possibilitou a produção e publicação de informações por parte de usuários em espaços de participação como os fóruns e redes sociais. Mudanças nos anos 2000, como os conteúdos dinâmicos, atualizações constantes e possibilidades de publicação por parte de um grande número de usuários, transformaram a ideia de páginas para visitação em plataformas de interação (ZAGO, 2008). Inicialmente associados aos diários e relatos pessoais, os blogs ganharam espaço e importância como divulgação de ideias, para promoção profissional, bem como para a divulgação comercial de produtos e serviços.

Neste sentido, o *Homens da Casa* se destaca dos demais blogs sobre o tema ao propor a personalização como parte de um tipo específico de decorar, entendido como masculino. Criado em 2012 pelo publicitário Eduardo Mendes, o blog compartilha dicas de decoração baseadas no conceito *do it yourself* (DIY). Com uma abordagem que pretende ser bem-humorada e informal, termos populares e palavrões, buscando um tipo de comunicação específica com seu público. O blog se destaca dos demais blogs com o argumento de promover a decoração "real", "com personalidade" e "sem frescura".

O *Homens da Casa* articula seu conteúdo com discursos sobre gênero, promovendo uma forma de decorar apresentada como masculina. O termo gênero, segundo Joan Scott (1995), é usado para designar as relações sociais entre os sexos e foi empregado como forma de rejeitar as explicações biológicas que subjugavam e perpetuavam formas de dominação das mulheres, sobretudo em relação à reprodução. Gênero abrange as relações sociais entre os sexos, ampliando a discussão sobre identificação, representação e construção de significados na sociedade, muito além de oposições binárias, como as que encontramos no *Homens da Casa.* Scott chama atenção para a questão relacional quando se trata de discussões de gênero:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> O termo 'gênero', além de um substituto para o termo mulheres, é também utilizado para sugerir que qualquer informação sobre as mulheres é necessariamente informação sobre os homens, que um implica o estudo do outro. Essa utilização enfatiza o fato de que o mundo das mulheres faz parte do mundo dos homens, que ele é criado nesse e por esse mundo masculino. Esse uso rejeita a validade interpretativa da ideia de esferas separadas e sustenta que estudar as mulheres de maneira isolada perpetua o mito de que uma esfera, a experiência de um sexo, tenha muito pouco ou nada a ver com o outro sexo (SCOTT, 1995, p. 75).

A decoração masculina é construída pelo blog em oposição às noções tradicionalmente associadas à decoração: atividade ligada às feminilidades, artes decorativas, trabalho manual e artesanato, ornamentos e decoração, etc. Assim, o blog privilegia a decoração que emprega estratégias materiais: o DIY, padrões cromáticos, de estampas, estilos decorativos, etc, com estratégias discursivas: linguagem informal, gírias e palavrões.

A coluna do leitor

A seção *Leitor ninja*, dentro da coluna do *Leitor* (figura 1), foi criada em 2013 para divulgar os projetos realizados pelos/as leitores/as que seguem as dicas publicadas no *Homens da Casa*. *Leitor Ninja* é o espaço no qual os/as leitores/as, podem ter seus projetos publicados (tanto imagens quanto texto/relato do projeto e/ou reforma) e elogiados pelo criador/proprietário do blog. É um espaço de grande visibilidade no *Homens da Casa*, presumido como espaço para os leitores homens, pois de acordo com Eduardo Mendes, a seção tem "predominância masculina" (HOMENS DA CASA, 2014).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

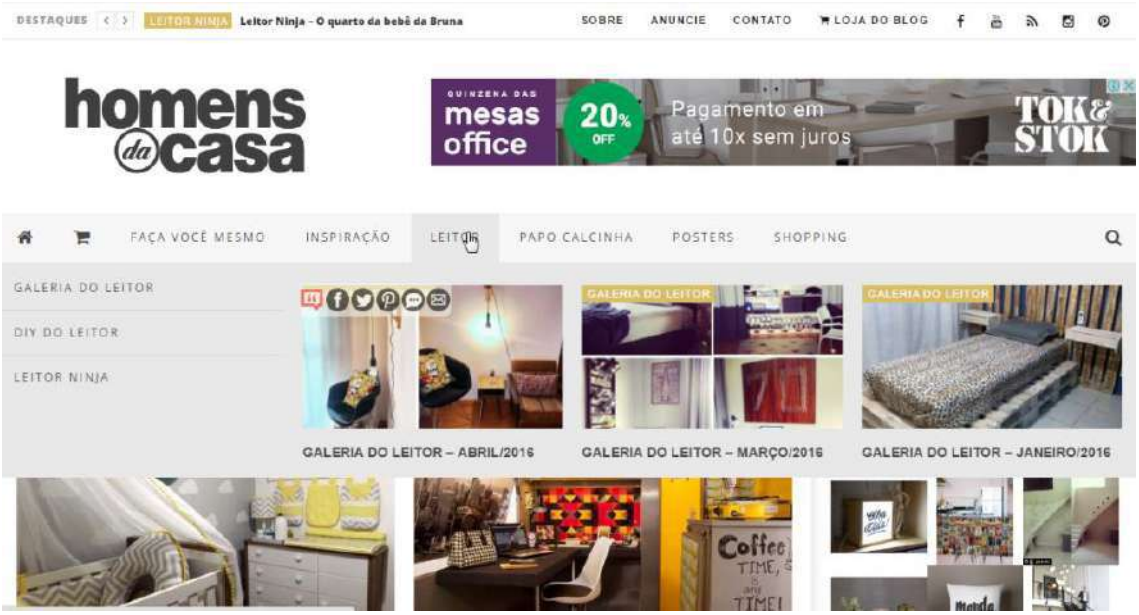


Figura 1. Página inicial do blog *Homens da Casa* e link para a coluna do *Leitor*. Fonte: *Homens da Casa* (2016)

Ter o projeto publicado na seção *Leitor ninja* é o prêmio máximo de reconhecimento para os/as leitores/as. Eduardo Mendes define mais recentemente a seção da seguinte forma: "*Leitor Ninja* é uma seção do blog destinada a quem botou a mão na massa, transformou algum cômodo da casa e o resultado ficou foda" (MENDES, 2016). Nesta fala, ficam explícitos dois aspectos que se repetem nas postagens: a preferência pela personalização da decoração com uma ênfase no caráter prático ("botou a mão na massa") e o uso de palavrões ("foda") para marcar tanto o caráter informal quanto masculino do blog, presumindo que se comunica com um público masculino. O pôster da figura 2, que inspirou o título deste artigo, criado por Eduardo Mendes, foi motivado pelas críticas que ele recebeu sobre as escolhas na decoração de sua casa:

> Já teve gente formada falando que não sei combinar cores, que minhas coisas são poluídas, alegres demais ou frias demais. Enfim, todo mundo tem o direito de falar o que quiser certo? Então, dias atrás quis dizer mais uma vez pro universo que esse blog é pessoal e fala da MINHA CASA. Pra isso, postei uma frase no Instagram que eu tenho certeza que muita gente tem vontade de sair gritando por ai. Isso mesmo queridos leitores, A CASA É MINHA! FODA-SE! (MENDES, 2014)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 2. O pôster disponibilizado gratuitamente na seção *Pôsters* do blog. (*Homens da Casa*, 2014)

Os projetos publicados nesta coluna têm como ênfase o DIY seguindo as sugestões publicadas pelo criador do blog. Desta forma, as imagens publicadas na seção *Leitor Ninja* apresentam semelhanças, como: 1) os padrões cromáticos adotados, que usam a combinação preto, cinza e amarelo, preferência declarada do criador do blog, Eduardo Mendes; 2) composição de quadros e pôsteres disponibilizados gratuitamente no blog; 3) referências à cultura popular, *geek* ou *nerd*, baseadas nas publicações do blog. Ao estudar as imagens dos projetos enviados pelos/as leitores/as, a ideia de decoração masculina é colocada em destaque pelas materialidades dos ambientes. Neste sentido, uma análise crítica das imagens possibilita refletir sobre as escolhas desses/as leitores/as e a afirmação de identidades de gênero.

Análise de imagem

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O roteiro de análise foi desenvolvido com base nas fichas e procedimentos de análise de imagens fotográficas propostos por Ana Maria Mauad (2005). Mauad analisou as imagens fotográficas no acervo do Museu Paulista e defende que devemos considerar na análise histórica de imagens técnicas alguns aspectos fundamentais: o papel da tecnologia nos processos de produção de sentido; a definição de um circuito social de produção de imagens técnicas; o papel dos sujeitos sociais como mediadores da produção cultural e a capacidade narrativa das imagens técnicas e a dimensão temporal dessas imagens.

A autora propõe o uso de fichas de análise para decomposição das imagens em unidades culturais, de acordo com o conceito de Umberto Eco, para quem unidade cultural pode significar "qualquer coisa culturalmente definida individuada como entidade (pessoa, lugar, coisa sentimento, ideia, etc); unidade semântica inserida num sistema" (ECO, 1974). Mauad divide a análise em duas partes: análise da forma de expressão e da forma de conteúdo. A primeira parte trata do conteúdo da imagem, de todos os elementos que podem ser observados na imagem fotográfica, como pessoas retratadas, objetos e seus atributos. A segunda parte busca identificar e listar os aspectos plásticos ou da linguagem visual, presentes na imagem. São observados arranjos e composição, iluminação, cores, ângulos, enquadramentos, tamanho, orientação da fotografia, etc.

Mauad acredita que a compreensão de textos visuais é um ato conceitual e pragmático, que

> "pressupõe a aplicação de regras culturalmente aceitas como válidas e convencionalizadas na dinâmica social" (2005, p. 142). Percepção e interpretação são faces de um mesmo processo: o da educação do olhar. Existem regras de leitura dos textos visuais que são compartilhadas pela comunidade de leitores" (MAUAD, 2005, p.142).

A educação do olhar citada por Mauad permite compreender como as fotografias dos ambientes decorados, enviadas ao blog pelos/as leitores/as, são formadas por um circuito de circulação e consumo de imagens de decoração de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

interiores. As fotografias de interiores publicadas em revistas de decoração seguem certas convenções de representação. A fotografia do ambiente decorado, tanto nas revistas impressas quanto nos blogs e programas de televisão, é baseada em convenções de representação da perspectiva de ambientes, que tem suas origens na perspectiva renascentista. O uso de pontos de fuga e noções de amplitude visual e profundidade deveriam simular um espaço real. Muitas imagens nas revistas simulam um caminho a ser percorrido pelos/as leitores/as das revistas. Os programas de televisão utilizam os vídeos para conferir movimento a este caminho, tornando a experiência mais realista e participativa para quem assiste.

Martine Joly (2000, p. 61) discute a importância das noções de expectativa e contexto na recepção, e que "ambas condicionam a interpretação da mensagem e completam as noções de *instruções de leitura*." Neste sentido, quem consome imagens de decoração de interiores conhece as convenções de de sua representação, as intruções de como ler a imagem do ambiente decorado.

Para Joly, a imagem é polissêmica e sua significação global depende da interação de diferentes tipos de signos: plásticos, icônicos e linguísticos. A interpretação desses signos depende do contexto sociocultural e histórico de quem os lê e os significados são construídos a partir de uma associação de ideias na qual o repertório individual é articulado e dialoga com o contexto no qual se inserem os signos.

Signos plásticos referem-se à composição visual (linguagem visual) e seus elementos, como cor, equilíbrio, ritmo, texturas, enquadramento, iluminação, proporção, etc. Signos icônicos são aqueles aspectos figurativos que "dão impressão de semelhança com a realidade jogando com a analogia perceptiva e com os códigos de representação herdados da tradição de representação ocidental" (JOLY, 2000, p. 75).

Joly sugere três etapas para realizar uma análise de imagem, resultando em um registro global dos significados observados. Primeiro, devem ser observados os tipos de significantes (plásticos, icônicos e linguísticos) presentes na mensagem visual, para então buscar significados a eles correspondentes por

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

convenção ou hábito e os diferentes tipos de signos e os significados que emergem desse cruzamento. Por fim, a autora sugere a elaboração de uma síntese desses significantes observados, apresentando uma versão possível da mensagem implícita vinculada à imagem.

O modelo de análise adotado

Com base nos dois tipos de análise estudados, procurei desenvolver um roteiro de análise para as fotografias dos/as leitores/as publicadas na seção *Leitor Ninja* do blog *Homens da Casa*. O objetivo desse roteiro é compreender de que maneira as imagens e seus elementos contribuem na representação de um tipo de decoração entendida como masculina. Elaborei uma ficha de análise visando contemplar o tipo de imagem publicada no blog: imagens técnicas. As imagens técnicas, segundo Arlindo Machado (MACHADO, 1997, p. 204), são aquelas que recebem intervenção da técnica e produzem uma "diferença no universo das imagens, marcando uma distância em relação às imagens do homem". As imagens fotográficas da seção *Leitor Ninja* não são possíveis de serem determinada possíveis edições e manipulações das fotografias, pois as imagens enviadas pelos/as leitores/as são publicadas pelo criador do blog e não existem requisitos listados no blog para o envio das imagens, apenas que sejam "de boa resolução/qualidade"; nem exigência mínima ou máxima é sugerida.

Como a estratégia é usar imagens como narrativas das experiências ligadas à decoração, a sequencia de fotografias é utilizada para contar, narrar, explicar os procedimentos adotados, etapas de elaboração e acabamentos utilizados na transformação do ambiente decorado, inclusive com imagens de antes de depois da decoração. Deste modo, a imagem do ambiente completo é tratada pelo/as leitores/a como o resultado final de várias outras etapas e imagens. Neste artigo, optei por analisar a imagem de "capa", isto é, a imagem do ambiente completo que abre a publicação, e outras imagens relevantes de um mesmo projeto.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A ficha de análise foi desenvolvida com base nas fichas de Mauad e na análise de Joly. Na ficha, fiz adaptações como os itens *objetos* e *mobiliário*, importantes para compreender a decoração, assim como o arranjo, conferindo destaque aos quadros e pôsters nos projetos. O item *signos icônicos* é uma classificação que busca compreender as referências à cultura de massa, como séries, games, música e que contribuem na afirmação de identidades. A análise de imagem possibilita compreender como os discursos sobre masculinidade na decoração estão sendo representados e materializados pelos/as leitores/as em seus interiores domésticos.

O projeto do leitor Neyton

O quarto do leitor Neyton, publicado em 2014 na seção *Leitor Ninja*, foi escolhido para análise devido aos comentários do criador/proprietário do blog na publicação e porque segue fielmente as sugestões do blog, como o DIY na criação de mobiliário, o uso de padrões cromáticos sugeridos e pôsteres na decoração.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3. O quarto (imagem completa) do leitor Neyton. Fonte: *Homens da Casa*, 2014.

Figura 4. O quarto do leitor Neyton, com imagens complementares do ambiente. Fonte: *Homens da Casa*, 2014.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ANÁLISE DO CONTEÚDO E REGISTRO DA IMAGEM – PARTE 1
Leitor/a: Neyton
Profissão/localização: diretor de marketing de escola de Inglês em Teresina (PI)
Ano/mês: 2014/abril
Projeto desenvolvido para: o/a leitor/a (x) pessoa da família ( ) amigo/a ( )
Ambiente: quarto
Uso: individual (x) compartilhado ( )
Pessoas e seus atributos: o leitor aparece em porta retratos com outras pessoas.
Objetos e seus atributos: - controles de TV, DVD, telefone; luminária de mesa e luminária pendente; placas decorativas, aparador de livros *Love*, vasos de plantas, pôsters.
Mobiliário e seus atributos: cama; arara e roupeiro em metal; criado mudo. Móveis confeccionados pelo leitor com pallets: cabeceira, painel da TV, banco.
Atividades: descanso, entretenimento.
Signos icônicos: elementos que fazem referência à cultura de massa, incluindo personagens de games, música, estilos artísticos, decorativos e do design: - Miniatura cadeira Panton preta (mesa de cabeceira): ícone do design da década de 60 - Placa Abbey Road: referência The Beatles - Beachfront ave: banda/artista americano e sistema de sinalização nas estradas americanas - Broadway: placa de rua com tipografia arte déco, que identifica o endereço dos musicais e espetáculos americanos. . - Aparador de livros *Love:* tipografia e cor vibrante criam um ponto de destaque na decoração da cebeceira.
ANÁLISE DOS SIGNOS PLÁSTICOS – PARTE 2
Tamanho e orientação da foto: 800 x 532; paisagem
Enquadramento 1: leitura centralizada do arranjo, seguindo para o canto superior direito,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

canto inferior direito, seguindo em diagonal em direção ao canto superior esquerdo.
Enquadramento 2: distribuição de planos 1º.plano:travesseiros pretos e luminária pendente; 2º.plano: cama e criado branco; 3º.plano:cabeceira de pallets; 4º.plano: objetos sobre a cabeceira; 5º.plano: placas na parede de tijolinho; 6º.plano: pôsters emoldurados; 7º.plano:parede cinza.
Enquadramento 3:- arranjo: cama e cabeceira decorada com vários elementos que receberam grande destaque no quarto. Contraste entre a parede da cabeceira, decorada e repleta de elementos decorativos e referências, com a parede oposta, só com a TV. - objeto central: cabeceira da cama com elementos decorativos sobre ela e na parede. - equilíbrio:simetria e regularidade na distribuição dos pôsters, dos criados ao lado da cama e das luminárias. As placas seguem o alinhamento dos pôsters, sem romper com o alinhamento criado por eles. A distribuição de elementos de cor forte como a luminária pendente preta e aparador Love vermelho estabelecem um equilíbrio dinâmico para o conjunto da cabeceira, ainda que repleto de elementos decorativos e da iluminação que os destaca, assim como a textura da parede de tijolinhos. - iluminação: centralizada no ambiente e pontual na cabeceira e pendente ao lado da cama - texturas: contrastam pela variedade de tipos e materiais como madeira, tecido com listras horizontais, estampa colorida dos criados e da parede (detalhhe) de tijolinhos ao fundo.
Enquadramento 4: - linhas: predominam linhas retas horizontais, que sugerem amplitude visual ao espaço. As linhas horizontais são percebidas como mais dinâmicas e menos tradicionais ou convencionais em comparação com as linhas verticais. - formas: formas quadradas e retangulares predominam na composição. Essas formas estão associadas a regularidade, convenção, seriedade, racionalidade, tradição.
Enquadramento 5: cores: branco, cinza, amarelo, vermelho, ciano e preto. Predominam: branco, amarelo, cinza e preto. São as cores mais sugeridas no blog e consideradas neutras e sóbrias, usadas junto com o amarelo que funciona como destaque.
Enquadramento 6: arranjo de quadros e pôsters nas paredes - é regular, ordenado, com distribuição equilibrada sobre a cama, com distâncias iguais das laterais da parede(centralizado). As molduras de cores diferentes quebram a regularidade, dialogando com as imagens dos pôsteres também coloridos.

Quadro 1. Ficha de análise de imagem. Fonte: a autora.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A imagem do quarto do Neyton mostra como a fotografia de interiores é planejada a partir de "olhar educado" (MAUAD, 2005). A imagem principal com a cabeceira da cama possui linhas horizontais inclinadas predominantes, que têm a como conotação movimento, modernidade, instabilidade. Essas linhas reforçam a direção de leitura dos elementos, sugerindo uma perspectiva com ponto de fuga, numa representação que é construída por um leitor que conhece este tipo de representação e suas convenções. As linhas horizontais inclinadas também influenciam a direção de leitura.

A horizontalidade também é uma característica presente nos interiores modernos do Estilo Internacional, um movimento na arquitetura e no design que teve início na década de 1930. O Estilo Internacional permaneceu no período do pós-guerra, alcançando o apogeu na década de 1950, com forte influência do racionalismo e do funcionalismo. Seus elementos estão presentes em diversas áreas: arquitetura, design gráfico e de produto.

O Estilo Internacional pode ser definido como uma versão mais elegante do modernismo, com formalismo geométrico e utilização de materiais industriais, como aço e vidro e "uma acentuada preferência pelo reboco branco" (FIELL, 2005, p.347). A simplicidade e clareza do Estilo Internacional são em grande parte, os elementos que conferem sofisticação e elegância aos projetos. Muitos arquitetos e designers acreditavam que formas universais reduziriam desigualdades, diminuindo as diferenças locais. Esta utopia está ligada aos ideais modernistas, que propunham uma abordagem mais democrática para o design e arquitetura, que empregava materiais industriais, cores neutras e sóbrias, grandes planos horizontais e formas geométricas.

O quarto do leitor Neyton segue as dicas publicadas no *Homens da Casa*, adotando características do design moderno na decoração. A horizontalidade proeminente, a sugestão de expansão que as linhas conferem, mostram que o ambiente foi planejado e organizado visualmente com várias referências que resultaram na decoração registrada pelo leitor. Outra característica relacionada ao design moderno é a preocupação com a simetria, ordem e regularidade. Desta

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

maneira, a decoração resulta equilibrada, racional e visualmente reconhecida como planejada e organizada.

Padrões cromáticos considerados sóbrios e neutros são empregados em espaços masculinos (no *Homens da Casa* e em outros blogs, revistas, programas de TV), para reforçar uma associação tida como natural entre as masculinidades e características como racionalidade, seriedade, regularidade, ordem e tradição. Eduardo Mendes acredita que

> A decoração masculina é prática e funcional. Tem o seu conteúdo estético, mas tem muito mais a ver com a função final de cada elemento. Por isso, é muito comum se ver bicicletas, geladeiras de cerveja, sinucas e outros objetos exercendo a função de adorno, além daquela que já possuem de fábrica. Essa praticidade se reflete também em formas que, geralmente são mais retas e em pequenos detalhes que fazem toda a diferença. A casa passa a ser um pequeno santuário e ali é possível encontrar coleções de carrinhos, quadros de time, vídeo games, pôsters, etc. O legal é que hoje é possível, sim, juntar tudo e harmonizar num ambiente bacana e funcional (HOMENS DA CASA, 2014).

Outras representações de masculinidade são as preferências pelos esportes radicais (televisão) e a relação com aparatos tecnológicos, como os aparelhos eletrônicos e a variedade de controles remoto ao lado da cama. Atividades associadas às masculinidades são representadas no ambiente: o lazer com jogos ou filmes, ou ainda as competições de esportes radicais na TV e a música são itens que colocam o leitor em contato com o mundo externo, com a esfera pública e social. Este aspecto é reforçado pelas placas de ruas famosas que decoram a parede sobre a cama: possuem uma valorização como artefatos que servem à localização no espaço urbano e, neste caso, o espaço urbano dos EUA e de Londres, locais em que se fala a língua inglesa. As placas que identificam locais no espaço urbano convertem-se em objetos decorativos que valorizam justamente sua inserção e significados voltados ao espaço público. Esta escolha parece natural, pois o leitor é diretor em uma escola de inglês, mas também dialoga com um imaginário do aventureiro, viajante e desbravador, de quem busca viajar e "conhecer o mundo";

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

essas características e comportamentos são frequentemente associadas aos espaços definidos como masculinos.

Já os pôsteres são disponibilizados gratuitamente no blog e o leitor escolheu quatro modelos diferentes, entre os disponibilizados na época: 1) "O homem vangloria-se de ter imitado o voo das aves com uma complicação técnica que elas dispensam"; 2) "*Old is cool*"; 3) "Doce, doce, doce"; 4) "*More life, less filters*". Alguns pôsteres foram criados a partir de sugestões de leitores/as do blog, como o primeiro, com citação de Carlos Drummond de Andrade, que tem a imagem de um homem com os braços abertos simulando o voo, com asas sobrepostas à imagem. A referência à liberdade e à expressão individual são os destaques do pôster. O segundo pôster apresenta um modelo do carro Fusca antigo com a frase na lateral da imagem. O terceiro exibe um dispenser antigo de balas coloridas, com o trecho de uma música de Xuxa Meneghel[3] "Doce, doce, doce", como explicou Eduardo Mendes na publicação do pôster (HOMENS DA CASA, 2012). O quarto pôster possui várias imagens coloridas de uma câmera com a frase "*More life less filters*". Mendes comentou que o pôster foi inspirado pelas facilidades de acesso às tecnologias que fazem de "qualquer pessoa um fotógrafo anônimo" (HOMENS DA CASA, 2013). Ele citou o exemplo do *Instagram* e as possibilidades de filtros e edições das fotografias, defendendo o que é realista e realizável.

O quarto do leitor Neyton insere-se num grupo, a seção *Leitor Ninja*, que pode ser pensada como um espaço específico das masculinidades, uma "casa dos homens". O *Homens da Casa* pode ser pensado como uma "casa dos homens", na qual os leitores podem ficar à vontade para discutir decoração, trocar informações e experiências, sob um novo enfoque e sem receio de julgamentos quanto às suas masculinidades. Daniel Welzer-Lang (2001) utiliza o termo "casa dos homens", para se referir a um conjunto de lugares e espaços nos quais os homens se reúnem e aprendem a se diferenciar do mundo das mulheres e das crianças, "onde se aprende a masculinidade":

[3] A música que empresta o trecho ao pôster chama-se Doce Mel era tema do Xou da Xuxa, apresentado por Xuxa Meneghel e foi ao ar entre 1986 e 2007. A música fala das características da infância, da liberdade e das brincadeiras infantis usando a metáfora do doce.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Em nossas sociedades, quando as crianças do sexo masculino deixam, de certo modo, o mundo das mulheres, quando começam a se reagrupar com outros meninos de sua idade, elas atravessam uma fase de homossociabilidade na qual emergem fortes tendências e/ou grandes pressões para viver momentos de homossexualidade. Competições de *pintos*, maratonas de punhetas (masturbação), brincar de quem *mija* (urina) o mais longe, excitações sexuais coletivas a partir de pornografia olhada em grupo [...] Nessa casa dos homens, a cada idade da vida, a cada etapa de construção do masculino, em suma está relacionada uma peça, um quarto, um café ou um estádio. Ou seja, um lugar onde a homossociabilidade pode ser vivida e experimentada em grupos de pares. Nesses grupos, os mais velhos, aqueles que já foram iniciados por outros, mostram, corrigem e modelizam os que buscam o acesso à virilidade. Uma vez que se abandona a primeira peça, cada homem se torna ao mesmo tempo iniciado e iniciador (WELZER-LANG, 2001, p. 462).

Na casa dos homens, as atividades desempenhadas em grupo ajudam a formar visões de masculinidades, e afirmar certos valores, como a naturalização da agressividade e da violência, e valorização da ação, do fazer, da iniciativa e do comando.

Segundo Miriam Pillar Grossi (2004, p. 6) entre as principais definições de masculinidade na cultura ocidental, "é que o masculino é ativo. Ser ativo, no senso comum a respeito de gênero, significa ser ativo sexualmente, o que para muitos significa penetrar o corpo da/o outra/o". A noção de "ser ativo", que compreende um comportamento sexual, estende-se às várias atividades desempenhadas pelos homens e expressa uma visão sobre poder e dominação. A masculinidade hegemônica, então, consiste na valorização da atividade, de acordo com Miriam Grossi (2004), pois são as ações, comportamentos e atitudes (além da sexualidade) que definem o que é ser homem em nossa cultura.

> Mas, para a constituição do modelo de masculinidade hegemônica em nossa cultura, atividade não diz respeito apenas à sexualidade; ela é também percebida positivamente como agressividade. Já na constituição

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> da identidade de gênero na infância, observamos como o masculino se constitui pela hiperatividade dos meninos, que se confunde seguidamente com agressividade. É muito forte esta ligação de atividade com agressividade. (GROSSI, 2004, p.6)

A valorização da atividade, no *Homens da Casa*, ocorre por meio de algumas estratégias, como o DIY e a valorização do fazer e da ação na decoração do espaço individual. Desta maneira, "colocar a mão na massa" é parte fundamental da masculinidade promovida pelo blog. O projeto do leitor Neyton foi elogiado pelo criador do blog afirmando que

> O Neyton reformou o quarto inteiro. E não foi qualquer reforminha não, foi um extreme make over do caralho! Nem vou pedir desculpa pelo palavrão, tá foda mesmo. O kra deixou o quarto com cara de capa de revista gastando pouco e botando a mão na massa. Incrível, sem palavras (HOMENS DA CASA, 2014)

A construção da masculinidade é tanto um projeto individual quanto coletivo (CONNEL, 1995) que envolve instituições, família, sociedade, no qual cada cultura possui uma definição de conduta e sentimentos apropriados aos homens, em favor de uma conformidade. O blog ajuda a formar um grupo, uma rede de compartilhamento de informações e especificações sobre a decoração masculina e a seção Leitor Ninja funciona como a instância de legitimação das práticas e comportamentos defendidos.

Considerações

As imagens possuem importante papel na promoção de códigos de representação na decoração, como a reprodução de certas regras de composição e criação de imagens fotográficas sobre a decoração de interiores domésticos. O ambiente analisado permitiu a reflexão sobre o potencial das imagens técnicas que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

parecem somente explicar ou documentar etapas do processo de decoração, mas que oferecem material de discussão para uma reflexão crítica sobre o alcance da cultura material e suas implicações na afirmação de normas de gênero.

O *Homens da Casa* propõe a construção de modelos de masculinidade por meio da decoração, colocando eme vidência as tensões dessas representações, como as associações entre certas atividades e as masculinidades, como a praticidade, racionalidade e as masculinidades, que motivam o questionamento sobre as desigualdades e ideologias que estão implícitas nessas representações. Como por exemplo a ideia de que a decoração masculina é vinculada aos valores da modernidade e às atividades ligadas á esfera pública. Deste modo, a domesticidade masculina é constituída de fora para dentro, rejeitando as representações da decoração que associam domesticidade às feminilidades, inspirando reflexões sobre as hierarquias e assimetrias que se desenvolvem a partir da decoração e suas materialidades.

Referências

CONNEL, Raewyn Políticas da masculinidade. In: Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, n. 2, jul./dez. 1995, p. 185-206.

FIELL, Charlotte and Peter. Design do século XX. Itália: Taschen, 2005.

GOMBRICH, E. H. Quadros para o lar, In GOMBRICH, E. H. Os Usos das Imagens. Porto Alegre: Bookman, 2012, p. 108-135.

HOMENSA DA CASA. Homens da casa. Disponível em: <http://homensdacasa.net/>

JOLY, Martine. Introdução à Análise da Imagem. Campinas: Papirus Editora 2000, p. 13-40.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas e pós-cinemas. Campinas: Papirus, 1997.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX, Anais do Museu Paulista. São Paulo.N. Sér. v.13. n.1.p. 133-174.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, n.2 jul.dez. 1995, p.5-19.

WELZER-LANG, Daniel. A construção do Masculino: dominação das mulheres e homofobia. In: Revista Estudos Feministas. N. 2, vol. 9. Florianópolis: UFSC, 2001, p. 460-482.

ZAGO, Gabriela da Siva. Dos blogs ao microblogs: aspectos históricos, formatos e características. Congresso Nacional de História da Mídia. Niterói, Rio de Janeiro. Maio de 2008. Disponível em:< http://www.bocc.ubi.pt/pag/zago-gabriela-dos-blogs-aos-microblogs.pdf> Acesso em: 20 mar. 2015.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Corpo Gordo, corpo obsceno: uma análise da corpulência em Fernanda Magalhães e Laura Aguilar

Júlia MELLO (UFRJ)[1]

Resumo. Este artigo oferece uma análise da corpulência nas obras das artistas Fernanda Magalhães e Laura Aguilar utilizando como metodologia de interpretação os conceitos de *nu*, *pelado* e *obsceno* da autora Lynda Nead. Através de autorretratos em fotografias, as artistas trabalham a subjetividade, considerando nas imagens a questão do corpo Gordo, do gênero e da política na contemporaneidade. O corpo Gordo é frequentemente visto como algo a ser combatido e a mulher corpulenta sofre ainda maiores preconceitos. Neste ponto, as produções de Magalhães e Aguilar, alinhavadas à teoria *queer*, confrontam as normas vigentes, indo de encontro às hegemonias dos padrões de beleza da cultura ocidental atual. Também serão considerados autores como Gilles Lipovetsky (2016), Susan Bordo (2003) e Beatriz Preciado (2010). Os resultados revelam a importância das imagens para (re)pensamentos sobre o modo como a esfera pública é percebida e a potência das práticas artísticas na produção de reflexões socioculturais.

Palavras-chaves: Artes visuais, corpo, gênero, *queer*.

1. Introdução

O corpo Gordo[2] tem sido objeto central nas produções artísticas da londrinense Fernanda Magalhães (1962-) e da californiana Laura Aguilar (1959-). Ambas são corpulentas e possuem um projeto poético autorreferencial que se desenvolve em torno das questões da corporeidade, do gênero e dos estudos *queer*. Suas práticas confrontam os padrões de beleza na contemporaneidade que estigmatizam a gordura e tratam o corpo considerado "acima do peso" como

[1] Doutoranda, bolsista CNPq, orientadora: Claudia Oliveira (UFRJ/PPGAV, professora colaboradora na linha Imagem e Cultura).
[2] Encarado como nome próprio para ser aproximado das propostas *queer*.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sinônimo de assexualidade, doença, distúrbios alimentares e outras diversas características consideradas negativas (COOPER, 2008 e 2016; LIPOVETSKY, 2016; SCHWARTZ, 1986; GILMAN, 2010, para citar alguns autores).

Os questionamentos a respeito da negativação da corpulência ganham força a partir da década de 1960, com movimentos como o *fat activism* (ativismo da gordura), que propõe um enfrentamento contra os discursos normativos sobre o corpo Gordo e que surgiu a partir de um protesto ocorrido em 1967, no Central Park em Nova Iorque, contra a discriminação das pessoas gordas (COOPER, 2008, 2016). O *fat activism* ganhou forma com o passar das décadas, dando margem inclusive para o emergente campo do *fat studies*, originado nos Estados Unidos no início do século XXI, que explora as políticas da gordura.

Entre as décadas de 1980 e 1990, o corpo passa a ter um papel extremamente relevante na arte[3] contribuindo fortemente com denúncias sociais e políticas (GUASH, 2000; JONES, 2000). Na "História do corpo" (2008), Courbin, Courtine e Vigarello reforçam a ideia do corporal como elemento fundamental para a arte contemporânea. O corpo que entra em cena a partir do final do século XX, é um corpo violado, cru, que corresponde ao campo do obsceno, do abjeto, do traumático (FOSTER, 1996). Um corpo que subverte normas, que rejeita o moralismo social. Desta forma, diversos artistas começam a dialogar com questões contemporâneas "mais urgentes" - tomando de empréstimo a expressão de Guash (2000) - como identidade sexual, desigualdade social e preconceitos.

As novas estratégias corporais que surgem no final do século XX confrontam uma sociedade "refém da indústria de imagens" e é justamente neste contexto que vão se construindo as práticas artísticas de Magalhães e Aguilar. Nesse sentido, para a análise das imagens, cabe utilizarmos conceitos da autora britânica Lynda Nead (1992), que contribuirão para a compreensão da dimensão de "embate" dos corpos em questão.

Nead discute o papel que o nu feminino exerceu ao longo da história da arte ocidental, emoldurado numa parede, ícone da cultura ocidental e símbolo da

[3] Isso se deve inclusive à consolidação da *body art* e à disseminação da performance na década de 1970.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

civilização. Segundo a autora, a nudez feminina na arte pode ser situada em dois espaços contrastantes: (1) no cerne da alta cultura, discurso da história da arte, ápice estético e (2) na margem cultural, na borda, se arriscando a perder a respeitabilidade.

O corpo como ápice estético (1) foi construído sob as premissas da história da arte e da estética, foi "emoldurado" e simboliza a transformação da base da matéria ou da natureza em elevadas formas culturais e espirituais. O *nu* feminino envolve a feminilidade e a sexualidade na arte tradicional e, segundo Nead, é uma estratégia para conter a "falta de forma", isto é, para controlar esse corpo desobediente, sem regras. Dentro do discurso estético, esse corpo estaria num lugar seguro.

O corpo marginalizado (2), vai justamente fugir do "lugar seguro" das normas. É um corpo sem bordas, que não se contêm. É *obsceno*. Para a autora, o corpo que transgride, não somente normas artísticas convencionais, mas discursos hegemônicos como os médicos e midiáticos, por exemplo, emana perigo. Nesse mote, o corpo de Magalhães e Aguilar pode ser compreendido como um corpo *pelado*, que resiste a classificações. Um corpo que o espectador não está acostumado a ver, sobretudo sem roupas. Um corpo cru e excessivo.

O corpo Gordo e obsceno de Magalhães e Aguilar

Conforme indiquei em estudos anteriores (MELLO, 2013, 2014a, 2014b, 2014c, 2015), o processo criativo de Fernanda Magalhães engloba três momentos marcantes: o primeiro, quando viajou ao Rio de Janeiro na década de 1990 e ainda iniciava a sua construção poética que resultou em fotografias que dialogavam com a opressão de ser gorda numa cidade que exige corpos em "forma"; o segundo, quando começa a trabalhar questões concernentes a gênero através da técnica que autodenomina *fotografias contaminadas* e o terceiro quando começa a discutir abertamente as exclusões e busca dar voz a silenciados pelas barreiras sociais.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Este momento é marcado pelo projeto "A Natureza da Vida", iniciado em 2000 e ainda em desenvolvimento, que consiste em performances no espaço público, realizadas frequentemente com o corpo despido, registradas por fotografias e vídeos. A fotografia exerce um papel fundamental no projeto, já que documenta a ação em poses e localidades escolhidas especificamente para causar certa dramaticidade[4].

Os trabalhos de Laura Aguilar também se apresentam como uma tentativa de discutir preconceitos de raça, cor, tamanho, origem e sexualidade. Além de se considerar latina (embora tenha nascido na Califórnia, possui descendência mexicana), é lésbica e possuidora de um corpo considerado excessivo para os padrões contemporâneos. Como no caso de Magalhães, muitas de suas obras parecem reluzir uma espécie de fusão entre corpo e paisagem.

O tema central da poética de Aguilar também é a exclusão, portanto diferentes grupos que possuem pouca ou nenhuma visibilidade na sociedade ocidental contemporânea são retratados. Noriega (2008) aproxima as fotografias da artista com as de Jock Sturge (1947-), que dialoga com a nudez de adolescentes em espaços públicos e com as de Sally Mann (1951-), conhecida por retratar pessoas em situações inesperadas, embora, para o autor, a produção de Aguilar seja mais "coletiva", já que a artista se coloca do lado dos retratados, muitas vezes convidando inclusive amigos e familiares para as cenas.

De acordo com Noriega, a arte de Aguilar ganhou bastante visibilidade na década de 1990, principalmente pela sua inter-relação com as comunidades gays, lésbicas e chicanas e pelo papel da sua auto-representação desafiando as normas corpóreas. Para Amelia Jones (2016), o enfrentamento da artista das normas pré-estabelecidas é um desdobramento da sua "vulnerabilidade radical"[5] que funciona como uma estratégia de intervenção nas convenções de retratos tradicionais da história da arte. Segundo a autora, Aguilar cria um relacionamento entre espectador

[4] C.f uma das mais emblemáticas fotografias do projeto, referente ao protesto contra a retirada de árvores do Bosque Central de Londrina em 2011.
[5] Termo que a autora toma de empréstimo de Michelle Jarman (2005).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

e fotografados (incluindo ela mesma) que nos faz conscientes da nossa própria mutabilidade e vulnerabilidade.

Nas obras que analisaremos a seguir poderemos compreender melhor a relação entre as duas artistas, bem como a potência de seus corpos obscenos no espaço público.

Em junho de 2014, Magalhães esteve em Vitória-ES, onde realizou a performance "A Natureza da Vida" no Parque Moscoso (Figura 1 e 2) e no Píer da Iemanjá como parte do evento "Independêndia: quem troca?".

Figura 1 – Fernanda Magalhães, registro da performance de A Natureza da Vida no Parque Moscoso, 2014. Fotografia: Jean Carlos Oliveira. Disponível em: www.facebook.com/ independenciaquemtrocaa/photos. Acesso em: 29 mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 2 - Fernanda Magalhães, registro da performance de A Natureza da Vida no Parque Moscoso, 2014. Fotografia: Jean Carlos Oliveira. Disponível em: www.facebook.com/ independenciaquemtrocaa/photos. Acesso em: 29 mar. 2017.

As duas imagens revelam Magalhães posicionada ao centro da Concha Acústica, patrimônio cultural projetado pelo arquiteto Francisco Bolonha em 1952. Na primeira, a artista encontra-se vestida e na segunda despida, portando apenas o calçado. Há um evidente confronto entre o corpo cultural, vestido[6] e o corpo despido. A performance foi registrada em série, como um filme videográfico, com vários momentos do processo de despir, mas interessa-nos especificamente o momento inicial e o final.

A transgressão está no descarte da veste e no corpo Gordo à mostra, desprovido de qualquer pudor. O vestuário é o meio para que o corpo seja considerado "decente", aceitável e apropriado em determinados contextos (ENTWISTLE e WILSON, 2001) e pode ser para o corpo uma espécie de amarra social, já que o condena a representar um papel determinado, uma posição ou uma hierarquia (CALEFATO, 2004). Em contraponto ao vestuário, a nudez nos remete ao

[6] Entwistle e Wilson (2001) e Volpi (2007).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

"primitivo", ao não cultural, ao animal. Para Entwistle e Wilson (2001), o corpo vestido é fundamental para a ordem microssocial. A exposição da carne nua perturba.

Como indica Nead (1992), a história da arte tradicional sempre buscou metaforicamente "selar" o corpo feminino, contendo-o e "despoluindo-o" e o corpo de Magalhães e Aguilar, vai justamente subverter essas premissas.

Figura 3 – Laura Aguilar, Clothed/Unclothed 1, 1990. Papel de gelatina e prata, 40,64 x 50,80 cm, Reprodução. Disponível em: <https://arthistory.artsci.wustl.edu/events/479>. Acesso em: 16 fev. 2017.

Aguilar (Figura 3), assim como Magalhães, realiza um jogo entre corpo vestido e despido. Trata-se de uma obra da série produzida entre 1990 e 1994 intitulada *Clothed/Unclothed* que se constitui em dípticos com imagens feitas por Laura Aguilar, de maneira colaborativa, com seu círculo de amigos e parentes. As pessoas vestidas aparecem à esquerda e as despidas à direita, em poses parecidas. A imagem final (da direita), correspondente a uma espécie de "conclusão" dos retratados, segundo Swartz (2010), foi escolhida por eles, entre duas opções fornecida por Aguilar. Amelia Jones (2016) chama a atenção para seus olhares diretos e indiferentes e para a disposição dos corpos como se fossem uma

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

"fortaleza" (*poses of fortitude*). O espectador se depara com fotografias em preto e branco feitas em estúdio, com o fundo escuro, que variam em número de participantes e que de certa maneira, desafiam o espectador desconstruindo antigos valores engessados socialmente.

No autorretrato de Aguilar a expressão facial, tanto na foto em que está vestida quanto na que está despida, é extremamente parecida, bem como a corporal. As mãos entrelaçadas mudam de posição (esquerda sobre direita e direita sobre esquerda respectivamente). Para Jones, somos incitados a observar minúcias nessa imagem e o olhar da artista nos capta. Um olhar de indiferença, sem remorso ou vergonha. Em Magalhães temos uma mudança de expressão. O corpo vestido está com um rosto sério e o despido, sorrindo.

Nas duas artistas observamos peças do vestuário que se relacionam com a "política do conforto" abordada por Holliday (2001). Segundo a autora, o conforto traz um ar de autenticidade incorporando políticas de lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros e subculturas e em certo nível, pode ser utilizado como resistência aos discursos hegemônicos do comportamento "próprios" femininos ou masculinos. Há uma espécie de rejeição da moda, indicando uma certa indiferença a essa.

O corpo de Magalhães e Aguilar foge dos padrões médicos, é excessivo, e elas não tentam escondê-lo ou disfarçá-lo com pequenos "truques", como utilização de peças em cor escura, sem estampa ou linhas na vertical, por exemplo. As artistas reafirmam o corpo Gordo no "conforto" e, peladas, revelam toda a sua corpulência, indicando que o espectador é tão vulnerável quanto elas, porque à medida que veem os corpos pelados, esperam ver a si mesmos (JONES, 2016).

Em contraste com o corpo Gordo das artistas, citamos a Figura 4 que corresponde ao trabalho do fotógrafo Robert Mapplethorpe, "*Lisa Lyon*" (1980). Sob a ótica de Nead (1992) é uma imagem que vai trazer "ordem", "precisão", "lógica", pois tanto a modelo, quanto o fotografo colaboram com o ordenamento do corpo feminino. Ambos parecem escultores clássicos na busca da estética ideal, transformando o material "cru" em arte.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

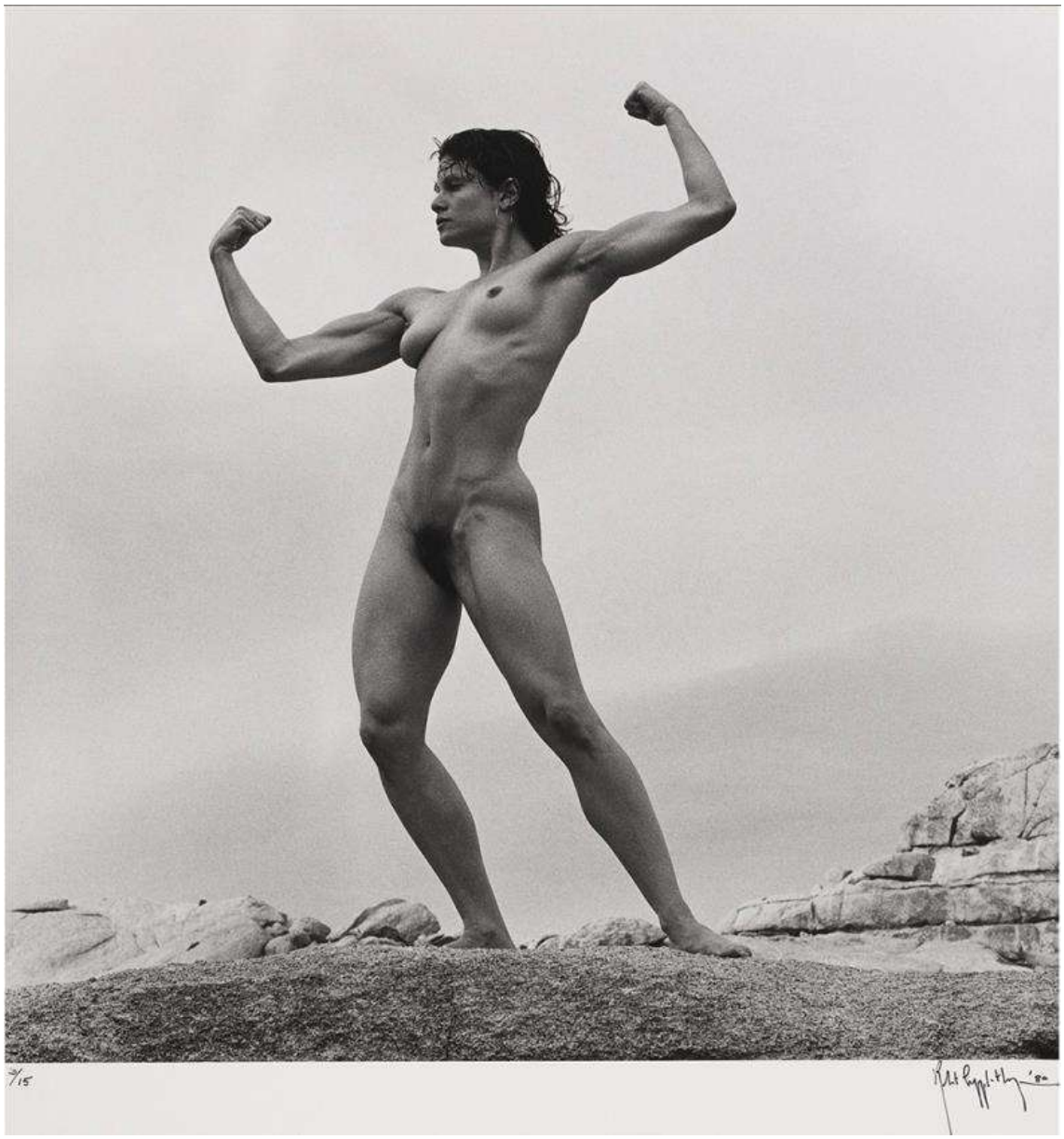


Figura 4 – Robert Mapplethorpe, Lysa Lyon, 1980. Fotografia. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/04/1763754-retratos-do-underground-em-la.shtml>. Acesso em: 31 mar. 2017.

Evidentemente, Nead (1992) não desconsidera o valor que a obra possui, sobretudo na desconstrução de determinados padrões femininos (Lyon é *bodybuilder*), mas reforça que nesse trabalho a modelo foi emoldurada, tendo o seu corpo aparentemente atingido o mais alto grau da forma contida.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Nesse caminho de discussão da exposição do corpo feminino despido, está a série "*Motion*", de Aguilar. Na Figura 5, "*Motion #56*" (1999), Aguilar e outras duas mulheres se dispõem sobre o chão, fundindo-se ao espaço natural. De acordo com Kuusinen (2006), a série faz parte de um processo de "cicatrização" psicológica da artista, após a perda de seu pai. Apesar da questão familiar, Aguilar não deixa de traçar uma crítica aos padrões do corpo nu na história da arte, através da inter-relação com os corpos Gordos e pelados.

Figura 5 – Laura Aguilar, Motion #56, 22.9 x 30.5 cm, 1999. Fonte: KUUSINEN, 2006.

O preto e branco da fotografia não deixa escapar a diferença na coloração das retratadas. Uma característica marcante do projeto poético de Aguilar é justamente o enfoque das questões étnico-raciais pautados, sobretudo, pela teoria *queer* que surgiu no final da década de 1980 nos Estados Unidos como reação às políticas de identidade gays e lésbicas. "[...] Um conjunto de microgrupos vão se reapropiar desta injúria [*queer* em inglês significa 'viado', 'bicha', 'maricas', etc.] para se opor justamente às políticas de integração e de assimilação do movimento

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

gay" (PRECIADO, 2010, p. 48-49). Através dessa proposta, Aguilar denuncia as minorias e reforça as falhas nas representações.

Cabe ressaltar que o corpo Gordo tem um importante papel nesta teoria, já que é excluído, marginalizado pela sociedade, como podemos confirmar no estudo sobre a leveza de Lipovetsky (2016) que enfatiza a busca incessante dos indivíduos por um corpo magro, torneado, livre de gorduras. O autor fala de uma cultura *lipofóbica*[7]:

> Em toda a parte, o objetivo é expulsar a gordura, tornar os corpos fluidos, aliviá-los do peso da corporeidade. A era hipermoderna vê o triunfo de uma cultura transestética da leveza, portadora de prazeres aéreos e de sonhos, mas também de pesadelos. Enquanto se afirma a vitória simbólica do leve sobre o pesado, aumentam a obsessão pela saúde e a tirania da "magreza", fontes de um novo peso (LIPOVETSKY, 2016, p. 77).

Nesse aspecto, torna-se ainda mais evidente o papel de desconstrução do olhar provocado por Magalhães e Aguilar. Trata-se de uma luta constante de aceitação e provocação de normas frente ao corpo excluído e desconsiderado na sociedade contemporânea.

Uma obra que confronta diretamente a cultura das dietas, exercícios e a disseminação dos discursos médicos é a "Gorda 22" (Figura 6 e 7) que faz parte da série "A mulher gorda nua na fotografia" que Magalhães iniciou em 1995.

[7] Termo cunhado por Claude Fischler (1993).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

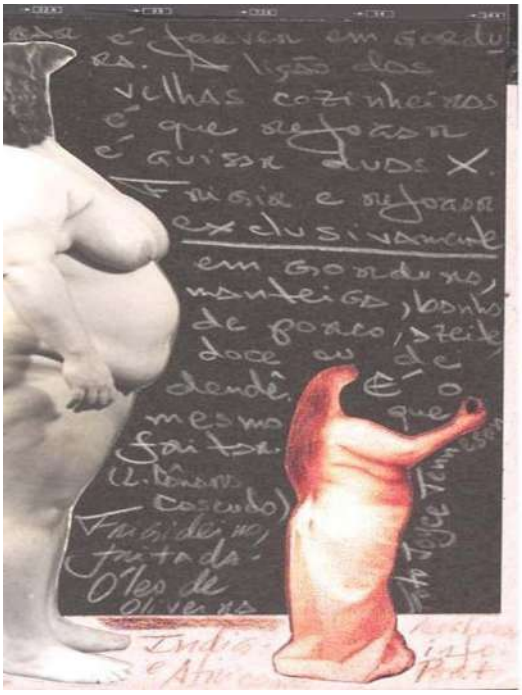


Figura 6 e 7– (À esq.) Fernanda Magalhães, Gorda 22, da série "A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia", 1995. Fonte: TVARDOVSKAS; RAGO, 2007. (À dir.) Joyce Tenneson , Trabalho da série "Transformation", 1993. Fonte: http://www.tenneson.com/portfolios/transformations. Acesso em: 8 mar. 2014.

Conforme descrevi em estudo anterior (MELLO, 2015), Magalhães dispõe a fotografia de seu corpo à esquerda, em preto e branco e em maior escala e à direita a fotografia de uma mulher nua, apropriada de um dos trabalhos de Joyce Tenneson (1945-, Figura 6), artista reconhecida pelos temas subversivos e pela exploração da diversidade. Nela uma mulher de cabelos grisalhos e corpo Gordo se olha no espelho em um ambiente atmosférico. Em "Gorda 22", a coloração e a textura da imagem foram alteradas, bem como a direção do corpo. O rosto e o espelho da mulher foram retirados e há uma mudança de sentido na montagem. A mulher, agora diante de um fundo preto, parece escrever sobre um quadro negro, como se ensinasse algo: "'Fazer suculento e farto' 'Os grandes representam fartura' 'A lição das velhas cozinheiras é que refogar é guisar duas X' 'Frigir e refogar exclusivamente em gordura, manteiga, banha de porco, azeite doce ou de dendê'" (TVARDOVSKAS; RAGO, 2007, p. 62). Com indício de humor, as frases que parecem saídas de livros de receitas, são recheadas de gorduras e alimentos comumente associados à corpulência.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os diálogos do corpo com a transgressão são constantes nas obras de Magalhães e Aguilar e propiciam reflexões sobre a corporeidade na cultura contemporânea ocidental. Como bem lembra Susan Bordo (2003), vivemos em uma sociedade que é educada a ser insegura com os corpos. Independente do tamanho ou largura, todo o indivíduo (sobretudo a mulher) é ensinado a controlar o seu peso, a sua alimentação, a se olhar no espelho exigindo uma proporção clássica.

Conclusão

O corpo Gordo e obsceno de Fernanda Magalhães e Laura Aguilar nos lembra da vulnerabilidade do corpo feminino ao longo da história da cultura ocidental. Corpo que sempre esteve no domínio do olhar masculino, seja na esfera familiar, científica, ideológica, filosófica, religiosa. Corpo que sempre foi moldado, controlado, construído.

Através das obras, pudemos perceber que a corpulência tem se mostrado como propulsora dos mecanismos de políticas envolvendo disciplinas corpóreas, cânones de beleza, hegemonia e dissenso. As artistas apresentadas, embora de nacionalidades distintas, possuem um corpo que ainda na contemporaneidade, mesmo com os numerosos discursos sobre a diversidade, é alvo de estigmatização. Ambas partiram das suas subjetividades para desenvolver um projeto poético que favorece a desconstrução do olhar do espectador, acostumado a corpos longilíneos.

A gordura, neste ponto, revela a crueza do obsceno no seu patamar. Corpos engordurados pela rebeldia e em desacordo com as normas vigentes. Corpos que se fundem com o ambiente e se despem de pudor e classificações. Corpos pelados, nutridos com o peso da subversão.

Referências Bibliográficas

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

AGUILAR, Laura. Clothed/Unclothed 1, 1990. Papel de gelatina e prata, 40,64 x 50,80 cm, Reprodução. Disponível em: <https://arthistory.artsci.wustl.edu/events/479>. Acesso em: 16 fev. 2017.

BORDO, Susan. Unbearable weight: feminism, western culture and the body. 10 ed. Berkley e Los Angeles: University of California Press, 2003.

CALEFATO, Patrizia. The clothed body. Nova York: Oxford, 2004.

COOPER, Charlotte. Fat Activism: A Radical Social Movement. Bristol: Hammeronpress, 2016.

_____. What's Fat Activism? In: University of Limerick Department of Sociology Working Paper Series, set. 2008. Disponível em: < http://www.ul.ie/sociology/docstore/workingpapers/wp2008-02.pdf >. Acesso em: 1 fev. 2017.

COURBIN, Alain; COURTINE, Jean-jacques; VIGARELLO, Georges (orgs.). História do corpo. Petrópolis: Vozes, v. 3, 2008.

ENTWISTLE, Joanne; WILSON, Elizabeth (Ed.). Body dressing. Nova York: Oxford, 2001.

FOSTER, Hal. Obscene, abject, traumatic. In: October, v. 78, outono, 1996. Massachussets: The MIT Press, 1996. p. 106-124.

GILMAN, Sander. Obesity: the biography. Oxford: Oxford university press, 2010.

GUASH, Ana Maria. El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural. Madri: Alianza Forma, 2000.

HOLLIDAY, Ruth. Fashioning the Queer Self. In: Entwistle, Joanne; Wilson, Elizabeth (Ed.). Body dressing. Nova York: Oxford, 2001. p. 215-232.

JONES, Amelia. Survey: body splits. In: WARR, Tracey. The artist's body. Londres: Phaydon, 2000.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

_____. Clothed/Unclothed: Laura Aguilar's Radical Vulnerability. 2016. Catálogo da exposição Laura Aguilar: show and tell. Vincent Price Art Museum. 33 p.

KUUSINEN, Asta. Shooting from the wild zone: a study of the chicana art photographers Laura Aguilar, Celia Álvarez Muñoz, Delilah Montoya, and Kathy Vargas. 2006. 354 p. Tese apresentada à Faculdade de Arte da Universidade de Helsinki para a obtenção do título de Doutora em Artes, Helsinki, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. Da leveza: rumo a uma civilização sem peso. São Paulo: Amarilys, 2016.

MAGALHÃES, Fernanda. Registro da performance de A Natureza da Vida no Parque Moscoso, 2014. Fotografia: Jean Carlos Oliveira. Disponível em: <www.facebook.com/ independenciaquemtrocaa/photos>. Acesso em: 29 mar. 2017.

MAPPLETHORPE, Robert. Lysa Lyon, 1980. Fotografia. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/04/1763754-retratos-do-underground-em-la.shtml>. Acesso em: 31 mar. 2017.

MELLO, Júlia. A natureza da vida: transcendendo a subjetividade através da obesidade. In: Cirillo, José; Gil, Fernanda; Grando, Angela (Org.). Artistas, autoria e as práticas colaborativas. Vitória: Intermeios, 2013.

_____. O corpo rude de Fernanda Magalhães: repensando a hegemonia da magreza. In: Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES. Vitória: UFES, 2014.

_____. O corpo político de Fernanda Magalhães: reflexões sobre 'Classificações científicas da obesidade'. In: Croma, Estudos artísticos, v. 2, n, 3, jan-jul 2014. Lisboa: CIEBA-FBAUL, 2014.

_____. A obesidade no processo criativo de Fernanda Magalhães. In: Gambiarra, n. 6, ago 2014. Niterói: UFF, 2014.

_____. O corpo gordo: diálogos poéticos em Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães. 2015. 168 p. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo para a obtenção do título de Mestra em Artes, Vitória, 2015.

NEAD, Lynda. The female nude: art, obscenity and sexuality. Londres: Routlege, 1992.

NORIEGA, Chon. Laura Aguilar Clothed Unclothed: challenge normative conceptions of the body. In: Newsletter of the UCLA Center for the study of woman, mai. 2008.

PRECIADO, Beatriz. "Entrevista com Beatriz Preciado, por Jesús Carrillo. Poiésis, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da UFF, Niterói, nº 15, agosto de 2010. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis15/Poiesis_15_EntrevistaBeatriz.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2013.

Schwartz, Hillel. Never Satisfied: A Cultural History of Diets, Fantasies, and Fat. Nova York: Free Press/Macmillan, 1986.

SWARTZ, Anne. The Home that the Woman's Building Built: Cheri Gaulke and Sue Maberry Construct a Visual Narrative of the Lesbian Family. In: Journal of Lesbian Studies, abr. 2010. Disponível em: < https://www.researchgate.net/figure/43227892_fig3_FIGURE-2-Laura-Aguilar-Cheri-and-Sue-1994-1994-from-Clothed-Unclothed-series-gelatin>. Acesso em: 17 fev. 2017.

TENNESON, Joyce. Transformation. 1993. Disponível em: <http://www.tenneson.com/portfolios/transformations>. Acesso em: 8 mar. 2014.

TVARDOVSKAS, Luana; RAGO, Margareth. Fernanda Magalhães: arte, corpo e obesidade. In: Caderno Espaço Feminino, Revista do Núcleo de Estudos de Gênero da Universidade Federal de Uberlândia, v. 17, no1, jan./jul. 2007. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/378>. Acesso em: 24 jul. 2013.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

VOLPI, Maria Cristina. O vestuário como princípio de leitura do mundo. In: Associação Nacional de História - ANPUH, XXIV, Simpósio Nacional de História, Unisinos, 2007, São Leopoldo, RS. Anais (on-line). São Leopoldo: Unisinos, 2007. Disponível em: <http://snh2007.anpuh.org/site/anaiscomplementares>. Acesso em: 17 fev. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Um prato para fazer e servir: representações de feminilidades nas práticas domésticas da Escola Técnica de Curitiba (anos 1950)

Ana Caroline de Bassi PADILHA (UTFPR)[1]
Marinês Ribeiro dos SANTOS (UTFPR)[2]

Resumo: O presente artigo objetiva refletir acerca da construção de representações de feminilidades atreladas ao espaço doméstico. O recorte de estudo tem como foco imagens fotográficas de alunas durante as aulas de *Economia Doméstica* na Escola Técnica de Curitiba nos anos 1950. No decorrer das aulas, as meninas aprendiam a preparar refeições e servi-las, bem como determinados valores, comportamentos e regras de conduta à mesa e na sociedade. A partir de uma abordagem qualitativa de natureza interpretativa, as imagens serão analisadas como fontes de evidência histórica. Embora não exista apenas um significado possível, imagens compreendem determinados mecanismos que direcionam sua leitura, favorecendo certos significados e restringindo outros. Neste trabalho, faremos uso do modelo proposto por Ana Maria Mauad (2005), que identifica as mensagens de uma imagem a partir de dois segmentos: expressão e conteúdo. Com base nessas questões, percebemos que a análise imagética pode servir como evidência da cultura material do passado ao revelar lugares, artefatos e formas de ser e agir de uma determinada sociedade em um momento histórico.

Palavras-chave: Imagens fotográficas, Escola Técnica de Curitiba, Práticas domésticas, Representações de feminilidades.

[1] Doutoranda em Tecnologia e Sociedade, na linha de pesquisa Mediações e Culturas, pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba. Brasil. Bolsista CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. carol_padi@yahoo.com.br.
[2] Doutora em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora do Departamento de Desenho Industrial e do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade na Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba. Brasil. Orientadora. ribeiro@utfpr.edu.br.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Introdução

As produções imagéticas, assim como os textos e os testemunhos orais, podem revelar-se como uma forma importante de evidência histórica. Logo, as imagens podem ser empregadas no processo de compreensão e reconstrução da cultura material do passado ao ilustrarem lugares, práticas sociais, atitudes, mentalidades e comportamentos de uma determinada sociedade em um dado período histórico.

Tendo em vista tais questões, esse trabalho tem como objetivo refletir sobre a construção de representações de feminilidades atreladas ao espaço doméstico a partir da leitura e análise de duas imagens fotográficas que retratam as aulas da disciplina de *Economia Doméstica* na Escola Técnica de Curitiba nos anos 1950.

Durante as aulas, as meninas eram instruídas e capacitadas a realizar tarefas domésticas como: organizar e limpar os ambientes e artefatos da casa, manusear os alimentos, preparar refeições simples e requintadas, arrumar e servir com maestria uma mesa, conhecer regras de etiqueta e saber comportar-se adequadamente no lar e na sociedade.

Este artigo está dividido em três seções. Na primeira parte, buscamos contextualizar o período no qual foi criado o curso de *Corte e Costura* na Escola Técnica de Curitiba. Num segundo momento, procuramos explicitar o modelo teórico-metodológico proposto por Ana Maria Mauad e empregado para a análise das imagens fotográficas. Na terceira seção, exploramos as fotografias buscando perceber como acontecia a construção e legitimação de feminilidades por meio das práticas domésticas ensinadas na instituição escolar.

A Escola Técnica de Curitiba e a sociedade brasileira nos anos 1950

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Denominada, inicialmente, de Escola de Aprendizes e Artífices do Paraná, a Escola Técnica de Curitiba foi criada em 1910 pelo então presidente, Nilo Peçanha. Nesse período, a instituição era voltada para a educação profissional de meninos pobres seguindo a perspectiva das práticas higienizadoras que marcaram o início do século XX, quando um dos caminhos para garantir a adequação das classes ditas menos favorecidas e alcançar a "ordem e progresso" seria a educação para o trabalho com o intuito de afastar tais grupos de risco da marginalidade e da transgressão (QUELUZ, 2002).

Nas primeiras décadas desde a sua concepção, a instituição direcionava seus esforços para o ensino e a formação de força de trabalho predominantemente masculina. Ao longo dos anos 1940, no entanto, a sociedade brasileira vivenciou momentos de amplas transformações. Os processos de industrialização e urbanização atingiram um ritmo acelerado e o tema da modernidade estava, na maioria das vezes, aliado à ideia de desenvolvimento. O início da década de 1940 também foi um período marcado pelo caráter centralizador do Governo Vargas, por meio da implantação do "Estado Novo" de 1937 até 1945 (MELLO; NOVAIS, 1998).

Esses acontecimentos influenciaram mudanças em vários âmbitos, inclusive no que diz respeito às diretrizes da educação profissional. Dessa forma, na década de 1940, a Escola Técnica de Curitiba foi institucionalizada com uma série de decretos conhecidos como "leis orgânicas" que redefiniram o sistema educacional brasileiro. A "Lei orgânica do ensino industrial", estabelecida em 1942, oferecia o quadro dos cursos do ensino industrial em dois ciclos e organizava todo o seu funcionamento em termos de disciplinas, seções a serem organizadas e certificações (MACHADO, 2010).

Uma das principais alterações trazidas pela "Lei Orgânica de 1942" foi a exigência da formação primária para poder candidatar-se ao ensino industrial básico. Dessa forma, os/as estudantes deveriam ter a idade mínima de dez anos, visto que, geralmente, era essa a faixa etária para os/as que concluíam o ensino primário, e participar do teste de admissão, submetendo-se a provas de capacidade física, aptidão mental, português, matemática e desenho (MACHADO, 2010).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Segundo Maria Lúcia Büher Machado (2010), o 1º ciclo englobava os cursos industriais ginasiais e abrangia, na Escola Técnica de Curitiba, as seguintes seções e respectivos cursos: 1) seção de Indústria Mecânica, que concentrava o curso de *Mecânica de Máquinas*; 2) seção de Artes Industriais, que reunia os cursos de *Marcenaria*, *Artes do Couro*, *Alfaiataria* e *Corte e Costura*; 3) seção de Artes Gráficas, que incluía o curso de *Tipografia e Encadernação*.

O curso de *Corte e Costura* foi criado no ano de 1943 e estabelecido demarcadamente como ofício feminino. Assim, pela primeira vez, a instituição abria espaço para também escolarizar meninas[3]. No entanto, Machado (2010) explica que, embora as alunas tenham sido contempladas na organização do ensino industrial com um espaço de formação, este estava restrito a um saber racionalizado sobre o espaço reservado às mulheres: o espaço doméstico[4].

Na Escola Técnica de Curitiba, as alunas tinham aula em tempo integral sendo o período da manhã dedicado para o ensino de disciplinas de "cultura geral" e o período da tarde para as disciplinas denominadas "cultura técnica"[5]. As disciplinas de "cultura geral" englobavam: Português, Inglês ou Francês, Matemática, Física, Química, História Natural, História Universal e Geografia Geral. Já as disciplinas de "cultura técnica" abarcavam: Desenho Técnico, Tecnologia e Prática de Costura, Tecnologia e Prática do Bordado, Artes Industriais ou Artes Femininas, além da prática educativa de *Economia Doméstica*.

O curso de *Corte e Costura* vigorou na instituição até o final da década de 1960. Durante esse período, foram registradas imagens fotográficas que

[3] Torna-se pertinente comentar que, se no momento de sua criação a instituição era voltada para a educação profissional de crianças pertencentes às classes menos favorecidas, esse panorama começa a mudar em meados dos anos 1950. De acordo com Amorim (2004, p. 275), como "o acesso ao ensino industrial torna-se cada vez mais restrito, devido à grande procura, os exames de seleção acabarão por admitir os candidatos mais bem preparados, isto é, os originários das classes com poder aquisitivo suficiente para proporcionar a seus filhos uma melhor preparação para a obtenção de uma vaga nas escolas técnicas federais". Ver: AMORIM, Mário Lopes. Da Escola Técnica de Curitiba à Escola Técnica Federal do Paraná: projeto de formação de uma aristocracia do trabalho (1942-1963). 2004. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo.

[4] Segundo Machado (2010), a procura da Instituição para a realização do curso básico industrial de *Corte e Costura* tinha como finalidade formar para o lar e não para o mercado de trabalho. O discurso por parte dos organizadores do ensino industrial apresentou uma modificação em meados da década de 1960, quando os manuais voltados para a área de corte e costura destacaram a necessidade de um melhor preparo das profissionais para o setor industrial. Ver: MACHADO, Maria Lúcia Büher. Racionalidade, Trabalho e "Harmonia Social": Configurações do projeto de modernização brasileira e ensino industrial na Escola Técnica de Curitiba (1930-1960). 2010. 412 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

[5] Informações obtidas pela autora em pesquisa realizada nos documentos de diários de classe no Arquivo Geral da Instituição.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

possivelmente revelam questões importantes sobre as práticas sociais e suas influências na constituição de subjetividades de gênero, especialmente no que diz respeito à construção e legitimação de tipos de feminilidades hegemônicos[6] e vigentes na sociedade brasileira da época. Sendo assim, a seguir, buscamos explicitar o modelo teórico-metodológico adotado para a leitura das imagens.

Imagens e História: visualizando as imagens fotográficas da Escola Técnica

Ao longo dos séculos, o ser humano tem buscado diferentes maneiras de olhar, conceber, documentar, dialogar e utilizar suas produções imagéticas. De acordo com Ana Maria Mauad (2005, p. 134), "a demanda social de imagens foi se ampliando ao longo do século XX a ponto de podermos contar a sua história por meio das imagens técnicas, notadamente, a fotografia".

Torna-se pertinente salientar que as fotografias não envolvem apenas um registro mecânico, capaz de garantir veemente o testemunho da realidade. Isso porque, conforme John Berger (1999) considera, cada vez que olhamos uma fotografia devemos estar cientes que o recorte e a escolha de uma determinada cena ou momento foram realizados pelo/a fotógrafo/a entre uma gama de outras possibilidades. Além disso, a percepção ou apreciação de uma imagem varia de acordo com as vivências e experiências pessoais e/ou coletivas de cada observador/a dentro de um determinado contexto.

Desde o surgimento da fotografia, os acontecimentos podem ter sua história documentada e narrada por meio do que Mauad (2005) define como "linguagem de imagens". Sendo assim, para essa autora, é possível registrar uma "história múltipla, constituída por grandes e pequenos eventos, por personalidades

[6] Nos anos 1950, de acordo com a moral dominante e os padrões dos "bons costumes", as moças de família deveriam apresentar gestos contidos, respeitar os pais e preparar-se adequadamente para o casamento. Esse comportamento, visto como adequado para as moças solteiras, garantia o respeito social, a possibilidade do casamento tradicional e de uma vida de "rainha do lar". Ver: PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. Mulher em Revista. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). Nova História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2012, p. 469-512.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mundiais e gente anônima, por lugares distantes e exóticos e pela intimidade doméstica, pelas sensibilidades coletivas e ideologias oficiais" (MAUAD, 2005, p. 137). Tendo em vista essas observações, como podemos perceber o que não foi imediatamente revelado pelo olhar fotográfico? Como interpretar as imagens produzidas no passado? E, mais precisamente, como examinar e analisar as imagens fotográficas produzidas na Escola Técnica nos anos 1950?

Mauad (2005) explica que a percepção e a interpretação de textos visuais são faces de um mesmo processo: o da educação do olhar. Logo, é a competência de quem observa e analisa que fornece significados à imagem. Essa interpretação, segundo Mauad (2005, p. 142):

> Se dá a partir de regras culturais, que fornecem a garantia para que a leitura da imagem não se limite a um sujeito individual, mas que acima de tudo seja coletiva. A ideia de competência do leitor pressupõe que, na qualidade de destinatário da mensagem fotográfica, ele detenha uma série de saberes que envolvem outros textos sociais.

Embora não exista apenas um significado possível, imagens compreendem determinados mecanismos que direcionam sua leitura, favorecendo certos significados e restringindo outros. Neste trabalho, utilizamos a proposta teórico-metodológica de Mauad (2005), que concebe a fotografia como uma mensagem que se organiza a partir de dois segmentos: expressão e conteúdo. O segmento "expressão" abrange escolhas técnicas e estéticas, como composição visual, enquadramento, iluminação, definição da imagem, contraste, cor, entre outras questões. Já o "conteúdo" refere-se ao contexto social e cultural que envolve o conjunto de pessoas, artefatos, lugares e vivências que compõem a imagem fotográfica. Vale salientar que ambos os segmentos se articulam constantemente no processo de produção de sentido da fotografia, "sendo possível separá-los para fins de análise, mas compreendê-los somente como um todo integrado" (MAUAD, 2005, p. 143).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A partir das questões acima elucidadas, foram organizadas duas fichas de análise[7] (TABELA 1 e TABELA 2) com o objetivo de decompor e observar as imagens fotográficas das aulas de *Economia Doméstica* da Escola Técnica de Curitiba. Dessa forma, cada um dos campos das duas fichas deverá ser preenchido por itens presentes nas fotografias.

TABELA 1 – Ficha de elementos da forma de expressão

Agência produtora | Ano	
Dimensões da imagem	
Forma da foto e suporte	
Tipo de foto	
Enquadramento I: sentido da foto [horizontal ou vertical]	
Enquadramento II: direção da foto [esquerda, direita, centro]	
Enquadramento III: distribuição de planos	
Enquadramento IV: objeto central, arranjo e equilíbrio	
Nitidez I: foco	
Nitidez II: impressão visual [definição de linhas]	
Nitidez III: iluminação	
Produtor: amador ou profissional	
Nº da foto	

Fonte: Adaptado pela autora (2017).

TABELA 2 – Ficha de elementos da forma do conteúdo

Agência produtora | Ano	
Local retratado	
Tema retratado	
Pessoas retratadas	
Artefatos retratados	
Atributo das pessoas	
Atributo da paisagem	
Evento retratado – atividades	
Tempo retratado [dia/noite]	
Nº da foto	

Fonte: Adaptado pela autora (2017).

[7] As fichas foram produzidas a partir da proposta teórico-metodológica de Ana Maria Mauad (2005). No entanto, os assuntos de análise das fichas foram adaptados de acordo com o objetivo desta pesquisa.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Conforme Mauad (2005) reitera, um mesmo item pode estar presente em diferentes campos espaciais, visto que tais campos não são estanques e representam reconstruções de realidades sociais. A seguir, buscaremos aplicar a proposta teórico-metodológica apresentada em duas imagens fotográficas da disciplina de *Economia Doméstica* do curso de *Corte e Costura*, com o intuito de perceber as representações de feminilidades e suas imbricações com o espaço e as práticas domésticas.

Cozinheiras "prendadas": um prato para fazer e servir

Conforme mencionado anteriormente, o curso técnico ginasial de *Corte e Costura* era direcionado exclusivamente para meninas e apresentava, entre suas práticas educativas, o ensino de *Economia Doméstica*.

A primeira docente de *Economia Doméstica* da instituição foi a professora Maria Amélia Pinto, que escreveu o programa da disciplina e lecionou na Escola Técnica de Curitiba de 1943 a 1968[8]. Entre os ensinamentos transmitidos nas aulas de *Economia Doméstica* estavam: noções de higiene no manuseio dos alimentos e dos artefatos domésticos[9]; nutrição da família; noções de cozinha prática e artística; montagem e decoração dos pratos e da mesa; regras de etiqueta e comportamento no lar e na sociedade.

De acordo com Maria Amélia Pinto[10], o objetivo da disciplina de *Economia Doméstica* era formar futuras "donas de casa exemplares". Em uma reportagem publicada em novembro de 1947 na revista institucional Labor[11], a ex-professora enfatiza a importância das identidades sociais de esposa e dona de casa:

[8] Informações obtidas no setor de Gestão de Recursos Humanos da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.
[9] Por artefatos domésticos compreendemos: 1) os artefatos não elétricos como, por exemplo, a batedeira de bolo manual e o espremedor de frutas manual; 2) os eletrodomésticos; 3) os utensílios domésticos como panelas, pratos, talheres e vasilhas.
[10] Entrevista concedida à autora em 17 de dezembro de 2015. No período em que a entrevista foi realizada, Maria Amélia Pinto estava com 98 anos de idade.
[11] Publicação oficial da Escola Técnica de Curitiba entre os anos de 1940 e 1947.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> A mulher tem procurado fugir ao papel que lhe foi reservado na vida. Ela procurou ingressar em todos os setores, sempre se distanciando do seu verdadeiro lugar – O LAR. Na Administração pública, no magistério, nas profissões liberais e na própria política ela tem tido papel relevante. Entretanto, a maioria, se quisesse confessar, diria que estaria melhor dentro do seu próprio lar [...]. E o que é necessário para bem administrar um lar? Simplesmente conhecimentos de Economia Doméstica, os quais lhe darão qualidades para ser mulher casada e possibilidades para o governo da casa (PINTO, 1947, p. 19).

Segundo o discurso da ex-professora, podemos compreender que a "dona de casa exemplar" deveria ser uma boa administradora e conhecedora das atividades no lar garantindo, com isso, características e "qualidades para ser mulher casada". Buscando criar um espaço onde as alunas pudessem praticar os conhecimentos aprendidos, a ex-professora relata que o espaço da sala de aula era organizado como seu fosse um ambiente doméstico:

> A sala era grande, sabe? Eu dividi a entrada da sala com um balcão de lambri, criando uma sala de jantar e uma cozinha, onde as meninas trabalhavam. Na cozinha, elas tinham três fogõezinhos para trabalhar e geladeira [...]. Na sala de jantar, eu arrumei a mobília[12].

A disciplina de *Economia Doméstica* era ofertada durante os quatro anos do curso de *Corte e Costura*. Dessa forma, no primeiro ano, as meninas estudavam noções básicas de higiene corporal e boas maneiras que iam desde saber lavar e pentear os cabelos adequadamente até regras de etiqueta e comportamento no lar e na sociedade. No segundo e terceiro anos, as alunas eram instruídas e capacitadas a realizar tarefas como organizar e limpar os ambientes e artefatos domésticos e preparar lanches simples como quitutes e salgados. No quarto ano, as meninas aprendiam a fazer e servir pratos mais elaborados que eram degustados pelo diretor da instituição e por mais alguma/s autoridade/s[13] convidada/s por ele. Sendo assim, a ex-professora relata que no último ano do curso as meninas deveriam

[12] Entrevista concedida à autora em 17 de dezembro de 2015.
[13] As autoridades convidadas para o lanche eram, geralmente, diretores de empresas ou profes-sores/as da instituição.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

preparar o prato especificado por ela, servir e saber se comportar à mesa. Tudo era minuciosamente avaliado por Maria Amélia:

> O diretor lanchava conosco uma vez por semana e trazia um ou mais convidados. Na sala de aula, elas chegavam cedo, lavavam a mãozinha, já sabiam tudo o que tinha que fazer, né? Penteavam o cabelinho, etc. e tal. Punham um aventalzinho. Elas tinham um avental para elas trabalharem e outro aventalzinho para servirem a mesa. Depois de preparado e servido o prato, elas sentavam comigo, com o diretor e com a pessoa convidada. Elas participavam de tudo para a gente ver se elas sabiam direitinho como eu ensinei corretamente. E o diretor ficava de olho nelas também. Você tinha que ver. Eu adorava aquilo lá[14].

Na imagem a seguir (FIGURA 1), podemos observar a cena descrita pela ex-professora. A fotografia é datada de agosto de 1959, sem identificação de autoria[15] e parece ter sido posada, pois parte das pessoas encontra-se com o olhar direcionado para a câmera.

Figura 1 – Alunas da disciplina de Economia Doméstica servindo o diretor e seus convidados. Agosto de 1959.
Fonte: Núcleo de Documentação Histórica – NUDHI/UTFPR.

[14] Entrevista concedida à autora em 17 de dezembro de 2015.
[15] A imagem fotográfica contém apenas um número que a identifica do lado direito inferior (126). Provavelmente, fazia parte de uma série de imagens documentadas pelo/a fotógrafo/a. Torna-se pertinente comentar que por ter parte do seu lado esquerdo inferior rasgado, a imagem estava junto com outras fotografias rasgadas num plástico intitulado "fotos mutiladas".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A imagem retrata alunas do curso de *Corte e Costura* com idade aproximada de 14 anos e, ao que tudo indica, pertencentes à turma do quarto ano, visto que apenas as meninas do último ano serviam os pratos preparados e também se sentavam à mesa.

O ambiente fotografado é a sala de jantar criada pela ex-professora Maria Amélia para que as meninas pudessem praticar as aulas como se fosse um ambiente doméstico. A sala era composta por uma mesa com dez lugares onde eram os servidos os pratos preparados pelas alunas.

Em primeiro plano, podemos observar sentados à mesa: o diretor Lauro Wilhem ao centro da fotografia, a professora Maria Amélia Pinto sentada ao lado esquerdo do diretor, três convidados e quatro alunas. O enquadramento se dá em torno do diretor, que parece ser o foco da imagem e a pessoa mais importante do ambiente. Ao que tudo indica, o diretor e a professora de *Economia Doméstica* foram as primeiras pessoas a experimentar o lanche preparado e servido pelas alunas, pois são os únicos com uma colher nas mãos. Isso pode ser explicado porque, conforme o testemunho de Maria Amélia, tanto ela quanto o diretor analisavam e avaliavam os pratos preparados pelas alunas.

Vale ressaltar os artefatos que compõem a mesa: um arranjo ao centro, dez copos e dez taças com sobremesas. Isso nos sugere que havia uma décima pessoa participando do lanche. Segundo o relato da ex-professora, as meninas aprendiam a preparar as refeições e a servi-las utilizando os artefatos domésticos mais modernos e requintados produzidos na época.

No segundo plano da imagem aparecem três alunas em pé, atrás do diretor Lauro Wilhem. As três moças vestem aventais, provavelmente específicos para servir refeições. Enquanto duas delas direcionam o olhar para a câmera fotográfica, a terceira parece estar mais interessada em observar o diretor provar a sobremesa servida.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O terceiro plano serve como pano de fundo da imagem e é composto por parte do ambiente da sala onde as refeições eram servidas. É possível observar também uma luminária, estilo *abajour*, do lado esquerdo da imagem e uma porta semiaberta ao fundo.

Segundo o relato da professora Maria Amélia, o diretor Lauro Wilhem visitava com frequência os ambientes das aulas de *Economia Doméstica*. Além de acompanhar o bom andamento das meninas em sala de aula, o diretor tinha a oportunidade de experimentar e avaliar os quitutes e pratos preparados pelas alunas. Na imagem, as meninas sentadas à mesa aparentam timidez e, talvez, constrangimento por estarem sendo avaliadas quanto ao seu comportamento e boas maneiras tanto pela professora quanto pelo diretor. Inclusive, ao que tudo indica, a professora tem seu olhar dirigido para uma de suas alunas.

Conforme Guacira Lopes Louro (1998) argumenta, os grupos de pertencimento dos indivíduos como a escola, a igreja e o Estado, por exemplo, fazem investimentos ao reiterar determinadas identidades e práticas hegemônicas, disciplinando e condicionando os indivíduos. Dessa forma, ao informar, propor e ensinar conhecimentos, saberes e valores, a Escola Técnica assumia também caráter normativo divulgando modos "ideais" de ser e viver no âmbito familiar e na sociedade.

A Figura 2 retrata uma aula prática realizada na cozinha experimental da escola durante a aula de *Economia Doméstica*. A imagem é datada do ano de 1959, sem identificação de autoria[16] e parece ter sido captada de maneira instantânea.

O ambiente fotografado faz parte da cozinha experimental da disciplina de *Economia Doméstica*. A cozinha era composta por uma mesa onde eram preparados os alimentos, três fogões, uma geladeira, um balcão com pia e um armário onde eram expostos os eletrodomésticos mais modernos para a época.

[16] A fotografia contém apenas um número ao centro que a identifica (226). Provavelmente, fazia parte de uma série de imagens documentadas pelo/a fotógrafo/a.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

FIGURA 2 – Professora Maria Amélia analisando aluna durante o preparo de uma refeição. Agosto de 1959.
Fonte: Núcleo de Documentação Histórica – NUDHI/UTFPR.

O enquadramento da fotografia se dá em torno das práticas realizadas em uma mesa durante a aula na cozinha. A ênfase é no preparo do alimento realizado pela aluna sob a supervisão da professora. Dessa forma, podemos observar, em primeiro plano, a mesa com os ingredientes para o feitio do prato. A mesa é coberta por um tecido quadriculado. Sobre ela encontram-se dispostos: uma penca de bananas, alguns ovos, um prato com ovos cozidos e cortados, duas latas de alimentos em conserva – sendo uma lata de palmito da marca "Arco-íris" –, um porta-gelos, alguns talheres, três garrafas, uma travessa redonda e um prato.

O segundo plano é composto pelas figuras femininas da aluna e da professora. Posicionada do lado direito da imagem, a aluna possui cabelos curtos e aparece trajando sobre suas vestes um avental branco, rendado e acinturado. Ela parece concentrada ao manusear um ralador sobre um prato. Já a professora, posicionada do lado esquerdo da imagem, possui cabelos curtos e aparentemente escuros, usa óculos com lentes escuras e aparece trajando um suéter sobre uma

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

camisa com gola. Ela mantém seu olhar concentrado e direcionado para a atividade realizada pela aluna.

Atrás da professora e da aluna, em terceiro plano, aparecem da direita para a esquerda: parte de uma janela do lado direito superior com uma cortina estampada, uma cadeira, parte de um fogão e uma parede azulejada ao fundo.

Os três planos parecem estar focados, na medida em que as linhas e contornos parecem bem definidos por meio de uma iluminação clara e com sombras que predominam em toda a imagem. Isso nos sugere que o objetivo era mostrar a atividade realizada pela aluna sob a supervisão da professora, mas também todo o entorno composto pelos artefatos domésticos sobre a mesa.

Por meio das imagens analisadas, pudemos observar como aconteciam as dinâmicas em sala de aula na disciplina de *Economia Doméstica*, tendo em vista, especialmente, as práticas domésticas realizadas nos ambientes da cozinha e sala de jantar. Logo, entre os tipos de feminilidades legitimados pela Escola Técnica, podemos ressaltar, neste trabalho, o de "cozinheira prendada", capaz de preparar e servir com maestria refeições, além de comportar-se adequadamente à mesa, de acordo com os ditames da época.

Considerações finais

Procuramos refletir, ao longo deste artigo, sobre as práticas domésticas ensinadas na disciplina de *Economia Doméstica* da Escola Técnica de Curitiba e como a apropriação de tais práticas pelas alunas contribuía na constituição de subjetividades de gênero.

De acordo com as convenções sociais vigentes no Brasil dos anos 1950, a conduta feminina ideal correspondia a gestos contidos, a saber comportar-se adequadamente no lar e na sociedade e a ser capaz de realizar perfeitamente o trabalho doméstico. Nesse sentido, a disciplina de *Economia Doméstica* da Escola

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Técnica de Curitiba visava profissionalizar e conscientizar suas alunas sobre o importante papel que viriam a desempenhar na família e no lar: o de exímia dona de casa, capaz de preparar refeições e administrar com maestria sua casa.

Por meio da análise das imagens fotográficas foi possível observar o interesse e o investimento da instituição em ensinar suas alunas sobre as identidades sociais que viriam a ocupar futuramente oferecendo padrões de comportamento e maneiras de viver as feminilidades, percebidas como "normais" pela sociedade vigente.

A investigação das imagens também nos permitiu compreender particularidades e aspectos da cultura material como a visualização dos ambientes e divisão de espaços, a organização e a utilização de artefatos domésticos, bem como aconteciam as dinâmicas durante as aulas de *Economia Doméstica*.

Referências Bibliográficas

AMORIM, Mário Lopes. Da Escola Técnica de Curitiba à Escola Técnica Federal do Paraná: projeto de formação de uma aristocracia do trabalho (1942-1963). 2004. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo.

BERGER, John. Modos de ver. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOURO, Guacira Lopes. O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

MACHADO, Maria Lúcia Büher. Racionalidade, Trabalho e "Harmonia Social": Configurações do projeto de modernização brasileira e ensino industrial na Escola Técnica de Curitiba (1930-1960). 2010. 412 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. Anais do Museu Paulista. São Paulo. v. 13. n. 1. p. 133-174. jan./jun. 2005.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). História da Vida Privada no Brasil, 4: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 559-658.

PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. Mulher em Revista. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). Nova História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2012, p. 469-512.

PINTO, Maria Amélia. O ensino de Economia Doméstica. Labor. Curitiba: Escola Técnica de Curitiba, ano VIII, n. 19, p. 13, nov. 1947.

QUELUZ, Gilson Leandro. Concepções de Ensino Técnico na República Velha, 1909-1930. Curitiba: CEFET/PR, 2002, p. 17-33; 151-182.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Corpo e imagens biomédicas na arte contemporânea: Claudio Mubarac e Monica Mansur

Regilene SARZI-RIBEIRO
(Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru) [1].

Resumo. O objeto de estudo desta pesquisa é a imagem biomédica na arte contemporânea e as diferentes visualidades do corpo visto em seu interior. Visa tecer novas relações estéticas e culturais entre as imagens biomédicas e os registros do corpo a partir de uma abordagem transdisciplinar que articula artes visuais, filosofia estética contemporânea, sociologia, medicina e história do corpo e das tecno-imagens. A metodologia foi composta de levantamento bibliográfico, coleta de dados iconográficos e análise estética de cunho histórico-crítico. Os resultados obtidos apontam para artistas como Claudio Mubarac e Monica Mansur que se apropriam de imagens do corpo como metáfora da morte, violência, controles do corpo, subjetividade e identidade: novos imaginários que deslocam e subvertem a função das imagens biomédicas. A arte contemporânea tem operado com imagens singulares de corpos e sujeitos vigiados pelas tecnologias médicas que caracterizam os jogos de poder entre sujeito e sociedade, de Michel Foucault, entendidos aqui como registros do corpo e novos modos de habitar os corpos e seus lugares.

Palavras-chaves: imagens biomédicas e arte contemporânea, Claudio Mubarac, Monica Mansur,

[1] Professora Assistente Doutora do Departamento de Artes e Representação Gráfica da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O tempo, diz o físico teórico romeno Basarab Nicolescu, em *O Manifesto da Transdisciplinaridade* (1999), está no centro da vida terrestre. O tempo presente dos filósofos é um tempo vivo. Ele contém em si mesmo tanto o passado como o futuro, não sendo nem o passado nem o futuro. Para a filósofa francesa Anne Cauquelin, em *Frequentar os incorporais*, "[...] é o tempo que governa as atividades artísticas contemporâneas [...] mesmo com elas se desdobrando no espaço" (CAUQUELIN, 2008, p.89).

Entre as décadas de 1970 e 1980, o suporte passa a ser questionado como lugar de memória e autoridade para dar espaço à arte como prática do tempo: arquivar, diferenciar, serializar, intermediar, transferir e reproduzir se tornam operações organizadas por um regime visual fotocinematográfico. A arte no século XX se tornou fotográfica (COSTA, 2009). Registrar, arquivar e reproduzir ou serializar se tornam ações poéticas (fazer) que operam os novos meios e suportes. O arquivo fotocinematográfico atua nos intervalos, nos vazios temporais, nos entremeios, *entre* a obra e a sua extensão temporal.

Antes de avançarmos neste texto, ressaltamos que ele resulta de uma pesquisa docente (Trienal 2015-2017) sobre as novas corporalidades na arte contemporânea que operam a partir de apropriações e hibridações de registros do corpo por imagens biomédicas. A pesquisa visa descrever as relações estético-culturais das imagens biomédicas com a História da Arte, a partir de uma abordagem Transdisciplinar que articula as Artes Visuais, a Filosofia Estética Contemporânea, a Sociologia, a Medicina e a História das Técno-Imagens.

Claudio Mubarac e Monica Mansur

No cenário brasileiro, os artistas Claudio Mubarac e Monica Mansur se apropriam das imagens biomédicas promovendo o seu deslocamento para o campo expandido da gravura, da fotografia e das instalações. Ambos partem da gravura e das técnicas de reprodutibilidade da imagem para discutir questões estéticas e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

filosóficas dos meios, da imagem e do corpo associados à metáforas sobre a vida, a morte, identidade, paisagens e imaginários corporais. Produzem obras marcadas pela hibridação entre a gravura e a fotografia, a gravura e as instalações, materializam fusões, criam entremeios e novas corporalidades.

As gravuras do paulista Claudio Mubarac (figura 01) são singulares. Mubarac nasceu em Rio Claro (SP) e formou-se em artes plásticas na Escola de Comunicação e Artes da USP em 1982. O artista associa a tradição e a história da gravura à fotografia e as relações entre a visualidade do corpo e temas filosóficos sobre a morte e a fragilidade da vida. As obras de Mubarac, que também por circunstâncias da vida se defrontou com as imagens biomédicas e a partir delas elaborou sua poética, são marcadas pelo hibridismo estético no campo da gravura expandida.

A artista visual carioca Monica Mansur, começou sua carreira como gravadora e frequentou a EAV/Parque Lage no Rio de Janeiro por alguns anos, mas se graduou em arquitetura na FAU/UFRJ em 1980. A obra de Monica Mansur (figura 02) despertou a atenção pela forma como ela se apropria das imagens biomédicas: especializando o corpo, ampliando as imagens espacialmente seja por meio da fotografia ou da gravura impressas em superfícies projetadas no espaço das instalações, como na obra *Tomos* (2001), composta de impressões de tomografias sobre acetato distribuídos em fileiras com espaços entre, como corredores, pelo espaço expositivo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

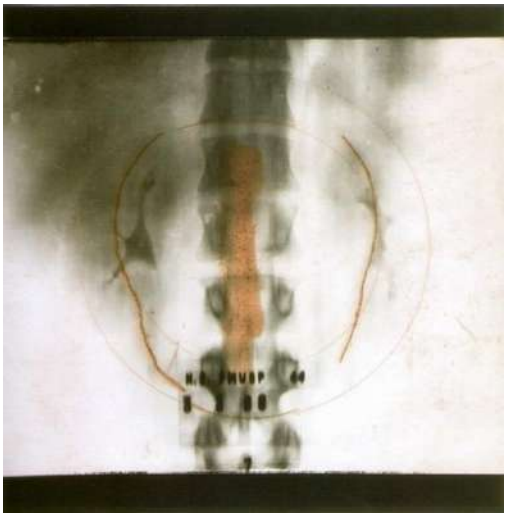


Fig.01. Claudio Mubarac. Suíte Sobre as Câmaras. 1997/2000. Fotografia e água-forte. 29x28cm.

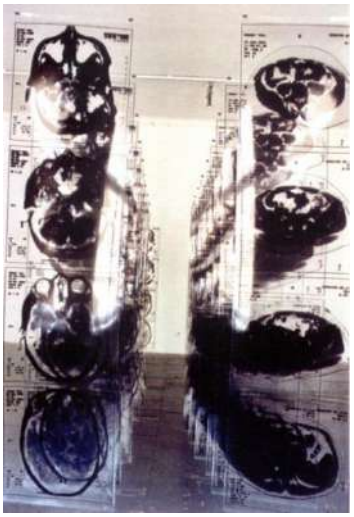


Fig.02. Monica Mansur. Tomos. Instalação. Impressões sobre acetato. 2001. Detalhe.

Claudio Mubarac por sua vez participa da geração que conhece o corpo em detalhes por dentro e por fora, sobretudo depois da primeira metade do século XIX, quando a fotografia passou a revelar coisas que o olhar humano não conseguia captar, mas que a partir do registro fotográfico podiam ser vistas detalhadamente a partir da fragmentação das imagens. Novas conexões surgem como reflexo das visões críticas sobre o impacto da tecnologia na vida do homem, sobre a vida e a morte e junto delas questões sobre a arte, a ciência e as novas tecnologias da imagem.

Em diferentes séries de sua obra gráfica como nas suítes *Umbra* ou *Dos Ícones Gráficos,* Mubarac se apropria da técnica de *photoetching* (fotogravura) para criar estampas que combinam imagens raios-X e exames médicos. Em uma de suas estampas nota-se a imagem de uma chapa de raios-X de um pé esquerdo feminino (da esposa do artista) de perfil e de frente que por estar sobreposto a uma inscrição hospitalar denuncia a natureza documental das imagens.

Mas foi depois de um acidente automobilístico sofrido por Mubarac em 1989, em São Paulo, que o corpo humano ganhou a atenção do artista em definitivo. Antes Mubarac revisitava a história da gravura explorando a gravura artística em seus aspectos comunicativos, a gravura como canal de informação. Após o acidente,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

o artista passou a traduzir através da gravura a consciência da fragilidade da vida e da existência humana e a relacionar a materialidade da gravura à materialidade perecível e quebradiça do corpo. Desde então, seu corpo aparece representado de forma fragmentária, associada à cabeça, crânios, chapas de raios-x e desenhos gravados em ponta seca.

> [...] gravado em folhas de papel artesanal presas diretamente na parede. A folha, assim, ganha a dimensão de pele que vela/revela a estrutura do desenho do corpo [...] a representação do corpo do artista funde-se ao corpo das estampas [...] o corpo do artista une-se ao corpo da gravura, formando uma só substância. [...] as estampas dessa série não são apenas a representação de partes do corpo do artista, sinais de seu ser fragmentado. São igualmente corpos ou pedaços de um corpo maior, ocupando um espaço real no universo, como o corpo reorganizado do artista, após o acidente (CHIARELLI, 2006, p.69).

De igual forma, na suíte *Sobre as Câmeras* Mubarac se apropriou dos raios-X de seu corpo e por meio da fotogravura integrou as radiografias às imagens gráficas. Segundo o historiador da arte e curador Tadeu Chiarelli na produção gráfica do artista é recorrente a manifestação de imagens de esqueleto humano, crânios, quadril, braços e pés e ainda, troncos humanos e braços dissecados, interpretadas como metáforas da morte, associadas à simbologia e fragilidade do corpo e à transitoriedade da vida. Sobre as imagens biomédicas nas estampas de Mubarac, Chiarelli afirma:

> [...] as imagens de pés ressurgem sozinhas em duas outras estampas impressas em folha de prata sobre chumbo; a imagem dupla, formada pelo crânio e pela mão, reaparece apenas em uma estampa, impressa em folhas de prata sobre chumbo, igualmente; o crânio em buril e água-forte aparece de novo, com sutis intervenções, em mais uma impressão sobre papel, enquanto o corpo com suas vísceras (com intervenções invertidas e/ou modificadas) ressurgem mais duas vezes (CHIARELLI, 2006, p. 02).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O artista também manipula as imagens via computador, o que lhe permite um repertório vasto de imagens "[...] povoadas por outros crânios, outros fragmentos do corpo (captados pelos raios-X ou não), por outros corpos despedaçados, por registros da ação do artista sobre a matéria gráfica [...]" (CHIARELLI, 2006, p.02).

Monica Mansur afirma que se casou com um médico e assim sempre conviveu com os diagnósticos por imagem, o que em certa medida a influenciou. O suporte para impressão – esparadrapo e gaze – das primeiras obras surge em 1995 e resultam da ressignificação de imagens de raios-X incorporados à gravura. Cerca de 20 anos depois de suas primeiras gravuras, desenvolveu uma poética que consiste em refotografar vários tipos de exames médicos impressos em acetatos e placas acrílicas que misturam a impressão em serigrafia e suportes de grandes formatos à linguagem das instalações. Trata-se de uma operação de metalinguagem a partir da qual Monica ao mesmo tempo em que expande a gravura, explora o arquivo, a memória, a reprodução e a repetição, bases da linguagem gráfica.

Conforme Monteiro (2008) a obra de Monica se traduz em questões internas ao processo da gravura que ela reflete a partir da imagem mediada. No entanto, as refotografias de Monica Mansur são entremeios, são imagens *entre* a fotografia e a gravura, *entre* a fotografia e a instalação, mas, sobretudo resultado da mediação das máquinas e dispositivos de registro do corpo: as imagens médicas. Embora suas obras possam ser relacionadas com a gravura em campo expandido, Monica descaracteriza algumas operações da gravura como a reprodução das imagens, a numeração das estampas já que sua intenção não está no meio ou técnica e sim nas imagens "imaginadas" ou "inventadas" pelas máquinas de exames médicos e sua reprodutibilidade.

Os arquivos de imagens geradas pelas tecnologias médicas (raios-X, colangeografia, a colonoscopia, a endoscopia, a tomografia, a ressonância magnética, a densitometria) são lugares de exercício de metalinguagem que oferecem ao público uma nova visão do corpo. Monica opera sobre as "paisagens

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

invisíveis" ou os interiores dos corpos que se tornam visíveis através das máquinas que traduzem a topografia corpórea em imagens que não identificam gênero, raça, idade, enfim, são "não identidades" (MONTEIRO, 2008). Para a pesquisadora Rosana Monteiro,

> [...] as imagens com as quais Monica trabalha podem ser de seu próprio corpo como de outro qualquer; são não identidades. Coletadas aleatoriamente podem ser imagens de pacientes que já faleceram, de pacientes doentes ou não. A desindividualização do sujeito contemporâneo é outro ponto presente no trabalho de Monica. É o rastro sem nome no exame médico (MONTEIRO, 2008, p.710-711).

No entanto, estas "não identidades" processadas a partir de imagens do interior dos corpos, que tornam todos os seres de certa maneira iguais ou comuns, podem ser questionadas. Embora, as imagens não tenham uma identidade aparente, a documentação que os exames médicos geram são mapas ou cartografias que imprimem detalhes daquele sujeito cujo corpo foi devassado pelo exame médico tendo sua topologia física traduzida por formas e cores – as imagens médicas. Aparentemente as imagens geradas por raios-x, tomografia ou ressonância magnética são iguais, mas os detalhes guardam sutilezas que permitem identificar este ou aquele sujeito.

Neste sentido, a arte contemporânea tem operado com imagens comuns, mas ao mesmo tempo singulares de corpos e sujeitos vigiados e controlados pelas tecnologias médicas. Tal como afirma Michel Foucault (1987), o exame médico é um dispositivo que ao mesmo tempo individualiza e despersonaliza para controlar os corpos e submetê-los a esta forma de poder:

> O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma "anatomia política", que é também igualmente uma "mecânica do poder", está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos "dóceis" (FOUCAULT, 1987, p.164).

Ao ritualizar as imagens médicas deslocando-as do seu contexto original a artista promove a experiência estética em diferentes níveis: da paisagem ou topografia corporal comum a todos até a experiência dos meios da gravura ou fotografia e sua expansão espacial que geram os entremeios e uma nova corporalidade que questiona as noções de identidade e sujeito na contemporaneidade.

Corpo e imagens biomédicas

Partimos do princípio de que uma vez deslocada da área médica para o campo da Arte, estas imagens participam do hibridismo estético decorrente das diferentes operações poéticas: deslocamento, apropriação, recodificação e ressignificação no imenso e volumoso cenário de imagens do corpo produzidas pelas máquinas de vigiar e aparelhos de arquivo – raios-x, scanners, tomografias computadorizadas, ultrassons, endoscopias, ontem e hoje.

Ontem, entre os anos de 1960, os artistas conceituais descobriram o corpo e as instalações artísticas, mas também a fotografia, o filme e o vídeo. A experiência acumulada com as formas de registro de imagens no campo da comunicação fez com que a arte efêmera: ações, performances e intervenções urbanas passassem a ser registradas por fotografias, filmes e vídeos. Hoje, Luiz Claudio Costa observa o domínio do regime fotocinematográfico na arte do século XX e os desdobramentos dos registros e arquivos na arte, na espacialidade e temporalidade das obras de arte na contemporaneidade.

Para a curadora Cristina Freire (2006), a Arte Conceitual teceu uma relação muito estreita com os registros e arquivos de suas obras efêmeras e imateriais, o que lhe conferiu um caráter documental. Freire comenta como o filósofo Michel

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Foucault tece relações entre o arquivo e o seu conceito de dispositivo que nos interessa especialmente: "O arquivo é para o filósofo, um dispositivo que não conserva coisas, mas, antes, revela, mesmo que por fragmentos, um sistema de funcionamento e arranjo de ideias" (FREIRE, 2006. p.73). Michel Foucault define dispositivo como:

> [...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma: o dito e o não dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos (FOUCAULT, 2013, p.364).

Para Foucault (2013), o dispositivo é um conjunto ou uma rede de elementos que compõe o jogo de poder entre o sujeito e a sociedade. Para o filósofo existe um jogo disciplinar de poder que se estende socialmente por meio dos dispositivos entendidos como arquivos e registros. Conforme, Foucault os dispositivos são por si só instrumentos de mudança e alteração de rota que podem alterar fluxos e caminhos até fazer nascer dentro do próprio sistema, a mudança, a ruptura ou a guinada da autopoiese[2] social. O próprio dispositivo, a partir dos elementos que o compõe, se torna um aparelho de liberdade. Este é um dos aspectos positivos do dispositivo, que segundo Foucault pouco se compreende.

A operação de apropriação de imagens do corpo produzidas por dispositivos maquínicos, exames médicos e processos de registro do corpo no campo da Ciência e da Medicina, resulta de uma cultura de vigilância, documentação, controle e normalização do corpo que opera diferentes arquivos e memórias. Neste campo, interessa-nos a visão do filósofo francês Michel Foucault sobre o poder implicado na disciplina cujo instrumento do exame provoca domesticação e objetificação da subjetividade. Os exames médicos surgem como estratégia política para controle e domínio de indivíduos e instituições. Foucault afirma:

[2] Do grego auto que significa próprio e poiesis, criação ou produção, o termo autopoiese foi cunhado nos anos 1970 pelos chilenos, o biólogo Francisco Varela e o filósofo Humberto Maturana para definir a capacidade do homem de se produzir, autogerar.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> É o poder de individualização que tem o exame como instrumento fundamental. O exame é vigilância permanente, classificatória, que permite distribuir os indivíduos, julgá-los, medi-los, localizá-los e, por conseguinte, utilizá-los ao máximo. Através do exame, a individualidade torna-se um elemento pertinente para o exercício do poder (FOUCAULT, 2013, p.182).

Neste contexto, Márcio Alves da Fonseca (2011) comenta o mecanismo dos exames e as relações com o poder e a disciplina no pensamento de Michel Foucault e revela três procedimentos que permitem ao exame desempenhar seu papel disciplinar:

> Pelo primeiro deles, o exame realiza uma inversão de visibilidade no exercício do poder. [...] as relações de poder devem permanecer ocultas [...] obrigam a uma visibilidade cada vez maior e mais detalhada aqueles que submetem à sua atuação. [...] Em segundo, o exame também produz um arquivo, cuja fonte não é outra que não os indivíduos sobre os quais atua. Com isso, ele faz a individualidade entrar no campo documentário. Toda extração conseguida pelo exame é registrada e documentada. [...] A vigilância detalhada e permanente consegue extrair um grande número de informações sobre o vigiado: seus hábitos, suas reações. [...] pelo exame, o individuo passa a ser uma peça de um dispositivo estratégico [...] a individualidade é um objeto de descrição e documentação [...] pode ser controlada e dominada a partir de um processo constante de objetivação e sujeição (FONSECA, 2011. p. 61-62).

Para Foucault (2013) existe um jogo disciplinar de poder que se estende socialmente por meio dos dispositivos, entendidos por nós como as tecnologias de visualização do corpo que geram enunciados científicos e discursos biomédicos que controlam e normatizam o corpo dos indivíduos. No entanto, defendemos a ideia de que a ação de deslocamento das imagens do âmbito médico para o artístico, sobretudo a partir da invenção da fotografia, subverte a função das imagens do corpo, antes produzidas com objetivos e sentidos bastante distintos no campo da

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ciência. Assim, no interior do próprio dispositivo ocorre uma virada conceitual que promove a expansão dos registros do corpo até o campo poético.

A arte contemporânea tem alimentado cada vez suas imagens, gravuras e fotomontagens, colagens, entre outras e, sobretudo, videoinstalações, videoartes e espaços imersivos com apropriações de imagens produzidas por diagnósticos e exames médicos. A especificidade de sons e imagens, a experiência audiovisual e a vivência cognitiva e sensível que tais imagens promovem transformam-nas em agentes de experiências estéticas do corpo na contemporaneidade, resultantes de diferentes visualidades. Essas experiências participam estruturalmente da constituição do sujeito, sua identidade, e alteram paulatinamente sua percepção, fruição e interação com o mundo.

Com a estética digital, diferentes níveis de interação decorrentes das novas tecnologias da imagem levam o sujeito à experiência da virtualização (SARZI-RIBEIRO, 2014) que reitera a experiência do corpo vigiado e fragmentário, em fluxo, em constante devir. Tempo, espaço e materialidade são alterados e novas experiências estéticas são mediadas pelas imagens biomédicas. Surgem novos nexos entre arte, ciência e tecnologia. As técno-imagens ampliam os dispositivos de visualização e imaginação do corpo, e as memórias se fundem à corporalidade afetiva.

Referencias bibliográficas

CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais.* Contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHIARELLI, Tadeu. (curador), Catálogo. *Objetos Frágeis.* A gráfica de Claudio Mubarac. Mostra de Agosto de 2005 a Janeiro de 2006. São Paulo: Estação Pinacoteca e Secretaria do Estado da Cultura, 2006.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

COSTA, Luiz Claudio da (org.) *Dispositivos de registro na arte contemporânea.* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006

FONSECA, Márcio Alves da. *Michel Foucault e a constituição do sujeito*. São Paulo: EDUC, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 27ª. ed. São Paulo: Graal, 2013.

_____. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

MONTEIRO, Rosana Horio. *Das imagens médicas as imagens artísticas. As refotografias de Monica Mansur.* In: Anais 17° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Panorama da Pesquisa em Artes Visuais, 19 a 23 de agosto de 2008, Florianópolis, Santa Catarina. pp. 706-713.

NICOLESCU, Basarab. *O manifesto da transdisciplinaridade*. São Paulo: Trion, 1999.

SARZI-RIBEIRO, Regilene Aparecida. Da Fragmentação à Virtualização: Corpo, Fotografia e Videoinstalação. In: CORREIA, V. *CORPOLOGIAS.* Volume I: O corpo Humano e a Arte. Óbidos, Portugal, Sinapis Editores, 2014. pp. 381-393.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Representação midiática da mulher na política: Uma análise discursiva sobre as capas da revista *Veja* com a ex-presidenta Dilma Rousseff

Nayara Caroline Afonso e SILVA[1]
Universidade Norte do Paraná - UNOPAR

Resumo: O objetivo deste trabalho é entender o discurso imagético presente em quatro capas da revista veja, que trouxeram a imagem da ex-presidenta, Dilma Rousseff, durante o processo do impeachment, ocorrido no período de dezembro de 2015, à agosto de 2016 e compreender se tais mensagens, reforçam a natureza de dominação masculina, sob uma esfera tanto midiática, quanto social. Estes fatores acabam reforçando os impasses no crescimento da inserção da mulher na política, de modo que o trabalho delas não é visto, ou respeitado, com a estima esperada, ao contrário dos candidatos do gênero oposto, que são referenciados como representantes sociais qualificados e capacitados, para exercer o referido cargo. Para tal entendimento foi preciso a realização de uma análise discursiva, mediante ao uso de autores que compreendem a imagem fotográfica, como um elemento analítico discursivo.

Palavras-chaves: Gênero, Mulher, Revista *Veja.*

Introdução

O histórico social e cultural de inferioridade e da submissão do gênero feminino, sob o masculino, ainda resulta na identidade da mulher como um ser frágil e sem condições de tomar suas próprias decisões. As mulheres acabam

[1] Bacharel em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Norte do Paraná / Trabalho orientado pela Prof. Ma. Mariana Ferreira Lopes da Universidade Norte do Paraná.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sendo entendidas como pessoas que estão sempre à mercê de uma segunda categoria, destinada a viver sob a tutela do homem. (DEL PRIORE, 2005). Relacionando o conceito da inserção e da cobertura da mulher na política, este trabalho realizará uma análise discursiva de quatro capas da revista *Veja*[2], que trouxeram a ex-presidenta, Dilma Rousseff, como personagem central, durante todo o processo do *impeachment*, ocorrido entre dezembro de 2015, até agosto de 2016, e com isso identificar a intencionalidade das publicações, e esclarecer se tais exemplares, reforçam o discurso da dominação masculina.

A razão pela escolha do conteúdo se deu por um interesse pessoal da autora, quanto a curiosidade de pesquisa sobre a questão da pouca participação feminina na política atual, e a midiatização do tema. O presente trabalho também buscou elementos da Análise de Discurso, para poder prosseguir em uma identificação mais intensa dos objetos de pesquisa, apresentados por Orlandi (2007), bem como, os componentes técnicos que auxiliam no sentido de compreensão "a linguagem fotográfica", e estes podem ser classificados como a "relação espaço-tempo, a utilização expressiva da profundidade de campo, da travagem do movimento e do movimento escorrido". (SOUZA, 2002, p. 75).

A política como espaço de dominação masculina

Atualmente, o número de mulheres no Brasil ultrapassa a casa dos 104 milhões, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – (IBGE)[3]. Enquanto números populacionais, apesar de ser a maioria no Brasil, as mulheres são minoria quando se trata de sua participação na vida pública. Mesmo com todas as evoluções do gênero feminino o campo político ainda é um local pouco abrigado pelas mulheres. Segundo dados do Senado Federal, as mulheres são 52% da

[2] Ed. 2455/ 2015, ano 48, nº49 – Ed. 2467/ 2016, ano 49, nº09 – Ed. 2474/ 2016, ano 49, nº16 – Ed. 2477 / 2016, ano 49, nº19.
[3] INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATISTICA. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/apps/populacao/projecao/>. Aceso em: 10 set. 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

população brasileira e representam 51% do eleitorado. Em contrapartida, a participação feminina na política alcança apenas os 9%.

Desde o início da construção da sociedade, as atividades desempenhadas pelos homens eram vistas como superiores, se comparadas as funções femininas. Para Alves e Pitanguy (1985), já na Grécia antiga, o trabalho feminino era entendido como insignificante e o papel da mulher na sociedade igualava-se ao dos servos e escravos. "Quando o trabalho se valoriza como instrumento de transformação pelo homem, o trabalho da mulher passa a ser depreciado." (ALVES e PITANGUY, 1985, p.26). Tal desvalorização gera uma forma de dominação e uma extensão simbólica, de maneira que o dominador - o homem - consegue obter do dominado - a mulher - uma forma de adesão que não se baseia numa determinação conscienciosa, mas sim em uma inferioridade dos corpos socializados.

Pierre Bourdieu (2002), discorre sobre a divisão socialmente construída entre os sexos, como naturais, evidentes, esta adquire assim todo um reconhecimento de legitimação, a divisão dos sexos está presente em todos os lugares da nossa sociedade e por muitas vezes, sem ao menos perceber, passa como habitual aos olhos.

Antes do acesso aos cargos públicos é importante ressaltar que o direito ao voto[4] só foi conquistado pelas mulheres após muita resistência e persistência de militantes que lutaram em todo o mundo pela permissão de praticar o ato democrático. Um elemento relevante de todo este processo é resultante do feminismo. Conforme Céli Pinto (2010) é difícil definir uma data concreta do nascimento deste movimento na sociedade, mas sua primeira onda surgiu nas últimas décadas do século XIX, no momento em que a Europa, mais precisamente quando a Inglaterra conheceu as sufragistas, que inicialmente lutavam pelo direito ao voto.

Depois da Inglaterra, grupos de militantes feministas também começaram a aparecer em várias partes do mundo, inclusive no Brasil, onde o sufrágio também aparecia como o motivo principal e a reivindicação mais importante do movimento.

[4] No Brasil, o sufrágio feminino foi consolidado na Constituição de 1934. Fonte: Senado Federal

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No Brasil, a bióloga e cientista Bertha Lutz, foi quem esteve à frente do grupo das *sufragetes*. Ela também foi uma das fundadoras da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Essa organização foi responsável por um abaixo-assinado que foi levado em 1927 ao Senado. Segundo Céli Pinto (2010) o documento pedia a aprovação do Projeto de Lei, que garantia o direito de voto às mulheres.

A primeira onda feminista no Brasil também foi marcada pelo grupo das operárias de ideologia anarquista. O começo da segunda onda feminista no Brasil foi marcado pelo ano de 1960, em uma época de revoluções musicais. Seguindo para 1963, o momento era de radicalizações partidárias, mas foi em 1964 que a ditadura militar transformou o país em um ambiente de repressão e opressão. Só em 1970, começaram a surgir as primeiras e fortes manifestações feministas no Brasil, onde as militantes lutavam sob o olhar suspeito do regime militar, que encaravam o grupo como uma ameaça política e moral. A primeira Conferência Internacional da Mulher, no México, em 1975, abriu alas para "a Organização das Nações Unidas (ONU) declarar os próximos dez anos como a década da mulher". (Pinto, 2010, p.17).

Entretanto, para Céli Pinto (1994), apesar dos grandes feitos que a militância feminista já alcançou em distintos momentos e espaços sociais, ainda existe uma grande deficiência, quanto se trata da representação dos direitos das mulheres nas leis brasileiras, e consequentemente referente a sua representação na vida política. A autora também retrata que existe pouca representação de candidatas autodeclaradas feministas, seja no Congresso Nacional, ou em outros âmbitos políticos. Tal analise, traz à tona que apesar da história de lutas e conquistas das militantes até o presente momento, ainda existem deficiências no movimento, que precisam passar por processos de aprimoramento e serem repensadas de modo democrático e representativo. (Pinto,1994).

Dilma Rousseff: A primeira Presidenta da República

Quando se fala de mulher e política no Brasil, o nome de Dilma Rousseff,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

surge como pioneira no patamar da mulher que ocupou pela primeira vez o cargo de Presidenta da República. Com mais de 56 milhões dos votos válidos e aos 63 anos de idade, Dilma Rousseff (PT) venceu o segundo turno das eleições de 2010.Na ocasião, ela disputou a presidência com José Serra, candidato pelo principal partido de oposição o (PSDB).

Em 26 de Outubro de 2014, aos 67 anos de idade, Dilma foi reeleita a presidência do Brasil com 51,64% dos votos válidos. O adversário desta vez foi Aécio Neves (PSDB) que conseguiu 48,36% do total de votos. Apesar da vitória nas urnas, Dilma iniciou seu segundo mandato diante de um cenário problemático. Os desdobramentos da Lava Jato[5] também contribuíram para a queda da impopularidade da ex-presidenta. No dia 2 de Dezembro de 2015, o presidente da Câmara, Eduardo Cunha, autorizou a abertura do processo de impeachment da presidente Dilma Rousseff.

Em 11 de Abril de 2016 a comissão especial do impeachment da Câmara dos Deputados aprovou à abertura do processo de afastamento de Dilma Rousseff, por 38 votos a 27. E na sessão de 17 abril, a então presidenta recebeu 367 votos favoráveis, autorizando a continuidade ao processo de impeachment. Em 12 de maio de 2016, foi a vez do plenário do Senado Federal aprovar a abertura do processo. Foram 55 votos favoráveis e 22 contrários, a decisão. Após esta sessão Dilma ficaria afastada do mandato por até 180 dias, até o julgamento final pelo Senado.

No dia 25 de agosto, teve início o julgamento final do impeachment. Após seis dias de julgamento, no dia 31 de agosto, por 61 votos a 20, Dilma foi definitivamente afastada do cargo e foi condenada por crime de responsabilidade. Também durante a votação, 42 senadores se posicionaram favoráveis à inabilitação de Dilma às funções públicas e 36 contrariamente. Como era preciso 54 votos favoráveis, para a ação ser legitima, a ex-presidenta não foi impedida de exercer qualquer função pública.

[5] Ação iniciada pela Policia Federal e demais órgãos, que teve como objetivo, a prisão dos participantes de um grande esquema de lavagem e desvio de dinheiro envolvendo a Petrobras, grandes empreiteiras e políticos, ocorrida em março de 2014.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Características e aspectos da revista *Veja*

Com diversas editorias onde a política é muitas vezes o assunto de capa, a *Veja* aparece como um veículo de informação influente, em especial durante todos os episódios do impeachment. O surgimento da revista *Veja* aconteceu em meio a uma grande expansão de outras publicações brasileiras, em 1968. Segundo o portal Publi Abril[6], atualmente a revista possui um público de mais de oito milhões de leitores. A capa de uma revista é sempre o primeiro elemento que o receptor visualiza.

Na história da Veja, uma capa em especial chamou muito a atenção quando foi publicada no ano de 1992. O ano é referente ao primeiro ato de impeachment ocorrido no Brasil. Na edição de número (1236) do dia 27/05/1992 a Veja publicou uma entrevista exclusiva com Pedro Collor de Mello, que na ocasião denunciou o irmão, Fernando Collor de Mello, que até então ainda era presidente da República.

Em termos de imagem fotográfica jornalística, o discurso fotográfico da *Veja* sofreu influências dos meios publicitários, e também das estéticas documentais, que por fim, fomentou na perda da capacidade de imagens mais informativas. A autora Buitoni (2006) destaca que na *Veja*, "seleciona-se a mulher jovem, a idosa, a grávida, a negra, o executivo, a fábrica [...] Interessa apenas fazer ilustrações visuais para o texto [..] a imagem continua submetida à lógica verbal: ela serve ao texto". (BUITONI, 2006, p.47). A autora também classifica as fotografias de capa da revista como "reconhecíveis", e este caráter é tão presente nas páginas do periódico, que as imagens podem ser confundidas facilmente, umas pelas outras, o que faz perder a característica da exclusividade da fotografia jornalística.

[6] Sitio eletrônico da editora Grupo Abril, onde contém todas as informações das revistas do grupo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O discurso fotográfico das capas

Durante o período do processo de impeachment de Dilma Rousseff, a ex-presidenta do Brasil, esteve presente nos discursos midiáticos, mais do que o fluxo habitual. A presente análise vai expor quatro capas da revista Veja, com a fotografia de Dilma Rousseff, que foram publicadas durante os desdobramentos do impeachment.

Na fotografia de capa (Figura 1) é possível observar que a imagem foi feita em um enquadramento de plano próximo, que se refere a um plano médio mais fechado. Segundo os conceitos técnicos implementados por Souza (2002), pode-se observar que nesta fotografia, o ângulo de tomada utilizado foi o plano normal, modo onde o sujeito fotografado aparece de maneira paralela à superfície. O fundo da imagem todo em preto, transmite ao receptor a sensação de profundidade, o que realça ainda mais a face de Dilma Rousseff que foi registrada em perfil.

Além da sensação de profundidade, a imagem de capa também gera o efeito de proximidade. O foco de atenção oferecido ao leitor se volta diretamente ao semblante da ex-presidenta. A fotografia apresenta uma Dilma de expressão preocupada e séria. O olhar distante e a fisionomia fechada propagam uma presidenta incomodada diante de algo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1: "IMPEACHMENT" edição especial com 24 páginas.

Fonte: Acervo da revista Veja, edição 2455, 12 dez. 2015, ano 48, nº49

O título "impecheament" foi diagramado em letras grandes e chamativas, indicando a imensidão do conflito que ela teria que confrontar dali para frente. O

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

termo analítico da legenda e da fotografia de capa, faz a "ligação entre a história externa e a historicidade do texto (trama de sentidos nele)" (ORLANDI, 2007, p.68), ou seja, os fatos externos ocorrentes no espaço político brasileiro, junto ao ambiente de incertezas, se fazem presentes e são refletidos na capa.

As pequenas chamadas diagramadas ao lado da imagem de perfil de Dilma foram aplicadas de maneira frontal à imagem da ex-chefe de governo, isso sugere que a então presidenta pudesse vislumbrar vários apontamentos que a levaram até ao patamar na época. Tais aspectos se solidificam perante ao conceito de Análise de Discurso, quanto ao imaginário e o real, visto que, "é por essa articulação necessária e sempre presente entre o real e o imaginário que o discurso funciona". (ORLANDI, 2007, p.74). A imagem veiculada aos elementos verbais presentes nesta primeira edição pós abertura do impeachment transmite ao receptor a sensação de uma presidenta preocupada, tal conceito se integra ao estado do "Dito e o Não Dito", é o discurso que aparece subentendido no ambiente fotográfico da capa e texto, e que segundo Orlandi (2007) "há sempre no dizer um não dizer necessário". (ORLANDI, 2007, p.82).

A capa de (Figura 2) se faz presente a categoria de foto-ilustração. Além da representação de Dilma, também são expostos o político Luiz Inácio Lula da Silva (PT) e João Santana, apresentado na capa, como o marqueteiro do Partido dos Trabalhadores. É explicito que toda a composição de capa foi montada por meio de manipulação computadorizada, para chegar no resultado final. Na imagem a figura de Dilma e Lula, aparecem ligadas como a de bonecos de ventríloquos, que são submetidos as ações de João Santana, o marqueteiro do PT, que aparece como o condutor e controlador dos movimentos dos "bonecos" representados pelo casal de políticos. O termo explicito que se pode extrair da presente capa é que a imagem tanto de Dilma, quanto de Lula, são figuras que foram construídas por algo, ou alguém. No que se refere à capa, este criador seria o marqueteiro João Santana.

A respeito da construção da imagem de Dilma, como candidata e posteriormente no cargo de Presidenta da República, é importante recordar de todo o contexto apresentado no presente trabalho, sobre as dificuldades de inserção do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

gênero feminino na vida pública. A mulher antes de provar ser hábil para a prática das funções políticas, precisou comprovar ter condições de votar.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 2: A construção da imagem de Dilma "OPERAÇÃO ACARAJÉ".
Fonte: Acervo da revista Veja, edição 2467, 02 março 2016, ano 49, nº09

Após a aquisição de ambas situações, o gênero feminino ainda precisa atestar e justificar, ser competente para conduzir um cargo de esfera pública, e que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

tal virtude, nada se compara as questões de aparência física, beleza, e demais aptidões. E é na mídia que essa vinculação de mulher política, e a sua determinada aparência, se mostram constantes. Gregolin (2008) apresenta esta relação do que é publicado na mídia, com a questão da prática discursiva, a história, e a memória. Para o autor é indispensável avaliar a movimentação dos pronunciados, as atitudes de sujeito e as "materialidades que dão corpo aos sentidos e as articulações que esses enunciados estabelecem com a história e a memória". (GREGOLIN, 2008, p. 13).

Toda esta imposição do cuidado da imagem feminina das mulheres inseridas na política, e da ligação do gênero com aspectos supérfluos, foi analisado pela pesquisadora Rayza Sarmento (2012), onde o objeto de estudo era uma entrevista feita por Dilma Rousseff à Patrícia Poeta, em 2011. Por meio de acontecimentos ocorridos durante a entrevista, a pesquisadora pode identificar situações que nada se relacionam à competência da candidata e as funções de administradora de um país. Segundo Sarmento (2012) a grande diferença nas notícias jornalísticas sobre candidatas e candidatos, pode ser constatada neste quesito da aparência e do aspectos físicos. "Nas notícias, a vaidade excessiva ou falta dela aparece como tão, ou mais, importante do que o trabalho desenvolvido por essas mulheres". (SARMENTO, 2012, p.31).

As expectativas sobre uma atuação política diferenciada atravessam a construção da imagem de Dilma Rousseff desde o período eleitoral. Um jeito mais assertivo, e "durão", comumente não associado às mulheres sempre foi a marca da presidenta, que por vezes precisou apaziguá-lo para tornar-se mais feminina aos olhos públicos. (SARMENTO, 2012, 34). Todos estes componentes também se voltam na relação do contexto do público e privado, uma vez que nas condições históricas e culturais da construção da sociedade, cabia à mulher o âmbito privado, o lar, os filhos, o cuidado com o esposo, e ao homem, competia as escolhas e ocupação do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

espaço público. Neste contexto, a mulher cabe o papel de primeira dama, que cuida do lar[7], e não opina sobre os aspectos da esfera pública. (SARMENTO, 2012).

[7] Em Abril de 2016 a Veja publicou uma matéria titulada: Marcela Temer: bela, recatada e "do lar". A reportagem era a respeito da esposa do então presidente, Michel Temer (PMDB). Disponível em: http://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/ Acesso em: 03 de dez. de 2016

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3: Dilma já não é considerada a líder máxima do Brasil.
Fonte: Acervo da revista Veja, edição 2474, 20 abril 2016, ano 49, nº16

Novamente o recurso de foto ilustração é empregado na capa do periódico de (Figura 3). Desta vez a revista utilizou uma fotografia de caráter oficial de Dilma

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Rousseff e aplicou na mesma recursos de alteração computorizada, para gerar estes efeitos finais. Na presente capa, o rosto de Dilma aparece pela metade, devido a um aparente rasgo de papel, implantado diante da face da ex-chefe de governo. A sensação transferida ao receptor é de que a imagem de Dilma não apenas foi danificada com o rasgo, mas também,

que a fotografia teria sofrido deterioração por conta do tempo, o que culminou em machas amareladas, e pequenos cortes e partes amassadas, nas laterais da fotografia. É perceptível que na capa do periódico foi aplicado um recorte da imagem original, onde apenas aparecem os elementos da face da ex-presidenta, bem como uma pequena parte dos ombros.

Outro componente significativo é referente ao recurso do olhar de Dilma. Quando uma imagem apresenta o participante representado olhando para os olhos do espectador/leitor é estabelecido um contato direto, uma relação até mesmo imaginária que os conecta, que pode ser de afinidade, proximidade, por exemplo. Este tipo de imagem é chamado por Kress e Van Leeuwen (1996) de demanda, ou seja, os olhos dos participantes demandam alguma coisa do espectador/leitor. No entanto, outras imagens são indiretamente endereçadas. Nesse caso, o espectador/leitor não é mais o objeto do olhar, mas sim o sujeito deste olhar. Essa imagem é denominada de oferta, já que oferece o ator ali representado como um objeto de contemplação, gerando efeito de impessoalidade. (GOMES, 2011 apud KRESS, LEEUWEN, 1996, p.24). É possível presumir que a intencionalidade da revista foi o de deletar a base de confiança expressada no olhar de Dilma.

A visão de Dilma como uma governante sem comando e incapaz de seguir no cargo de presidenta do Brasil, que se faz perceptível no trecho da legenda - “abandonada pelos aliados, não comanda mais o Brasil”, - reforça novamente a questão de incertezas, diante dos acontecimentos e desdobramentos do processo de impeachment, e da desvalorização do sujeito, no caso, Dilma Rousseff. Simone de Beauvoir (1970) explana a respeito desta perspectiva social referente ao conceito da incapacidade de administração ligadas ao gênero feminino, na obra O segundo Sexo, a autora apresenta dados ligados a biologia feminina, que partem para outros

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

princípios, e acabam caindo na idealização de que a mulher "tem menos firmeza e menos perseverança em projetos que é também menos capaz de executar". (DE BEAUVOUIR, 1970, p.56). O elemento "a presidente" também é objeto de análise. Logo quando eleita, Dilma falou à imprensa que gostaria de ser chamada como presidenta[8]. Em visita a um programa matutino da Rede Globo[9] no ano de 2011, Dilma justificou tal decisão, "não estou cometendo nenhuma barbaridade querendo ser presidenta [...] quero enfatizar o ´a´, o signo do feminino [...] acho que a primeira mulher tem a obrigação de ser presidenta", afirmou a chefe de governo na época. Todo este contexto aponta novamente para um contexto de dominação masculina no discurso da Veja, que aplica o termo "presidente" em gênero masculino, mesmo tendo o parecer e o pedido da própria personagem da matéria, que o correto seria se dirigir a ela como a "presidenta".

Na imagem de capa (Figura 4) aparece a fotografia da ex-presidenta alinhada à do também ex-presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha. A imagem de Cunha surge atrás de Dilma, em perfil, de modo que se pode identificar parte do semblante do político. A impressão sugerida da presente edição, é de que a imagem da presidenta utilizada na edição 2455 (Figura 1) que foi a público, dias após a autorização de abertura de processo, ainda em dezembro de 2015, se refere a mesma fotografia de Dilma, desta publicação do mês de maio. Por ser apenas um caráter hipotético, não é possível confirmar tal suspeita, entretanto se a hipótese de ambas fotografias serem na realidade iguais, fica evidente que na presente edição, a imagem de Cunha, foi direcionada por detrás da ex-presidenta, de modo proposital, de maneira que a referente cena, dos dois políticos juntos, não confere com a realidade, uma vez que foi utilizado ferramentas e técnicas de manipulação fotográfica.

Na data da presente capa da Veja, o político Eduardo Cunha (PMDB-RJ), se encontrava afastado do cargo de presidente da Câmara dos Deputados. Por meio de

[8] Segundo os dicionários, o "Houaiss" e o "Aurélio", a palavra "presidenta" está correta e pode ser usada sem qualquer receio. Fonte: Academia Brasileira de Letras.
[9] Programa matinal *Mais Você*. Na ocasião a presidenta foi entrevistada por Ana Maria Braga.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

informações do G1[10], sobre ele decaiam denúncias, de que o mesmo estaria atrapalhando os inquéritos da Lava Jato, operação está em que o deputado era réu e estava sendo investigado.

[10] G1. Disponível em http://g1.globo.com/politica/noticia/2016/05/teori-determina-afastamento-de-cunha-do-mandato.html Acesso em: 30 de nov. de 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 4: O uso do "*TCHAU*, QUERIDA"

Fonte: Acervo da revista Veja, edição 2477, 11 maio 2016, ano 49, nº19

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A capa também traz a expressão "*Tchau*, querida, *Tchau*, querido" diagramada em letras vermelhas e chamativas. O termo "*Tchau*, querida" apareceu inicialmente na mídia, após ser dito pelo ex-presidente Lula, durante uma conversa telefônica dele, com a ex-presidenta Dilma. Conforme o site de notícias G1[11], no dia 16 de março de 2016, o juiz Sérgio Moro quebrou o sigilo de interceptações telefônicas de Lula, durante a 24ª fase da Operação Lava Jato. Entre os diálogos gravados pela Polícia Federal, havia uma conversa dele com Dilma, que na ocasião o nomeou como ministro chefe da Casa Civil. Na ligação, a fala de Lula, ao dizer, "*Tchau*, querida", se deu como um modo de despedida, ao finalizar a conversa com a então presidenta.

> Dilma: "Seguinte, eu tô mandando o 'Bessias' junto com o papel pra gente ter ele, e só usa em caso de necessidade, que é o termo de posse, tá?!"
> Lula: "Uhum. Tá bom, tá bom."
> Dilma: "Só isso, você espera aí que ele tá indo aí."
> Lula: "Tá bom, eu tô aqui, fico aguardando."
> Dilma: "Tá?!"
> Lula: "Tá bom."
> Dilma: "Tchau."
> Lula: "Tchau, querida."
> (G1, Disponível em: http://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2016/03/pf libera-documento-que-mostra-ligacao-entre-lula-e-dilma.html Acesso em: 30 nov. de 2016).

Contudo, o mesmo termo foi mencionado por diversas vezes, e dito em ocasiões e enunciação diferentes, em meio aos episódios e acontecimentos do processo de afastamento de Dilma. Um episódio marcante do uso do "*Tchau*, querida" pode ser constatado no dia da votação de abertura do impeachment na Câmara dos Deputados[12], no dia 17 de abril de 2016. Na ocasião, além de votarem favoráveis ou contrários ao impeachment, os deputados também tinham o direito de

[11] G1, Disponível em: http://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2016/03/pf-libera-documento-que-mostra-ligacao-entre-lula-e-dilma.html Acesso em: 30 nov. de 2016.
[12] FOLHA DE S.PAULO. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/04/1762082-veja-frases-dos-deputados-durante-a-votacao-do-impeachment.shtml Acesso em: 30 de nov. de 2016

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

discursar por alguns segundos. Em meio as manifestações, alguns candidatos favoráveis a saída de Dilma, utilizaram o termo "*Tchau*, querida".

Para Araújo e Manzano (2016) o discurso político atual tem consigo uma característica de memória de curta de duração, e ainda podem ser definidos como um cenário de espetáculo. Mediante ao enunciado "*Tchau*, querida" "*Tchau*, querido" aplicado na capa da Veja, em conjunto com a imagem dos políticos, os elementos inserem o interlocutor a um campo de domínio ligado à já existência histórica do termo, usado primeiramente de maneira íntima, durante a ligação de Lula à Dilma, e posteriormente, à princípios negativos e debochados, quanto ao uso do termo, pelos deputados na votação da Câmara.

Ao utilizar tal expressão com tamanha intensidade, e ainda próximo a um momento decisivo nos desdobramentos do processo do impeachment, a revista se enquadra como um veículo midiático conduzido por interesses deste mesmos personagens secundários, que se apropriaram da mensagem de despedida com um teor derrotista. A variação masculina do termo que resultou no "*Tchau*, querido", também gera a sensação de partida e de saída do candidato Eduardo Cunha. Vale salientar, que a propagação da expressão em seu modelo feminino, foi muito mais disseminada e empregado na mídia e nas redes sócias, culminando então, em uma diminuição significativa da imagem da ex-presidenta, e similarmente reforçando o uso da dominação masculina, perante a candidata.

Concluindo a percepção referente à mensagem transmitida pelos componentes que formaram as presentes capas, e levando-se em conta, às fotografias, os conteúdos verbais e as manipulações computadorizadas, que tem a capacidade de propagar sentido e significado, foi possível identificar que a Veja adquire uma atitude política/ideológica, contrária a permanência de Dilma Rousseff, no cargo de Presidenta da República. Partindo deste conceito, o presente periódico por algumas fez o uso de enunciados que fortalecem a disseminação da dominação masculina, o que gera uma depreciação não só da imagem da ex-presidenta, mas também, das mulheres em geral, que estão inseridas neste setor.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Considerações finais

Levando-se em conta, às fotografias, os conteúdos verbais e as manipulações computadorizadas, foi possível identificar que a Veja adquire uma atitude política/ideológica, contrária a permanência de Dilma Rousseff, no cargo de Presidenta da República. Partindo deste conceito, o presente periódico por algumas fez o uso de enunciados que fortalecem a disseminação da dominação masculina, o que gera uma depreciação não só da imagem da ex-presidenta, mas também, das mulheres em geral, que estão inseridas neste setor. O propósito deste trabalho foi evidenciar e propor um ambiente de análise referente à imagem transmitida pela revista Veja, quanto à temática da mulher inserida na política e quais são os discursos transmitidos.

Durante o processo analítico das capas foi possível identificar que, durante as etapas do processo de impedimento ao cargo de presidenta sobre Dilma Rousseff, a postura editorial da revista, era bem evidente. Ficou claro a posição favorável da Veja, em relação à saída de Dilma Rousseff, diante das composições analíticas das imagens, das manchetes, e das chamadas, que formaram as presentes capas. Enquanto a questão da praticas misóginas da revista, em relação à imagem de Dilma, as mesmas podem ser perceptivas, ainda que em alguns momentos, sutis, porém elas se fazem reais, e reforçam um discurso de desqualificação da ex-presidenta, enquanto candidata, e também, quanto a condição de ser mulher.

REFERÊNCIAS

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. O que é Feminismo. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ARAÚJO, Lígia Mara Boin Menossi; MANZANO, Carmona Garcia. Aforização e efeito de memória no enunciado "tchau, querida!". Linguasagem, v. 25, n. 1, 2016.

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BUITONI, Dulcília. Índice ou catálogo: o deslizamento imagético das fotos da revista *Veja*. Líbero. São Paulo, ano IX 18 (2006): 41-48.

DE BEAUVOIR, Simone. O Segundo Sexo – 1. Fatos e Mitos 4.ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

DEL PRIORE, Mary. História de Amor no Brasil. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2006.

GOMES, Maria Carmen Aires. Corpo, política e tecnologização: um estudo da representação de Dilma Rousseff no contexto da mídia. Cadernos de Linguagem e Sociedade, v. 12, n. 1, p. 11-29, 2011.

GREGOLIN, Maria. Análise do discurso e mídia: a (re) produção de identidades. Comunicação Mídia e Consumo, v. 4, n. 11, p. 11-25, 2008.

ORLANDI, Eni P. Análise do discurso: princípios e procedimentos. 7.ed. Campinas (SP): Pontes, 2007.

PINTO, Celi Regina Jardim. Feminismo, história e poder. **Revista Sociologia Política**, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010.

_____. Mulher e política no Brasil: os impasses do feminismo enquanto movimento social face às regras do jogo da democracia representativa. **Revista Estudos Feministas**, vol.2, nº2, Florianópolis (SC), UFSC, 1994, p.256-270.

SARMENTO, Raysa. "Quem faz a sua maquiagem? A senhora sabe cozinhar?" Estereótipos sobre o "feminino" na entrevista de Dilma Rousseff à patrícia poeta. O Jornalismo político nos processos eleitorais. Capivari (SP): Editora Nova Consciência, 2013.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SOUZA, Jorge Pedro. Fotojornalismo: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2002.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Polarizar para simplificar: homens e mulheres em Grande Sertão

Ana Cristina Teodoro da SILVA (UEM)[1]

Resumo: A proposta é expor questões de gênero, especificamente os papéis atribuídos a homens e mulheres, refletindo sobre o masculino e o feminino e suas relações, a partir do filme Grande Sertão (1965), dirigido por Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira, e do livro Grande Sertão: Veredas (1956), de Guimarães Rosa. O conteúdo narrado no livro foi fundamentalmente alterado na adaptação fílmica, no que diz respeito à relação entre as personagens centrais, Riobaldo e Diadorim. O grande segredo do livro é revelado antecipadamente, de forma que o que inquieta e faz pensar no impresso, é logo tranquilizado na versão audiovisual. A obra literária e a ressignificação feita, nove anos depois, pelos diretores do filme, apontam-nos características dos papéis de homens e mulheres no Brasil dos anos 1950 e 1960, sem deixar de serem ainda atuais, e possibilitam problematização e reflexão com o suporte das discussões contemporâneas de gênero.

Palavras-chave: dicotomias, gênero, cinema e literatura

Assim exato é que foi, juro ao senhor.
Outros é que contam de outra maneira.
(Grande Sertão: Veredas, p. 358)

O filme Grande Sertão (1965), é adaptado do clássico de nossa literatura Grande Sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa (publicado pela primeira vez em 1956). No entanto, as duas narrativas tratam de forma bastante diferente a relação

[1] Professora do curso de Comunicação e Multimeios, Departamento de Fundamentos da Educação, Universidade Estadual de Maringá. Eixo temático: Gênero, corpo e sexualidades.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

entre os personagens principais, por consequência, as relações de gênero implicadas. O texto procurará inspirar a reflexão sobre essa diferença.

O filme é parte do chamado Ciclo do Cangaço no cinema brasileiro, que teve início já nos anos 1920. Porém, não aparece como exemplo ou expoente na bibliografia especializada, como foram Lampião, O Rei do Cangaço (Benjamin Abrahão, 1936) e Deus e o Diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha, 1964). Foi dirigido, produzido, adaptado e roteirizado por Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira. Atuaram nos papéis principais os atores Maurício do Valle, Sônia Clara e Joffre Soares. É interessante constar que a música e regência é assinada por Radamés Gnatalli, com desenhos de Ziraldo.

Os diretores eram irmãos gêmeos, filhos de um juiz, tinham contatos com autoridades do governo brasileiro. Fizeram cursos de cinema na França, em torno de 1949. Voltando ao Brasil, trabalharam nos Estúdios Vera Cruz. A Companhia Cinematográfica Vera Cruz durara de 1949 a 1954, porém, junto com a Vila Rica Cinematográfica Ltda, apresenta o filme.

Foi filmado em preto e branco, com voz de narração ao fundo, e locação nos sertões em torno do Rio São Francisco. No enredo do filme, é clara e estabelecida a oposição entre, de um lado, os poderosos, coronéis, governos e políticos e, de outro lado, o sertão, o povo, a terra, estes, representados pelos bandos de jagunços.

A narrativa linear mostrará, especialmente, a relação entre dois jagunços, Riobaldo e Reinaldo/Diadorim. Ainda no primeiro terço do filme, Reinaldo é baleado. Aparentando fragilidade, Reinaldo cavalga até a beira de um rio. Riobaldo encontra-o inconsciente, ao verificar o ferimento, exclama: “Diadorim, você é mulher!” (38’). O roteiro do filme opta por deixar claro quem é homem e quem é mulher, com isso, não ocorrem os tensos questionamentos que ocorrem no livro. Os papéis são bem definidos e com isso não ocorrem as névoas de fronteiras. Então, são dois jagunços, Riobaldo e Reinaldo. Reinaldo, porém, é mulher e pedira a Riobaldo, em segredo, que o chamasse de Diadorim.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Tanto Riobaldo quanto Diadorim estão sempre barbeados, enquanto que no livro fica claro que Reinaldo quer se manter asseado e barbeado. Riobaldo o segue nessa característica, e opta por deixar a barba crescer quando se torna chefe do bando, procurando afastar-se de Diadorim – o que jamais acontece internamente. No audiovisual o narrador está oculto, a história não é, portanto, uma reelaboração. Ocorre uma simplificação da trama do livro em favor de uma narrativa convencional e sem tensões, para isso, as dicotomias precisam ser claras, entre poderosos e subordinados, Deus e o Diabo, homem e mulher. No texto de Guimarães Rosa, Riobaldo vive diversas tensões, por exemplo de não saber ao certo se fez ou não pacto com o Diabo, quem responde a ele, Diabo, Deus ou ninguém? Já no filme, o pacto foi feito, estabelecendo o lugar do mal, que não pode ter bom destino.

Reinaldo não aparece como jagunço valente, e sim é ressaltado o Diadorim frágil, convalescente da bala levada. Sua postura seria vista hoje como andrógina, novo, delicado, sobrancelha grossa, sem barba, mais baixo, magro. O que significa dar imagens à leitura de um livro? Ao lermos, imaginamos, criamos as imagens, constituindo a narrativa. No filme, rostos, gestos e cenários são dados, não deixamos de imaginar, mas a partir de uma síntese prévia.

Ao final, com sua sede de vingança, Diadorim desafia o vilão Hermógenes para duelo de faca, e morre.

Os papéis de homens e mulheres podem ser descritos. Os homens desbravam o sertão, o mundo exterior. Tem roupas próprias e características, guerreiam, lidam com armas. Prezam a coragem, a amizade e os cavalos. Os crimes piores para um homem são não cumprir a palavra e roubar gado. O livro também retrata um universo masculino, porém há espaço para dúvida e questionamento nas angústias e na filosofia de Riobaldo.

No filme, as mulheres aparecem dentro de casa, servindo café, portanto, no espaço doméstico. Em vilarejos, durante a narrativa, aparecem uma velha, duas mulheres cuidam de crianças, outra aparece fiando, outra socando um pilão. A mulher de Hermógenes, o vilão, fuma; e aparece rezando ao lado do corpo morto de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Diadorim. Comparece ainda a prostituta Donhanha, em uma rede, em casa, "essa boniteza de mulher".

A relação de pai e filha de Joca Ramiro com Diadorim aparece claramente no filme, talvez para justificar o enredo, ele diz ter remorso de deixa-la nessa vida, em sequência logo após Riobaldo ter encontrado Diadorim no rio. Acamado, Diadorim escuta do pai: "Minha filha, tenho remorso de deixar você nessa vida de perigos, ameaças, com essas roupas de homem, duras, de couro. Bonito seria ver você vestida como essas mocinhas sertanejas." (39') Ao que Diadorim responde: "Quando tudo isso acabar, aí então vai me ver assim."

Tal diálogo não existe no livro. Também não existe, no livro, o didatismo em separar as coisas de homem e mulher. Não há, ainda, explícito, por parte de Diadorim, como espera viver depois, fica claro apenas que espera continuar a relacionar-se com Riobaldo. No filme as relações, e as relações de gênero, são bem demarcadas.

Hermógenes, no filme, sorrateiramente vê a cena entre Diadorim e Riobaldo à beira do rio. À noite, entra na casa onde está Diadorim e tapa sua boca, porém o pai, Joca Ramiro, percebe e o leva para fora, e é morto pelo vilão, o que gerará a revolta do bando. O papel de vilão de Hermógenes é muito explícito, bem como o porquê, nesta narrativa. Significativo que procurará Diadorim para, supostamente, alguma violência, e "ela" é defendida pelo pai. Nada disso acontece no livro, a cronologia e os motivos dos ódios e vinganças, bem como a posição do bem e do mal, são difíceis de distinguir, e isso faz parte da reflexão que Guimarães Rosa propõe dentro da riqueza da cultura sertaneja.

A partir daí, no filme, fica clara a postura de vingança do bando, e contra quem. Riobaldo visita o amigo e diz: "Você é valente, Diadorim, mas essa não é vida para você, uma moça, tantos perigos..." (46') Tal fala inexiste no livro, fica claro que os roteiristas-diretores simplificaram a trama em sua tradução. Uma moça não deve viver perigosamente.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Mais adiante, em um acampamento, Riobaldo insiste com Diadorim para irem embora. Mas ela clama por vingança, e responde que se Riobaldo pegar firme neste propósito, seus objetivos serão atingidos. Ela incita Riobaldo de modo incisivo e claro. Ele diz: "você é mulher, mulher tem amor..." Mas é interrompido pelos gritos de Diadorim: "Nunca mais fale isso!" (1:01')

Já se encaminhando ao final, Riobaldo aproxima-se de Diadorim e diz imagina-la "de cabelos compridos" (1:19'), é noite, a cena de um buriti e a trilha sonora parecem sugerir drama e passagem de tempo, talvez uma noite juntos, corte, então é dia e eles estão se beijando. Escutam tiros, é Hermógenes, Riobaldo grita: "não quero te perder", e ela responde: "me deixa", e corre para a guerra que trará sua morte. Essa sequência também não é literal, em relação ao livro.

O filme termina com sabor de vingança e castigo, castigo pela insistência na vingança, por não ter seguido o coração, o amor anunciado. As dicotomias são delineadas e ressaltadas como contrapostas, enquanto no livro as dicotomias são questionadas e justapostas nos personagens, o que faz ganhar em complexidade, dificultando o enquadramento de gênero, dificultando saber qual o limite ou a diferença da mulher em relação ao homem.

Partir do princípio que as questões de gênero atualmente são discutidas como nunca, e que houve, na história, um paulatino avanço em seus entendimentos, merece ponderação. Interessa saber como eram tratadas as questões de gênero *avant le lettre*, ou seja, antes que a palavra gênero configurasse um conceito, mesmo que abrangente e não precisamente definido. Interessa saber que contraposições e reações a constituição de tal campo linguístico e de lutas fez surgir.

Ler ou reler "Grande Sertão: Veredas", clássico da literatura brasileira, em contexto de discussões de gênero inspira reflexões sobre como eram no Brasil da década de 1940/50, sobre como seriam lidas naquele período e, sem dúvida, sobre a sensibilidade e maestria de seu autor, João Guimarães Rosa, ao trata-las. Antonio de Pádua Dias da Silva demarca que o autor trabalhou em um contexto histórico, e com ele dialogou.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> E se essa fabulação direciona o olhar do/s leitor/es para questões de gênero é porque, segundo defendemos, o projeto de autoria rosiano, na obra em pauta, problematizou a questão, uma vez que, à luz do pensamento em que a obra foi publicada (1956), percebe-se que estereótipos em torno do ser-homem, ser-mulher e ser-gay estavam muito bem demarcados, do ponto de vista da cultura, de forma que se reafirmavam, na literatura, os padrões heterossexuais da sociedade misógina e machista como se comportou, ao longo de sua história, o homem brasileiro. (SILVA, p. 4)

Não pretendemos aqui tratar destes estereótipos na década de 1950, mas sim comparar a diferença de base entre o livro e o filme, que nos faz pensar sobre os espaços entre questionar as construções de gênero e reiterar estereótipos conformados a uma sociedade patriarcal e (hetero)sexista.

O principal personagem, Riobaldo, é uma espécie de herói e filósofo sertanejo, brasileiro. O livro apresenta uma narrativa que Riobaldo, mais velho, faz a um interlocutor que pouco aparece, sabemos que é de fora, é estudado, bom ouvinte e merecedor da confiança do então fazendeiro Riobaldo. Ele vai rememorar seu passado, procurando entende-lo e entender-se. "Mesmo o que estou contando, depois é que eu pude reunir relembrado e verdadeiramente entendido – porque, enquanto coisa assim se ata, a gente sente mais é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo." (p. 122)

Esse exercício bem pode ser lido como reelaboração de um Brasil do sertão, de um processo da primeira metade do século XX em que a política republicana procura substituir as culturas regionais. A passagem não é tranquila e implica ganhos e perdas, o sertão de Guimarães Rosa é cultura e natureza, poético, complexo, fia-se na palavra místico, e muito mais. O cangaço representa brasis que o modernismo desenvolvimentista teve - e tem - orgulho em extirpar, mostrando-o como mera violência e brutalidade. Fica claro o quanto o jogo político é também violento e de armas, desnecessário dizer como essa violência é atual. Alguns diriam que tal violência, pelo contrário, é fruto de um Brasil arcaico, pondero que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

convivemos com violências, não fomos capazes ainda de digerir os diferentes brasis, sem dúvida mantemos características violentas de nosso passado sertanejo, porém violência maior advém, atualmente, do desenvolvimento sem críticas da modernidade e da inserção no capitalismo.

O sertão, em Rosa, é uma imagem múltipla. Pode ser lido como espaço de disputa política, mas, de modo complexo, " é o sozinho... é o dentro da gente..." (ROSA, p. 256). O cangaço e o sertão de Rosa, sendo rústicos, por vezes violentos e agressivos, tem música e delicadeza. Riobaldo conta sua história, especialmente sua história de jagunço, pois quando acaba a trajetória do jagunço acaba a narrativa. Tinha mãe, que morreu ainda em sua meninice, foi acolhido pelo padrinho, que depois sabemos ser seu pai. Moço de alguma letra, resolve ir atrás de seu destino, sai a cavalo pelo sertão, é empregado como professor de um fazendeiro, Zé Bebelo, que é também um coronel, chefe de bandos e aspira a ser político (após acabar com a jagunçada em uma guerra... de jagunços!). Riobaldo ensina mas também aprende, e não consegue ser avesso aos jagunços como seu respeitável empregador. Ganha o mundo do sertão e acaba por se juntar ao bando de Joca Ramiro, inimigo de Zé Bebelo. Consegue se bandear com Ramiro com o aval de seu amigo Reinaldo, que o reconhece – já se conheciam de um episódio da infância, de amizade e atração.

Reencontrar Reinaldo, que fazia parte do bando de Joca Ramiro, foi força para que Riobaldo quisesse ali ficar. A permanência no bando, no correr da narrativa, foi sempre associada ao prazer do companheirismo de Reinaldo, que o atraía e essa atração não deixava espaço para dúvidas. Reinaldo era valente, absolutamente fiel a Joca Ramiro, e levado por um desejo de vingança maior que tudo, vingança pela morte de seu pai, mas também uma raiva, um ódio selvagem e violento que procura ser despejado nos inimigos, característico da jagunçada.

Nas jornadas a cavalo e guerras que são narradas no livro, nas rodas em torno da fogueira, sempre a proximidade e fidelidade entre Riobaldo e Reinaldo. Já no começo se comprometem amigos e são leais a toda prova. " Diadorim não ia mentir. O amor só mente para dizer maior verdade." (ROSA, p. 397) Uma relação assim não é comum entre os jagunços, que precisam e se fiam em muita lealdade,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mas lealdade de bando, não entre dois. Riobaldo quer sempre a companhia de Reinaldo, que corresponde. Sentem ciúmes um do outro, Riobaldo estranha a fidelidade de Reinaldo com Joca Ramiro e não gosta de saber que ele já tivera um outro grande amigo. "Joca Ramiro tinha sido a admiração grave da vida dele: Deus no Céu e Joca Ramiro na outra bando do Rio. Tudo o justo. Mas ciúme é mais custoso de se sopitar do que o amor. Coração da gente – o escuro, escuros."

Reinaldo fica irado quando Riobaldo visita mulheres, propõe um pacto para não fazerem sexo, pois que tiraria a energia na guerra. Um pouco depois do pacto de amizade entre os dois, Reinaldo faz uma confidência: quer ser chamado de Diadorim por Riobaldo, quando estiverem a sós. Uma identidade exclusiva ao amigo, aceita prontamente por ele. Ambos se procuram, se protegem. Em diversos momentos Riobaldo se perde em pensamentos sobre os olhos ou a pele de Diadorim, sobre aquela presença atraente, sedutora. "Diadorim é a minha neblina..." (ROSA, p. 32). Sabe ser macho, gosta de sexo com mulheres: "... Mas ponho minha fiança: homem muito homem que fui, e homem por mulheres! ... Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisa-feita." (p. 129) Riobaldo vive a angústia daquele sentimento. "Diadorim era um impossível" (ROSA, p. 399). Porém, a fantasia às vezes se soltava. "Sofismei: se Diadorim segurasse em mim com os olhos, me declarasse as todas as palavras?" (ROSA, p. 62)

Há um momento em que Diadorim está deitado em um couro, levanta-se e vai a outro lugar. Riobaldo deita no couro ainda quente do corpo do amigo, para sentir seu calor, seu cheiro. Fica claro que onde Diadorim for, Riobaldo irá. Quando a guerra parece sem sentido, por mais de uma vez, Riobaldo chama Diadorim para irem embora dali, fazer a vida em outro lugar. Mas Diadorim não quer, deixa para depois da vingança, depois de concluída a demanda que tem ali, o que muito magoa Riobaldo. "...viver é muito perigoso... Diadorim, o rosto dele era fresco, a boca de amor; mas o orgulho dele condescendia uma tristeza." (ROSA, p. 409)

Já no início do livro, Riobaldo admite em sua rememoração: "De um acêso, de mim eu sabia: o que compunha minha opinião era que eu, às loucas, gostasse de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Diadorim, e também, recesso dum modo, a raiva incerta, por ponto de não ser possível dele gostar como queria, no honrado e no final." (ROSA, p. 43) Afinal, como poderia envolver-se com um homem? Não tinha cabimento em sua cabeça. Guimarães Rosa nos faz atravessar essa angústia, viver com ela, aborda-la. Freava seu impulso: "Diadorim permanecia lá, jogado de dormir. De perto, senti a respiração dele, remissa e delicada. Eu aí gostava dele. Não fosse um, como eu, disse a Deus que esse ente eu abraçava e beijava." (ROSA, p. 168)

E outras tonalidades do amor compareciam, complicavam, tornavam complexa aquela relação que por muitas vezes foi chamada de amizade.

> ...Diadorim, conforme diante de mim estava parado, reluzia no rosto, com uma beleza ainda maior, fora de todo comum. Os olhos – vislumbre meu – que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto. E tudo meio se sombreava, mas só de boa doçura. Sobre o que juro ao senhor: Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia! A santa... Reforço o dizer: que era belezas e amor, com inteiro respeito, e mais o realce de alguma coisa que o entender da gente por si não alcança.
> Mas repeli aquilo. Visão arvoada. Como eu estava separado dele por um fogueirão, por alta cerca de achas, por profundo valo, por larguez enorme dum rio em enchente. De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhado em suas ações?! Me franzi. Ele tinha culpa? Eu tinha a culpa?... (ROSA, p. 403)

Já ao final da narrativa, chegam a sós em um vilarejo destroçado e usam de sua coragem para darem-se as mãos. "Homem com homem, de mãos dadas, só se a valentia deles for enorme. Aparecia que nós dois já estávamos cavalhando lado a lado, par a par, a vai-a-vida inteira. Que: coragem – é o que o coração bate; se não, bate falso. Travessia – do sertão – a toda travessia." (ROSA, p. 408)

Também ao final, reconhece que mesmo o guerreiro era para carinho, mas só tomaria atitude se fosse uma mulher.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Ao que, alforriado me achei. Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dele. Mesmo no escuro, assim eu tinha aquele fino das feições, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido, na fantasia da ideia. Diadorim – mesmo o bravo guerreiro – ele era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço; a lá, aonde se acabava e remansava a dureza do queixo, do rosto... E eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim, e calar qualquer palavra. Ele fosse uma mulher, e à-alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer – pegava, diminuía: ela no meio dos meus braços! Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação – por detrás de tantos brios e armas? (ROSA, p. 467)

Um momento de entrega ao corpo – e à alma? Reconhece a possibilidade de gostar mesmo do homem, mas ainda reprimindo a palavra, ainda duro com duro, ainda a moral que lança um muro. O livro é moralista ou subversivo? Leio como subversivo, dentro da moral. Dentro das normas, enuncia o sonho, o desejo, dando-lhe realidade. "Viver é muito perigoso". O filme é grande sertão, o livro traz veredas, que na acepção de Paulo Ronái, são "tênues canais de penetração e comunicação" (RÓNAI, p. 14)

Todos sabem que, ao final do livro, Diadorim morre e só então é visto nu, seu corpo o diz mulher. Na narrativa do Riobaldo mais velho, escusa deixar esse fato ao final, porém tinha-o em mente ao contar a história, que é elaborada olhando o passado com um saber do futuro, é reelaborada, o narrador tem maior autorização para expressar e mesmo sentir de novo as emoções e turvamentos que certamente eram diferentes no presente das ações.

Diadorim fora menina. Cedo, desde a infância, passou a se vestir de menino, depois seguiu um bando de jagunços como homem, com os ódios, agressões e hábitos associados a homens. Tinha mesmo um estojo de se barbear, o que fazia todos os dias, estava sempre sem barba. Tomava banho apenas de manhã, longe de todos. É necessário compreender uma conjuntura em que o respeito ao corpo do outro resguardava espaços; hoje, tal situação pareceria inverossímil. Como nunca flagraram Diadorim? Não parece haver desconfiança quanto à macheza de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Reinaldo, ou mesmo quanto à relação dos dois amigos. Não havia cabimento para essas desconfianças. A leitura hoje, do livro, no entanto, tendo em mente as questões de gênero, faz talvez ampliar a dramaticidade da relação.

Aos olhos de hoje, Diadorim era um transgênero. Riobaldo, homem heterossexual, estranhava-se naquele enlevo. Mas e Diadorim/Reinaldo? Não podemos saber ao certo, pois temos apenas a narrativa de Riobaldo, o que faz parte da genialidade de Guimarães Rosa. Diadorim vivia Reinaldo, vestia-se de homem, comportava-se como homem, fazia a performance de gênero associada a um homem. A vingança era suficiente para explicar? O livro deixa em aberto. Vemos uma "nascida menina" fazendo tudo o que um homem faz no sertão, com força, coragem e bravura. Se aquela era vida de homem, uma mulher também poderia cumpri-la, mas, nessa história, essa mulher era homem, tinha performance de homem, aqui, o conceito de Judith Butler cai muito bem (BUTLER, 2016). "O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não forma terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam." (ROSA, p. 31)

Fica claro que Diadorim quer falar a verdade para Riobaldo, porém depois da guerra. Diz-lhe que revelará um segredo. Temos algumas falas de Diadorim, por meio da memória de Riobaldo: "E uma vez ele mesmo tinha falado: - 'Nós dois, Riobaldo, a gente, você e eu... Por que é que separação é dever tão forte?...' Aquilo de chumbo era. Mas Diadorim pensava em amor, mas Diadorim sentia ódio." (ROSA, p. 350)

O amor que nutre não é suficiente para abandonar sua função e sua performance, essa falta de capacidade de abandono de si não costuma ser característico de uma mulher. Percebo que proponho aqui uma leitura atual. É possível, em Grande Sertão: Veredas, interpretar lá ou aqui, em diversos momentos. Por exemplo, entender que Reinaldo abandonou a si mesmo. Para isso, é necessário interpretar que seu ser real seria Diadorim. Porém qual seria seu ser real? Não fica demarcado claramente no livro, muito diferentemente do filme.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Diadorim gosta de ser jagunço? Parece ver sentido ali, fez o necessário para atender a um chamado interior, não se importando com barreiras sociais, passou a barreira, precisa ser homem, tornou-se homem. Ou tornou-se por prazer? Fica em aberto. Por que se vestia de menino desde cedo? O desejo de Diadorim/Reinaldo por Riobaldo era de uma mulher por um homem (Diadorim por Riobaldo) ou de homem por outro (Reinaldo por Riobaldo)? Esta questão é relevante? Seria anacrônica? De onde vem o desejo? "...onde é bobice a qualquer resposta, é aí que a pergunta se pergunta." (ROSA, p.100)

Riobaldo, por sua vez, era um jagunço sensível. Aprendeu com Diadorim a observar os pássaros, era letrado, podia ser violento mas não gostava de crueldade, respeitava as mulheres – fazia amizade com as prostitutas e não cometeu violência com a esposa de seu inimigo, além de tê-la raptado. É fácil ler que Riobaldo apaixonou-se por Diadorim porque intuiu que era uma mulher. Mas o livro não autoriza necessariamente essa leitura, como ocorre no filme. O livro faz com que nos projetemos, projetamos as teorias que temos, as possibilidades que temos para explicar o romance entre os dois. Não é errado ler que Riobaldo amou um homem valente, corajoso, de feições e pele delicada. "Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia." (ROSA, p. 63)

É impossível não mencionar a linguagem do livro, sertaneja, poética, em narrativa filosófica, se entendemos que filosofar é amar a sabedoria, portanto, procurar saber. Meticulosamente pesquisada por Guimarães Rosa, as palavras, os arranjos frasais, as metáforas, por si só fazem valer a leitura que nos atravessa e golpeia. Registros de possibilidades de nosso país tão diverso. A poesia na prosa de Rosa parece antecipar Manoel de Barros.

Também necessário mencionar que, entre muitas entradas possíveis, o livro trata da relação entre ser humano e mundo, ou entre cultura e natureza. Mais uma vez, não são dicotomias, são relações interdependentes. Muitas leituras são possíveis, da perspectiva geográfica, econômica, política; da perspectiva da história que rememora; da perspectiva psicológica, todas entrelaçadas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fora da relação principal, Riobaldo-Diadorim/Reinaldo, as mulheres aparecem no livro como mãe, prostitutas, virgem Maria, filhas, esposas e noivas. Papéis sociais convencionais. O mundo do sertão é de homens? A pergunta é pertinente, e o mundo masculino, sedutor, é mostrado como não apenas de homens, já que há Diadorim. Porém, ainda na primeira página, o narrador afirma: "O sertão está em toda parte" (ROSA, p.19)

O filme usa as dicotomias para explicar claramente a narrativa, há passado e presente, amor e ódio, guerra e paz, homem e mulher. No livro, todo o tempo essas dicotomias são questionadas, justapostas: o presente da narrativa altera o passado; amor e ódio habitam os personagens; guerra e paz são estados externos e internos, assim como o sertão está dentro de nós. No livro, Riobaldo não sabe se é de Deus ou do Diabo, toda essa força faz questionar a amizade/amor entre Riobaldo e Reinaldo/Diadorim.

A performance de Reinaldo/Diadorim, situa de forma precisa o masculino e feminino: questão de atuação, o lugar do masculino não é necessariamente de homens; o lugar do feminino não é necessariamente de mulheres. Já nas últimas páginas (489), sabemos que o nome de registro é Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins. Um triângulo de pessoas em um ser: Reinaldo, Diadorim e Maria. Assim como Riobaldo triangulou com Reinaldo e Diadorim, perdeu-se em seu sertão e procura-se. Travessia. ∞

Referências

BRUYAS, Jean-Paul. Técnicas, estrutura e visão em Grande Sertão:Veredas. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, USP, n. 18, 1976.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução, Renato Aguiar. 11ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

GRANDE Sertão. Direção e Produção: Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira. 89'. 1965. Son, P&B.

RÓNAI, Paulo. Três motivos em *Grande Sertão: Veredas*. In. ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: Veredas*. 21.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ROSA, João Guimarães. Grande sertão: Veredas. 21.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Desejo homoerótico em Grande Sertão: Veredas. Revista da ANPOLL, v. 24, 2008.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. Filmes de cangaço: a representação do ciclo na década de noventa no cinema brasileiro. Dissertação (mestrado), Unicamp, 2001.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Representações dos rituais religiosos antigos na Roma antga: a invisibilidade das mulheres

Calebe Laridondu VIANA (UEL)[1]

Estudar a Antiguidade há algumas décadas era uma tarefa restrita a documentos escritos e oficiais, no entanto a "escola" dos Annales abriu caminho para novas abordagens, para além da política e novas fontes, como a que vou utilizar neste trabalho, a imagética. Todavia, por mais que a história tenha avançado em alguns pontos, determinados sujeitos continuam marginalizados e pouco estudados; tendo isso em vista, minha investigação propõe abarcar as mulheres no contexto do Império Romano, mais especificamente na conjuntura das práticas religiosas, nos séculos I e II d.C. Para realização dessa pesquisa, respaldo-me no conceito de representação de Roger Chartier para análise da fonte. Existem textos escritos que abordam as mulheres e as cerimônias sagradas do período, entretanto a imagem permite mais do que um suporte aos textos escritos, ela proporciona outras perguntas e corrobora para o entendimento mais vasto dos aspectos culturais e sociais aqui abordados.

Palavras-chaves: Império romano, práticas religiosas, mulheres, gênero.

Introdução

Em uma pesquisa que fiz recentemente, na qual estudava a aparição de mulheres no cânon cristão, percebi um patriarcalismo muito restritivo sobre a participação da mulher na esfera religiosa. Isso me fez indagar qual seria a "origem" ou influência de tal restrição, já que tais recomendações não se encontram nas mensagens atribuídas a Jesus (nos evangelhos canônicos) nem em alguns escritos

[1] Aluno de graduação da Universidade Estadual de Londrina, ingressante no ano de 2014.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que são atribuídos à Paulo[2]. Um texto de Dominic Crossan (2009) comenta que essa submissão estava mais próxima do contexto romano, no qual a mulher era menor na escala social do que o homem. Algumas passagens bíblicas, então, estavam alinhadas com o contexto romano pagão. Nesse ponto, vi a necessidade de pesquisar as práticas religiosas romanas para perceber se havia a restrição ou a participação das mulheres e a predominância masculina. No percurso de estudo deparei-me com imagens muito interessantes sobre as cerimônias religiosas, as quais uso como fonte para minha pesquisa.

As mulheres não aparecem nas imagens que vou analisar a respeito dos rituais religiosos romanos, muito menos na posição de sacerdotisas, mesmo que em alguns cultos elas ocupem tal posição. O que essas imagens podem nos comunicar? Elas configuram (representam) uma dominação do homem sobre a figura feminina? As figuras pictóricas representam a esfera cultural e social da época?

Essas são algumas das indagações iniciais que tive e que proponho analisar. Meus objetivos são: 1) aprofundar-me na pesquisa da Antiguidade e de gênero por meio do recurso icônico; 2) reconhecer as mulheres como sujeitos históricos relevantes; 3) conhecer as práticas religiosas romanas dos primeiros séculos de nossa era; 4) procurar entender a dimensão sociocultural que provocou a marginalização feminina.

Metodologia

Vou tentar superar as dificuldades apontadas acima quanto ao estudo da mulher no mundo antigo. Para isso, respaldo-me no conceito de representação de

[2] Existe um debate entre os estudiosos das cartas paulinas quanto a autoria delas, sendo algumas creditadas a ele e outras de autoria duvidosa. O texto que utilizo de Crossan (2009) mostra, segundo a visão desse autor, quais cartas seriam de Paulo e quais não. Um dos aspectos por ele analisado para chagar a essa distinção seria o conteúdo referente às mulheres, fora isso teria o conteúdo que diz respeito aos escravos e ao estilo de escrita das epístolas. No entanto, ele dá atenção exclusiva ao tema de gênero.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Roger Chartier para análise da fonte. A pesquisa desse historiador sobre as representações beneficiou os estudos da História Antiga, como pontua Junio Lima:

> "O mundo como representação" de Roger Chartier apresenta fundamentos teóricos importantes para aqueles que se dedicam a História Antiga. Em primeiro lugar, porque uma das grandes dificuldades de se desenvolver pesquisas em Antiguidade, além da distância espaço-tempo-cultural entre o pesquisador e seu objeto, certamente, se trata da pouca quantidade ou da má qualidade material da documentação escrita que chegou até os dias atuais. (LIMA, 2011, p. 188).

A representação, definida por um dicionário não tão recente, permite vermos uma ausência, pois, o que está sendo representado não é o que representa, não é o objeto/coisa ou pessoa propriamente. Por outro lado, na representação encontramos uma presença, já que alguma coisa está ali representada (CHARTIER, 1991, p. 184).

Numa definição sobre representações coletivas e identidades sociais, do próprio Chartier, temos:

> Este retorno a Marcel Mauss e Emile Durkheim e à noção de "representação coletiva" autoriza a articular, sem dúvida melhor que o conceito de mentalidade, três modalidades de relação com o mundo social: de início, o trabalho de classificação e de recorte que produz configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade; em seguida, as práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição; enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas em virtude das quais "representantes" (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpétuo a existência do grupo, da comunidade ou da classe (CHARTIER, 1991, p.183).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A representação permite, portanto, reconhecer uma identidade social e desvela uma maneira de ver o mundo, ou melhor, expõe um passado e como ele foi compreendido pelos produtores das representações. Essa questão nos interessa à medida que, através das imagens, procurarei conhecer a cultura e a forma como certos indivíduos eram percebidos.

Sobre o componente imagético do meu artigo, faço algumas considerações. A primeira delas é uma crítica à banalização das imagens no nosso dia-dia. Ela se tornou tão presente que perdemos a criticidade sobre a mesma e muitos espectadores são prejudicados a medida que não sabem (não são ensinados) analisar uma figura visual ou não consideram necessário tal avaliação. A outra consideração sobre as imagens do meu trabalho, é a defesa da necessidade de um texto escrito que acompanhe as imagens, não para desconsiderar a receptividade do espectador nem diminui-lo. Todavia, entendo, com base numa produção escrita de Benjamim Picado (2008), que o textual vem para direcionar percursos visuais a fim de que a imagem alcance seu objetivo de comunicar. Soma-se a isso um trecho que Chartier também menciona sobre a receptividade das representações:

> Por outro lado, ao identificar as duas condições necessárias para que uma tal relação seja inteligível (ou seja, o conhecimento do signo como signo, no seu desvio em relação à coisa significada, e a existência de convenções regulando a relação do signo com a coisa), a *Lógica* de Port-Royal propõe os termos de uma questão fundamental: a das possíveis incompreensões da representação, seja por falta de " preparação" do leitor (o que remete às formas e aos modos de inculcação das convenções), seja pelo fato da "extravagância" de uma relação arbitrária entre o signo e o significado (o que levanta a questão das próprias condições de produção das equivalências admitidas e partilhadas. (CHARTIER, 1991, P.185).

Coloquei-me deliberadamente na posição de receptor das imagens e propus analises imagéticas com base em estudos do contexto e da imagem, mas no final não posso negar o lado especulativo de algumas questões. Em concordância como as ideias que Burke defende, "A melhor coisa a fazer é, provavelmente, é ir

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

adiante e especular, mas sempre lembrando que é isto que estamos fazendo – especulando." (BURKE, 2004, p. 216).

Meu artigo possui a seguinte estrutura: primeiro, um apontamento dos rituais sagrados nos quais as mulheres tinham participação; segundo, faço uma exposição da imagem seguida de uma análise, e, por último, chego às minhas considerações finais.

A opção de trabalhar as imagens posteriormente ao estudo dos rituais religiosos, parte de uma ideia que Peter Burke (2004) coloca da seguinte forma: "para interpretar a mensagem, é necessário familiarizar-se com os códigos culturais"[3]. Esse autor não propõe necessariamente essa sequência. É pertinente definir que as imagens não são um apêndice na minha pesquisa, pois elas levantam problemáticas próprias e caminhos de estudo distintos do que de uma fonte escrita. (BURKE, 2004, p.12).

Desenvolvimento

Nessa primeira parte buscarei compreender a história das mulheres, em Roma. Seria interessante perceber sua história nas mais distintas esferas, todavia o tempo e o espaço dessa produção não permitem. Por hora vou focalizar na sua esfera religiosa, a fim de avaliar a aparição social e cultural que a mulher romana teve.

Existiam, deuses e deusas, e toda a sociedade romana, pagã, aparece imersa no culto as divindades. A religião perpassa a esfera do público e do privado, e apresentam uma majoritária presença masculina. As mulheres eram impedidas, por lei, de tomarem parte de alguns momentos da preparação da oferenda doméstica como, por exemplo, a libação do vinho, o corte, o ato de moer e preparar a carne do animal sacrificado que eram tarefas unicamente dos pais de família. Nos atos fúnebres era a figura paterna que realizava os discursos e celebravam os

[3] BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004. P. 46.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sacrifícios. Numa esfera pública, existiam, em alguns casos, restrições como a proibição de assistirem ao sacrifício (SCHEID, 1990, p. 466-469).

No plano geral, eram continuamente excluídas dos momentos principais do sacrifício, como aponta a 85ª *Questão romana* de Plutarco. O próprio autor não menciona desde quando essa exclusão feminina vigorava, mas identifica sua presença ainda no século II d.C. (SCHEID, 1990, p. 468).

Aparentemente elas não tinham nenhuma atuação religiosa, além de espectadoras – quando não eram proibidas. Mas é possível encontrar figuras femininas que fugiram a essa normativa de exclusão. A determinação que proibia a mulher preparar a carne só era na conjuntura familiar, logo, isso não implicava uma proibição no contexto cívico público. Essa situação é muito importante, pois configura um momento de resistência, foge do normativo. Apresentarei, a seguir, alguns papeis desempenhados pelas mulheres no âmbito do sagrado.

As Vestais, eram escolhidas ainda crianças por um sumo pontífice e ficavam nesse cargo por 30 anos, eram impedidas de casarem e deviam manter-se castas durante todo tempo de serviço, além de estarem sujeitas à repreensão do sumo pontífice. Sua vestimenta durante o sacrifício era uma touca vermelha e o penteado da noiva. Entre as atividades que estavam encarregadas, destaco: torrefação, pisa e moagem das espigas que iriam compor a farinha ritual (*mola*) dos sacrifícios públicos; participavam do sacrifício depois que o animal havia sido imolado, levando o vitelo para queimar; tinham a responsabilidade de manter o fogo de Vesta aceso. Além de participarem dos rituais, elas possuíam "certos poderes religiosos tradicionalmente reservados aos homens" como pôde ser observado. No entanto, percebe-se que tinham pré-requisitos a seguirem, como a virgindade. (SCHEID, 1990, p.470-474).

Outro cargo ocupado por mulheres, mais precisamente pelas esposas dos sacerdotes eram: a *flamínica* e a *regina sacrorum*. A primeira oferecia um carneiro a Júpiter nos dias específicos, enquanto que a segunda oferecia uma bacorinha ou ovelhinha ao deus Juno todos os primeiros dias do mês. Elas não desempenham uma atividade que pudesse ser considerada exceção. Elas são necessárias, pois os

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

seus maridos só podiam ocupar os cargos de flâmines se fossem casados. O trabalho deles só era possível em conjunto (casal) e, consequentemente, elas estavam sob a autoridade dos maridos (SCHEID, 1990, p.474-475).

Ao lado dos sálios, as mulheres (sálias) eram incumbidas de ajudar nas celebrações de comitivas guerreiras na abertura e desfecho da estação de guerra. Sua vestimenta era composta de uma touca pontiaguda e um manto militar (SCHEID, 1990, p.475).

Numa atuação, ao meu ver, muito marcante estão as matronas – mulheres de elevado *status* social, que chegaram a realizar sacrifícios "sem a presença masculina" ou, também, de forma autônoma. Exemplo desses sacrifícios são: *Nonas Caprotinas* e *Matronais*, na qual elas cobrem os custos da liturgia; *Matrais*; *Fortuna Mulíebre*, na qual aparecem praticando o sacrifício, elas eram as sacerdotisas; *Pudicícia*, na qual as matronas podiam tomar decisões, conceder direitos e retira-los segundo a sua vontade, aqui o sacrifício era feito à porta fechada e anualmente – era uma celebração rara – sem presença masculina. As *súplicas*, era outro ritual realizado pelas matronas, nela as matronas e raparigas núbeis participavam de celebrações de origem estrangeira. (SCHEID, 1990, p. 476-488).

O espaço da religião é um santuário vedado às mulheres. Não falo isso para assegurar a ausência delas nos cultos, rituais e outras dimensões do sagrado, pois, como mostrei, elas estavam presentes. Essa afirmação inicial pretende mostrar o papel secundário e ínfimo que ocupavam em relação ao homem. Mesmo quando desempenham funções importantes, estavam elas, servido e atuando ao culto liderado e controlado pelos homens – os estatutos definidos por eles regulamentam o papel da mulher no culto as divindades (como mostra Plutarco). Na história dos sacrifícios romanos as mulheres eram subordinadas aos interesses masculinos, mesmo quando apareciam participando ativamente do processo de louvor aos deuses. A esfera religiosa (não tão rigorosa) é parecida com do quadro político – no qual a mulher não era considerada cidadã, com direitos políticos. É incorreto negar sua participação no santuário religioso, por outro lado, ela aparece servindo aos desígnios da sociedade patriarcal, como foi exposto anteriormente.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Num quadro geral os cultos que as mulheres atuavam eram exceções à regra, normalmente era afastado do centro das atenções, contudo elas encontraram meios de participarem do sagrado, de realizarem atividades de exclusividade masculina, ou seja, encontraram formas de resistirem ao patriarcado. Uma observação que será importante ao analisar as imagens: os rituais nos quais as mulheres (matronas) participam são na sua maioria para deusas.

As imagens que vou me utilizar nessa segunda parte do texto foram extraídas do capítulo "*Estrangeiras indesejáveis: os papeis religiosos das mulheres em Roma*", de John Scheid, que faz parte da coleção "*História das Mulheres: a antiguidade*" (1990) organizada por Pauline Pantel.

A imagem a seguir, "*Relevo de sumo sacerdote no culto a Cíbele*", foi produzida no final do século I d.C. por um artista desconhecido. Relevo feito em mármore encontrado no cemitério de Isola Sacra, em Óstia. A figura maior corresponde a um sumo sacerdote e a figura menor no canto superior direito à divindade Cíbele, com um chapéu em formato de torre característico de sua vestimenta. Na frente da deusa encontra-se o pequeno Hermes que segura, na mão esquerda, um caduceu ou um bastão e na direita uma bolsa. A oferenda feita a deusa é de frutos (SCHEID, 1990, p. 467).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1 – Relevo de sumo sacerdote no culto a Cíbele (século I d.C.)

Essa imagem apresenta um culto religioso a uma entidade sagrada feminina (Cíbele), contudo não encontramos uma figura feminina compondo o ritual. Pode-se dizer que ela foi excluída da prática e do culto ao sagrado, enquanto o homem é retratado de forma principal e robusta, cheio de ornamentos e detalhes. O homem da imagem assume o centro das atenções. A deusa acompanha uma criança e estão ambos em uma escala menor se comparada ao homem, talvez por ser tratar de uma representação de uma estátua ou pela alusão da menor importância atribuída a esses dois elementos pictóricos. Uma outra indagação que me ocorreu: a proximidade entre a deusa Cíbele ("mãe dos deuses") e a criança Hermes seria para representar a maternidade da mulher? Ela, além de "mãe dos deuses", é também símbolo de poder militar e protetora (alusão a coroa de muralhas/torres) e fertilidade. No entanto a figura de mãe parece ser enfatizada.

A próxima imagem, "*Sacrifício dedicado a Ceres ou Deméter divindade associada a fecundidade da terra*", também é produto de um artista desconhecido do século II d.C. A figura feminina representada num tamanho maior que os demais

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

indivíduos é a deusa a quem dedicam sacrifício, seu tamanho seria para se diferenciar dos mortais. Entre os dedicastes da oferenda estão dois homens que se sobressaem, talvez são os responsáveis pelo sacrifício (*paterfamilias*, anciãos, nobres). Outro individuo representado em tamanho distinto (menor) é o menino com cesto de frutas e pães. A oferenda está composta por esses elementos carregados pelo menino e um cordeiro (SCHEID, 1990, p. 469).

Figura 2 – Sacrifício dedicado a Ceres ou Deméter divindade associada a fecundidade da terra (século II d.C.)

A mesma situação da imagem anterior parece se repetir, pois dentro das pessoas representadas a mulher não aparece, ela foi excluída. Outro aspecto se repete, o culto realizado a uma divindade feminina, que como vimos na primeira parte desse trabalho era comum ter a participação de mulheres. Mesmo em meios aos espectadores do ritual não foi representado nenhuma figura feminina. O tamanho dos indivíduos assume um papel de distinguir a importância atribuída a cada um, primeiro a deusa, segundo os responsáveis pelo ritual (anciãos), depois teriam os outros integrantes do culto – talvez espectadores – e, por último, a criança. A deusa recebe reconhecimento, mas esse valor dado e expresso no seu

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

tamanho parece ser todo pelo fato de ser uma divindade, pois em aspecto nenhum se valoriza a representação da mulher numa cerimônia religiosa. Cabe observar que os traços do feminino estão presentes na divindade, como por exemplo as vestes, rosto e disposição do corpo.

Considerações finais

A participação e presença feminina nos cultos acontece, por mais que algumas imagens as excluam. Todavia, a partir das duas divisões dessa obra – exposição de rituais religiosos com a "presença" feminina e as imagens – pudemos observar a exclusão das mulheres, a sua submissão ao homem e que a presença delas não é significativa aos olhos de alguns artistas. As imagens não representam, necessariamente, o "espirito da época", entretanto nesse caso conformam o reflexo de um padrão social e cultural da Roma antiga, no quadro religioso. As imagens configuram um meio de conhecimento, nas palavras de Burke (2004), são "objetos 'através dos quais é possível ler estruturas de pensamento e representações de uma determinada época.'"

Em minha análise tive como foco os rituais religiosos e a figura da mulher. Ao longo do trabalho percebi as disputas e conflitos de gênero e foi justamente essa disputa que motivou e levou-me a reconhecer o papel feminino. Meu objetivo nunca foi mostrar que elas são inferiores, mas foram postas em tal posição.

As mulheres são desconsideradas, marginalizadas e submetidas ao domínio e predominância dos homens, mas resistem a dominação e a passividade, dentro do contexto e recorte desse artigo. A resistência delas não assume características de violência, basta para isso atuarem e praticarem atividades exclusivas aos homens, mesmo que afastadas; ou ainda, assumirem a liderança em alguns cultos, como no caso das matronas; ou na obrigatoriedade de sua presença. Elas são invisíveis, mas indispensáveis.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências

BARBOSA, Renata. Gênero e antiguidade: representações e discursos. Disponível em: https://www.academia.edu/4796511/G%C3%AAnero_e_Antiguidade_representa%C3%A7%C3%B5es_e_discursos._Hist%C3%B3ria_Revista?auto=download. Acesso em: 17 de mar. 2017.

BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. Estudos Avançados, São Paulo, v. 5, n. 11, abril 1991.

CROSSAN, John. D. As duas vozes mais antigas da tradição de Jesus. In: CHEVITARESE, A. L. CORNELI, G. (Orgs.). A descoberta do Jesus histórico. São Paulo: Paulinas, 2009. p. 85-104.

DUBY, George; PERROT, Michelle. Escrever a História das Mulheres. In: PANTEL, P. S. (Org.). História das mulheres: a antiguidade. São Paulo: Ebradil, 1990. p. 7- 17.

JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. 7. ed. Campinas: Papirus, 2004.

LIMA, Junio C. R. Roger Chartier, o Universo Simbólico e a Escrita da História. V.1, Rio de Janeiro: Nearco, 2011. p. 181-189.

PANTEL, Pauline. S. Introdução: um fio de Ariadne. In. PANTEL, P.S. (Org.). História das mulheres: a antiguidade. São Paulo: Ebradil, 1990. p. 19-27.

PICADO, Benjamim. Modos de compreender imagens: questões de método sobre a análise textual das representações visuais. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Brasília, v. 11, n. 2, maio/ago. 2008. Disponível em: http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/213/269. Acesso em: 30 de mar. 2017.

SCHEID, John. "Estrangeiras" indispensáveis: os papéis religiosos das mulheres em Roma. In. PANTEL, P. S. (org.). História das mulheres: a antiguidade. V. 1, São Paulo: Ebradil, 1990. p. 465-509.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MISOGINIA NO TRAÇO: VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES COMO RECURSO VISUAL EM CHARGES

Nayara André DAMIÃO
(Universidade Estadual de Londrina)

Alana Nogueira VOLPATO
(Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho)

Resumo: Esta comunicação tem como objetivo abordar o uso da violência contra mulheres como um recurso visual em charges. Entendemos que as charges consistem em uma modalidade da linguagem iconográfica, feita pelo traço humano, com caráter opinativo e histórico (MIANI, 2005). A charge, imbuída de crítica social e política, é construída retratando um determinado ponto de vista sobre um fato histórico por meio recursos visuais. Tipicamente dominada por homens na sua produção nas grandes mídias, essas imagens costumam reproduzir as relações de dominação e exploração (SAFFIOTI, 2004) a que as mulheres são submetidas. Por meio da metodologia de análise do discurso chárgico, analisamos a presença de mulheres em charges que discutem temas como política, economia e sociedade. Enfatizamos o uso da violência contra a mulher, sobretudo a sexual, como um recurso visual utilizado para construir a crítica na charge, contribuindo para a manutenção de estereótipos e da condição opressiva das mulheres, atuando na direção de mantê-las sob o controle masculino.

Palavras-chaves: violência contra a mulher; charge; patriarcado.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Introdução

Este artigo tem como objetivo abordar a utilização da violência contra mulheres como um recurso visual em charges e cartuns que tratam de temas diversos, como sociedade, política ou economia. A necessidade de investigar essa abordagem na elaboração de charges se dá por duas motivações principais. A primeira delas é a constatação de que a produção de charges para grandes mídias é majoritariamente realizada por homens. Basta buscar nos principais jornais e revistas do país, independentemente da linha editorial, para perceber a ausência de mulheres como autoras de charges e cartuns publicados.

A segunda motivação diz respeito à própria natureza da charge e do cartum que, de acordo com Miani (2002), são modalidades da linguagem iconográfica, constituída por imagens produzidas pelo traço humano, assim como o retrato caricato e as histórias em quadrinhos. As diferentes modalidades são caracterizadas de acordo com sua função: histórias em quadrinhos são predominantemente narrativas, retratos caricatos são predominantemente descritivos, enquanto charges e cartuns possuem um caráter dissertativo. Daí podemos aferir que charges e cartuns vão além da apresentação de um fato, expressam sempre uma opinião sobre o episódio retratado, com a finalidade de realizar uma crítica.

Os cartuns apresentam uma crítica atemporal, constituindo uma imagem que pode fazer sentido para leitores fora do seu contexto temporal ou espacial de publicação. Por isso, cartuns não utilizam em sua composição gráfica retratos caricatos de pessoas específicas, mas sim personagens fictícios que permitem criar uma crítica de hábitos e costumes.

Por sua vez, as charges representam uma opinião sobre pessoas e fatos específicos, exigindo do leitor um conhecimento anterior sobre a situação exposta para que a mensagem faça sentido. O contexto de produção da charge constitui um elemento fundamental para sua compreensão. Uma vez que a situação retratada na

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

charge perde espaço na memória social de um determinado grupo, as inferências visuais deixam de ter sentido e o potencial comunicativo da charge se esgota. No entanto, reside aí o potencial histórico, por apontar fatos e interpretações presentes na memória social.

Essa é a razão pela qual voltamos nosso olhar para essas imagens, tendo como hipótese que, por seu caráter histórico, de crítica cultural e sua relação com a memória coletiva, os elementos visuais em charges e cartuns nos dão indícios da composição do imaginário social e de como relações de dominação e exploração de mulheres são reproduzidas na comunicação.

Por meio da metodologia de análise chárgica, levando em consideração os elementos visuais e o contexto de produção das imagens, analisamos a violência contra a mulher em charges que não abordam temas correlatos, como aborto, violência doméstica, estupro, direitos da mulher. Pelo contrário, a violência é utilizada apenas como um recurso visual para construção da crítica e para compreensão da mensagem. Para isso, explicamos brevemente o contexto da sociedade patriarcal, trazemos algumas charges e discutimos sua relação com poder simbólico e violência cultural.

O PATRIARCADO E A DOMINAÇÃO EXPLORAÇÃO DAS MULHERES

Não podemos pensar na condição feminina sem levar em consideração o sistema pelo qual mulheres são dominadas e exploradas: o patriarcado. Segundo Saffioti, o patriarcado "ancora-se em uma maneira de os homens assegurarem, para si mesmos e para seus dependentes, os meios necessários à produção diária e à reprodução da vida" (SAFFIOTI, 2004, p. 105). A base desse sistema se dá no controle, pelos homens, da sexualidade e da capacidade reprodutiva das mulheres, bem como de seu trabalho.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A autora deixa explícito que o patriarcado não é apenas uma forma de discriminação econômica, mas também age no controle sobre os corpos femininos por meio do controle da sexualidade e reprodução:

> A base econômica do patriarcado não consiste apenas na intensa discriminação salarial das trabalhadoras, em sua segregação ocupacional e em sua marginalização de importantes papéis econômicos e políticos-deliberativos, mas também no controle de sua sexualidade e, por conseguinte, de sua capacidade reprodutiva. Seja para induzir as mulheres a ter grande número de filhos, seja para convencê-las a controlar a quantidade de nascimentos e o espaço de tempo entre os filhos, o controle sempre está em mãos masculinas, embora elementos femininos possam intermediar e mesmo implementar estes projetos. (SAFFIOTI, 2004, p. 106).

Assim, de acordo com a autora, o patriarcado consiste em um sistema de dominação – observado nos campos político e ideológico – e exploração – observado no campo econômico (SAFFIOTI, 1987). Esse sistema de desigualdade, moldado histórica e socialmente a partir da diferença entre os sexos, atua no sentido de determinar os papéis e comportamentos que se espera de homens e mulheres:

> A identidade da mulher, assim como a do homem, é construída através da atribuição de distintos papéis, que a sociedade espera ver cumpridos pelas diferentes categorias de sexo. A sociedade delimita, com bastante precisão, os campos em que pode operar a mulher, da mesma forma como escolhe os terrenos em que pode atuar o homem. (SAFFIOTI, 1987, p. 8).

Aos homens são conferidos papéis de alto valor social, ligados à produção da vida social. Já às mulheres, são designados papéis desvalorizados e invisíveis, ligados à reprodução da vida. Conforme nos aponta Izquierdo (1992), as mulheres são destinadas aos papéis de sobrevivência enquanto os homens são destinados aos papéis de transcendência. Isso significa que às mulheres são designados os papéis ligados ao ambiente doméstico e familiar – à esfera da sobrevivência. Ao

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mesmo tempo, são mantidas longe da esfera pública/de transcendência, na qual as decisões são tomadas. Já aos homens, são destinados papéis que transcendem a sobrevivência: são permitidos pensar o mundo e as relações, a decidir, elaborar leis e padrões, etc.

Esse padrão também é observado na inserção das mulheres no mundo do trabalho remunerado: conforme nos apontam as teóricas da divisão sexual do trabalho, as mulheres desempenham funções ligadas ao que socialmente é construído como feminino também no ambiente de trabalho, e, mesmo que essas se insiram em atividades ditas masculinas, serão submetidas ao jugo e autoridade dos homens.

Portanto, a desigualdade entre homens e mulheres não é derivada das nossas diferenças biológicas, mas da construção social que conferiu, historicamente, significado às diferenças entre os sexos. A diferença entre os sexos foi transformada na inferioridade socialmente construída das mulheres – o segundo sexo, conforme nos aponta Simone de Beauvoir (2009) – originando o sistema de dominação-exploração dos homens sobre estas.

O patriarcado conferiu significado à diferença entre os sexos de modo a construir historica e socialmente a desigualdade entre eles, utilizando da biologia feminina para justificar sua sujeição ao masculino. O corpo feminino é utilizado não apenas como justificativa para esse sistema como também é explorado para mantê-lo: a sexualidade e reprodução da mulher são pontos chave para o patriarcado. De acordo com Saffioti,

> Neste regime [patriarcado], as mulheres são objetos da satisfação sexual dos homens, reprodutoras de herdeiros, de força de trabalho e novas reprodutoras. Diferentemente dos homens como categoria social, a sujeição das mulheres, também como grupo, envolve prestação de serviços sexuais a seus dominadores. Esta soma/mescla de exploração e dominação é aqui entendida como opressão. (SAFFIOTI, 2004, p. 105).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Nesse sentido, podemos observar no patriarcado a origem do controle masculino sobre a sexualidade e reprodução. Conforme demonstra Bourdieu (1998), o sexo é estabelecido pelo *masculino*, que, a partir do momento em que descobre sua função na concepção, se coloca como centro da sexualidade e reprodução: o falo que cresce e *faz crescer* o ventre (BOURDIEU, 1998, p. 20. Grifos nossos). Portanto, o sexo é dado por relações de dominação entre homens e mulheres, relações de poder nas quais as mulheres são submetidas ao jugo dos homens.

A partir daí, já podemos fazer uma aproximação à violência sexual como forma de controle masculino sobre as mulheres. Se o sexo, que é estabelecido pelo masculino e está a serviço do prazer dos homens, e, ao mesmo tempo, é baseado no poder que um sexo tem sobre o outro – no caso, o masculino sobre o feminino – então, as relações de poder são reforçadas e demonstradas pelo domínio sexual, que tem como seu maior expoente o estupro de homens contra mulheres.

Conforme nos traz Saffioti (1987, p. 29), "a construção social da supremacia masculina exige a construção social da subordinação feminina". Assim, a manutenção do poder masculino passa pela construção e reforço da subordinação feminina – o que é latente quando observada a violência sexual contra mulheres institucionalizada na nossa sociedade.

Ao mesmo tempo, quando observados o papel conferido às mulheres, percebemos que a resignação é esperada das mulheres até mesmo quando estas são abusadas ou traídas: "na qualidade de vítima, de sofredora, de quem aceita, sem reclamar, seu *destino de mulher*, merece aplausos por parte da sociedade" (SAFFIOTI, 1987, p. 35).

A leitura de Carole Pateman (1993) nos ilumina acerca da questão quando a autora analisa a propriedade sexual dos homens sobre as mulheres subentendida nas relações entre os sexos. Em seu livro O Contrato Sexual, Pateman mostra como o controle masculino sobre a sexualidade das mulheres foi historicamente legitimado pela "ciência" e pelos grandes pensadores, como Rousseau, Kant, Hegel, etc. que contribuíram na construção dos estereótipos femininos ligados à irracionalidade, imoralidade, incapacidade intelectual.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Jean Jacques Rousseau, por exemplo, considerado um dos grandes filósofos do iluminismo, contribuiu (e ainda contribui) para a permanência das mulheres na condição oprimida ao defender que a educação dos homens deve ser diferente da educação das mulheres, e que estas devem apenas ser educadas para que agradem aos homens, conforme nos traz os apontamentos de Nogueira (2016). Partindo do essencialismo biológico e defendendo a irracionalidade inatas das mulheres, Rousseau define um modelo ideal de mulher que permanece até hoje, baseado nos mesmos princípios e argumentos, no imaginário da sociedade.

É notável que as relações de dominação permeiam todas as instancias da vida social: elas se encontram entranhadas nas instituições sociais, que naturalizam os papéis socialmente construídos dos dois sexos e reproduzem a hierarquia proveniente dessa dominação em todos os âmbitos da ordem social. De acordo com Bourdieu, as estruturas de dominação:

> [...] são produto de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado. (1998, p. 46).

Portanto, a hierarquia sexual está presente também de forma simbólica – o que, para nós, não é menor ou maior que as outras formas. Como nos aponta Nancy Fraser (2015), o simbólico, o cultural, é tão material quanto as determinações econômicas ou políticas.

VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER EM CHARGES E CARTUNS

Tendo compreendido brevemente alguns dos pontos centrais que determinam a opressão da mulher na sociedade e, sobretudo, o papel do controle sexual nesse contexto, partimos para a análise de seis charges que apresentam

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

violência contra as mulheres para, então, discutir o potencial simbólico da reprodução da exploração e dominação feminina em imagens.

Figura 1 – Sequestrada, torturada e estuprada
Fonte: Folha de São Paulo, 2010[1]. Charge de Angeli.

A charge nos traz a figura de uma estátua da deusa Têmis, símbolo da justiça, machucada e ensanguentada, com a roupa rasgada, seus pertences jogados ao chão e a feição revoltada, com os dentes à mostra e a boca aberta como se gritasse. Como se a imagem por si só não fosse suficiente para entendermos que a figura feminina havia sido violentada, no alto da charge lemos os dizeres "sequestrada, torturada, estuprada".

É recorrente encontrarmos charges que retratam a justiça em sua forma feminina da Deusa Têmis, denunciando e/ou criticando injustiças por meio da representação da violência contra a mulher. A justiça, sempre representada em figuras femininas nas charges, é colocada nas situações mais perversas para as mulheres: violência moral, física e estupro. A recorrência desse tipo de representação demonstra a naturalização da violência contra a mulher, principalmente a sexual, ao utilizá-la como recurso para qualquer tipo de crítica: não

[1] Edição do dia 03 de maio de 2010. Disponível em: http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/2010/05/03/2

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

importa qual o assunto, se a justiça é representada por uma deusa mulher, a crítica será demonstrada colocando a sua figura em uma situação de violência. Sendo o estupro uma das mais humilhantes violências e a demonstração maior da submissão das mulheres aos homens, este é intensamente utilizando para representar críticas quando as figuras são femininas.

A recorrência desse tipo de imagem que coloca a Deusa Têmis violentada como crítica à injustiça é tamanha que reforça a argumentação sobre a naturalização da violência e dos papeis submissos das mulheres, além de nos demonstrar a obviedade desse tipo de representação e, portanto, a dificuldade que os chargistas encontram em fugir de imagens misóginas em críticas políticas, sobretudo, se tratando de uma instituição representada por uma figura feminina.

Na charge a seguir, a Deusa Têmis é novamente utilizada para representar a justiça.

Figura 2 - Gilmar Mendes e a justiça
Fonte: publicada no facebook do autor. Charge de Carlos Latuff

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Dessa vez, retratada em forma de mulher, Têmis usa roupas curtas e está localizada em uma esquina – segundo o cartunista, "Esquina Brasil" – insinuando uma situação de prostituição. Ela é segurada pelo braço pelo então Ministro do Supremo Tribunal Federal Gilmar Mendes, cercado por dois "jagunços", afirmando para a figura feminina "Destruir como?? Se eu cuido tão bem de você?!". Acima, localizamos os dizeres "O ministro Joaquim Barbosa afirmou que Gilmar Mendes está destruindo a Justiça no Brasil...". A charge foi publicada em 2009, no contexto de uma discussão entre Barbosa e Mendes, na qual o primeiro critica as declarações na mídia feitas pelo segundo.

Mais uma vez, a violência masculina contra as mulheres é utilizada para fazer críticas políticas. Dessa vez, utilizando-se também da mercantilização e exploração dos corpos femininos para criticar como a justiça é levada no país. Parte-se da ideia que os corpos das mulheres estão disponíveis para o bel prazer dos homens. É notável também a ideia da dupla moralidade imposta às mulheres, as dividindo entra santas e putas, confiáveis e não confiáveis, imorais e incapazes da racionalidade. A ideia de Gilmar Mendes segurando violentamente a justiça prostituída em uma esquina, dizendo que "cuida bem dela", nos remete aos cafetões que exploram o corpo das mulheres e demonstram, com latência, a dominação dos homens sobre as mulheres: a vida das prostitutas está na mão dos cafetões, a vida da justiça está na mão de Mendes, a vida das mulheres está na mão dos homens. Demarcando bem quais são os papeis dos sexos: aos homens, o poder, as decisões, a política. Às mulheres, a servidão: política, doméstica, sexual.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3 - Programa
Fonte: Nani Humor, 2010[2]. Charge de Nani.

Publicada no contexto das eleições, inicialmente no site do chargista e depois reproduzida no blog da Folha do colunista Josias de Souza, a charge nos traz a então candidata a presidência Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores. Retratada como prostituta em uma esquina, Dilma aparece dizendo "O programa quem faz são os fregueses: PMDB: barba, cabelo e bigode; PDT: papai e mamãe. E por aí vai...".

Essa imagem nos traz reflexões sobre os papeis sociais impostos às mulheres: quando, pela primeira vez no país, uma mulher é a favorita para o cargo de presidenta, utilizam-se de imagens depreciativas para retratá-la. Além disso, a charge demonstra que não é Dilma quem escolhe seu programa: esta é utilizada pelos outros partidos – representados por homens. Esse tipo de crítica se utiliza dos estereótipos da dupla moralidade imposta às mulheres, nesse caso para criticar o programa político da candidata Dilma.

[2] Site do autor: http://www.nanihumor.com/2010/07/programa-de-dilma-depende-dos-partidos.html
Reproduzida no blog da Folha, disponível em: http://josiasdesouza.folha.blog.uol.com.br/arch2010-07-01_2010-07-31.html#2010_07-08_02_26_31-10045644-0

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

É interessante notar que, quando a crítica é direcionada às mulheres, estas são colocadas em papeis que conotam a submissão aos homens, bem como os estereótipos de incapacidade racional, imoralidade, desonestidade – o que podemos notar na referida charge, ao retratar Dilma como o que a sociedade considera a escória: uma prostituta. A mercantilização do corpo das mulheres a serviço do prazer dos homens, por si só, já é uma violência: é naturalizado que os corpos das mulheres estão disponíveis aos homens. E essa violência é utilizada de maneira simbólica para deslegitimar as mulheres e afirmar a nossa histórica submissão aos homens: Dilma não é capaz de governar, é apenas uma "prostituta" que "se vende" para outros políticos, e estes a tem a seu dispor.

Não obstante, a charge a seguir demonstra que, mesmo quando a crítica não é direcionada a uma mulher, mulheres são utilizadas nas imagens em situações de subserviência. Produzida por Vitor Teixeira, a Figura 4 remete a entrevista publicada pela Revista Veja com Marcela Temer, esposa do então Vice-Presidente Michel Temer, no mês de abril de 2016, cerca de três meses antes do golpe. O título da matéria definia Marcela como bela, recatada e "do lar".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 4: bela, recatada e do lar
Fonte: Brasil de Fato, 2016[3]. Charge de Vitor Teixeira

Os elementos visuais nos permitem afirmar que o chargista tem uma posição crítica com relação a entrevista, que sugere papéis de submissão a mulher e o fortalecimento de um ideal feminino voltado ao ambiente doméstico, à delicadeza, também instrumentos de controle das mulheres na sociedade. No entanto, ao construir sua crítica voltada ao contexto político e à publicação da entrevista, Vitor Teixeira utiliza um retrato caricato da Presidenta Dilma Roussef, com as características de uma boneca inflável.

O desenho sugere que, na visão da Revista Veja, a "mulher ideal" seria útil para o sexo. No entanto, por mais que desenvolva uma crítica a uma postura machista, os elementos visuais evidenciam a escolha por colocar a figura de uma

[3] Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2016/05/05/vitor-teixeira-meu-trabalho-nao-e-resposta-de-nada-e-pergunta/

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

líder política em uma situação humilhante. Ao fazer a crítica, lança mão de referências misóginas, demonstrando como o repertório do imaginário social é povoado por imagens de violência contra a mulher. Nesse sentido, é preciso questionar até que ponto imagens como essa, que constituem críticas ao sistema patriarcal, contribuem para a legitimação e confirmação do mesmo sistema, ao invés de propor novas imagens que colaborem para sua superação.

Até então, vimos exemplos de charges que utilizam a violência contra a mulher para fazer críticas a uma instituição representada por uma mulher – a deusa Têmis, e charges que envolviam a Presidenta Dilma Roussef. Essa observação é importante porque haviam, de alguma forma, mulheres envolvidas no contexto de produção das críticas anteriores. A charge a seguir, de forma mais evidente que as anteriores, oferecia ao chargista uma série de possibilidades e caminhos a seguir para expressar seu ponto de vista sobre o fato retratado.

Figura 5 – Paneleiros

Fonte: Folha de S. Paulo, edição de 20 de maio de 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Publicada na Folha de S. Paulo em maio de 2016, a charge produzida por Guabiras acompanha o texto de Vladimir Safatle. O contexto de veiculação da charge é de alguns dias após o afastamento da Presidenta Dilma Roussef no processo de "Impeachment". Durante esse período, uma das manifestações mais populares dos apoiadores do processo foram os panelaços, em que panelas eram utilizadas para fazer barulho de dentro das casas. O texto indaga sobre o fim das manifestações, que se intitulavam contra a corrupção, após o afastamento de Dilma.

Na charge, vemos uma mulher, com proporções exageradas, vestindo roupas amarelas com detalhes verdes e acessórios como pulseiras e anéis, segurando uma taça de champanhe, o que pode indicar uma determinada classe social. Uma panela com o cabo colocado no ânus da mulher faz a relação com o contexto, já que, de acordo com o texto, as panelas deixaram de ser batidas, uma alusão ao fim repentino das manifestações.

A partir do contexto de produção da charge, bem como do texto que acompanha a imagem no jornal, podemos perceber que o único elemento visual necessário para a identificação do momento político é a panela. A presença da mulher e a forma como os recursos visuais interagem é arbitrária e demonstra uma opção por representar o fim dos panelaços na forma de uma violação do corpo da mulher.

Da mesma forma, a charge a seguir utiliza a violência contra a mulher para expor um posicionamento sobre a situação da Petrobrás.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 6 – Não mereço ser estuprada

A charge associa a campanha "Não mereço ser estuprada", lançada nas redes sociais pela jornalista Nana Queiroz após a divulgação de uma pesquisa do Ipea (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada) que apontava que 65% das pessoas entrevistadas acreditava que mulheres com roupas curtas mereciam ser estupradas (UOL, 2014).

A campanha que mobilizou milhares de mulheres por meio da hashtag #EuNaoMerecoSerEstuprada consistia na publicação de uma foto com a frase nas redes sociais e conquistou o apoio da então Presidenta Dilma Roussef. As charges apropriam o contexto da reinvindicação em defesa das mulheres para fazer a crítica à situação econômica crítica da Petrobrás. Essa apropriação tem efeito de ironizar e deslegitimar a campanha criada pelas mulheres contra o estupro – violência que acomete 125 vítimas por dia, segundo o Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2016. O uso da palavra estupro, que determina abuso e violência sexual, para diversas situações é inapropriado e contribui para a banalização do termo.

IMAGENS, COMUNICAÇÃO E PODER SIMBÓLICO

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As imagens trazidas para este estudo certamente demonstram que a violência contra a mulher faz parte do imaginário social e, por isso, é utilizada como um recurso visual na construção da mensagem chárgica. No entanto, é preciso refletir sobre as consequências desse uso e pensar como a reprodução dessas imagens pode interferir nas estruturas sociais já que, segundo Bourdieu (1998), "a força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física" (1998, p. 50).

Traremos aqui a contribuição de Johan Galtung, precursor dos estudos para a paz, que diferencia três tipos de violência. A primeira delas, em que se pode ver mais nitidamente a relação sujeito-ação-objeto, é a violência direta. Nela, é possível perceber com clareza quem é o ator e quem é a vítima da violência, em situações concretas e observáveis. O segundo tipo é a violência estrutural, um fenômeno invisível, em que se percebem as vítimas, mas não os atores da violência, que acontece através da estrutura social, como machismo, racismo ou violência política.

Certamente mulheres vivem situações muito variadas de violência direta, como o estupro, a violência doméstica e até mesmo psicológica, assim como a violência estrutural, como a privação dos espaços públicos, subrepresentatividade política, diferença salarial, entre tantos outros. No entanto, nos interessa aqui falar sobre a violência cultural (Galtung, 1989) que, para o autor, é aquela que legitima e valida as outras formas de violência.

Educação, ciência, meios de comunicação, arte, religião contribuem para a formação de valores e ideias na sociedade, ou seja, participam ativamente da construção da realidade social. Uma relação possível entre os tipos de violência é a cultura ensinar e preparar para a aceitação da exploração como natural, podendo a violência direta ser utilizada para viabilizar essa exploração.

Podemos associar essa relação já que nos deparamos com o controle masculino por meio da violência sexual, não apenas quando a violência é física, mas quando observamos qualquer coação – mesmo que simbólica – que reproduza os papéis de resignação, aceitação, medo e ameaça às mulheres e, ao mesmo tempo, poder, virilidade e força aos homens. Como exemplo, temos xingamentos e ditados

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

populares, bem como representações na mídia das mulheres como objeto, disponíveis ao prazer masculino. Assim, podemos concluir que as formas simbólicas também reforçam a violência sexual como forma de controle dos homens sobre as mulheres.

Os homens, segundo Bourdieu (1998), são os "detentores do monopólio dos instrumentos de produção e reprodução do capital simbólico" e, portanto, "visam assegurar a conservação ou o aumento deste capital". Para isso, se utilizam de estratégias que, dentre elas, está presente o domínio sexual, "todas elas orientadas no sentido de transmissão dos poderes e dos privilégios herdados" (BOURDIEU, 1998, p. 62). Sendo assim, o controle sexual masculino é mais uma das estratégias do patriarcado para se manter enquanto sistema de dominação-exploração.

Por esse motivo é tão difícil que as mulheres saiam da condição de subalternidade, já que, além desta condição estar naturalizada em todas as instâncias sociais, estas são construídas por aqueles que estão no domínio. Assim, por estarem no domínio, utilizam de mecanismos políticos, sociais, econômicos e culturais para manter afastadas das esferas de decisão as mulheres – perpetuando essa condição entre as categorias subalternas.

Nesse sentido, propomos o questionamento à massiva presença do uso da violência sexual como recurso visual para as críticas políticas contidas em charges. Por qual motivo o estupro e a violência contra mulheres (ou instituições representadas pelo feminino), são tão recorrentes quando se quer apontar "criticamente" um fato político? Mais do que isso, não obstante a posição ideológica, origem de classe ou raça/etnia: por que a violência sexual contra mulheres é sempre utilizada como recurso para qualquer crítica que seja?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A violência contra a mulher é utilizada como um recurso visual em charges porque compõe o imaginário social. Dependem da compreensão do leitor sobre

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

fatos históricos ou aspectos culturais para que a mensagem faça sentido e, mergulhados nessa mesma realidade, os chargistas reproduzem imagens de mulheres vítimas de violência, apropriando-as para outros contextos.

Sabemos que essas imagens são alimentadas por estruturas, relações, instituições. Podemos dizer que as imagens produzidas pelos chargistas são produto de uma realidade e de um imaginário coletivamente construído. No entanto, enfatizamos que esse imaginário, que nossa cultura, que as relações de poder são cotidianamente reconstruídas, ressignificadas ou reafirmadas.

Enquanto o imaginário interfere na criação de imagens, as imagens criadas contribuem para a formação do imaginário. É preciso optar por continuar esse ciclo, reproduzindo imagens que já estão estabelecidas, como as de violência contra a mulher, ou criar uma ruptura, propondo novos sentidos, pautados em mulheres livres de opressão de classe, gênero e raça/etnia

Destacamos também o papel central das mulheres enquanto coletivo na denúncia das violências cotidianas, seja de qual tipo forem, bem como na reivindicação da nossa liberdade, autonomia e dignidade enquanto mulheres. Afinal, como afirmou Saffioti, os homens (não obstante a classe social e grupo racial/étnico que pertencem) não abrirão mão espontaneamente dos privilégios que tem, uma vez que "O poder está concentrado em mãos masculinas há milênios. E os homens temem perder privilégios que asseguram sua supremacia sobre as mulheres." (SAFFIOTI, 1987, p. 16). Por isso, a resistência das mulheres também está na recusa das representações misóginas do "segundo sexo" (BEAUVOIR, 2009) nas charges e cartuns.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEAUVOIR, Simone de. O Segundo Sexo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. Bertran do Brasil: Rio de janeiro, 1998.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

FRASER, Nancy. Fortunas del feminismo: del capitalismo gestionado por el Estado a la crisis neoliberal. Traficantes de sueños: Espanha, 2015.

GALTUNG, Johan. Violência cultural. Gernika Gogoratuz, 1989.

IZQUIERDO, Maria de Jesus. Bases materiais del sistema sexo/gênero. São Paulo: SOF, 1992.

KERGOAT, Danielle. Divisão sexual do trabalho e relações sociais de sexo. In: Dictionnaire critique du féminisme. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

MIANI, Rozinaldo Antonio. A utilização da charge na imprensa sindical na década de 80 e sua influência política e ideológica. São Paulo: ECA/USP, 2000. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. 312 p

NOGUEIRA, Bárbara Weinert Ferreira. A contribuição de Rousseau para a desigualdade de gênero. Anais do IV Simpósio de Gênero e Políticas Públicas. Universidade Estadual de Londrina, 2016. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/gpp/pages/arquivos/GT8_Barbara%20Weinert%20Ferreira%20Nogueira.pdf Acesso: 13 mar 2017.

PATEMAN, Carole. O Contrato Sexual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

SAFFIOTI, Heleieth. Gênero, patriarcado e violência. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SAFFIOTI, Heleieth. O poder do macho. São Paulo: Editora Moderna, 1987.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A materialização de identidades de gênero associadas à prática de esportes por meio do design de interiores

Cláudia Regina Hasegawa ZACAR
(Universidade Federal do Paraná/ Universidade Tecnológica Federal do Paraná)[1]

Marinês Ribeiro dos SANTOS
(Universidade Tecnológica Federal do Paraná)[2]

Neste artigo, discutimos algumas estratégias de materialização de identidades de gênero associadas à prática de esportes em ambientes apresentados na *Casa Cor Paraná*, mostra de design de interiores que ocorre em Curitiba desde 1994. Utilizamos como fontes de pesquisa o *website* da mostra e edições especiais da revista *Casa Claudia*. A partir dessas fontes, selecionamos imagens de três dormitórios, exibidos entre 1998 e 2010, nos quais é possível identificar referências a diferentes modalidades esportivas articuladas com prescrições de gênero. Para a análise desse material, adotamos a abordagem dos Estudos Culturais, recorrendo também aos estudos e pesquisas sobre a imagem. Notamos que as identidades materializadas nos espaços analisados tendem a reforçar estereótipos de gênero, ainda que alguns deslocamentos possam ser identificados. Entendemos que o estudo das materialidades que constituem esses ambientes, que são também atravessadas por questões de classe social, sexualidade e raça/etnia, permite discutir as relações de poder implicadas nas dinâmicas de reprodução, legitimação e transformação das normas de gênero.

Palavras-chave: relações de gênero, cultura material, design de interiores, esporte.

[1] Docente do Departamento de Design da Universidade Federal do Paraná e doutoranda no Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.
[2] Docente do Departamento de Desenho Industrial e do Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Orientadora do trabalho.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Introdução

A *Casa Cor Paraná* é uma mostra de arquitetura, design e paisagismo que ocorre anualmente na cidade de Curitiba desde 1994. A mostra já exibiu, em suas 23 edições, 1.093 ambientes, desenvolvidos por 713 expositores/as, com público visitante de cerca de 30 mil pessoas por ano (CASA COR PARANÁ, 2016). O potencial de difusão da marca e dos ambientes expostos é também decorrente da presença de muitos/as jornalistas, ligados/as a diferentes veículos de comunicação, para quem são feitas apresentações especiais antes da abertura dos eventos para o público em geral.

A cada edição, profissionais locais expõem no evento diversas propostas de design de interiores para ambientes domésticos e comerciais. Por meio destes ambientes, têm sido construídos e divulgados padrões de configuração doméstica e de relações de gênero. Observamos que esses padrões têm sido, em geral, idealizados com base em um modelo de família nuclear, branca e de classe média alta, formada a partir de um casal heterossexual.

A discussão aqui apresentada é parte de uma pesquisa mais ampla, ainda em andamento, acerca das estratégias de materialização de feminilidades e masculinidades por meio do design de interiores em exposição na mostra paranaense.

Neste artigo, visamos discorrer sobre representações de gênero associadas à prática de esportes, mediante a análise de fotografias de três espaços exibidos na *Casa Cor Paraná* entre os anos de 1998 e 2010. Procuramos argumentar que o estudo das materialidades que constituem esses ambientes permite problematizar as relações de poder implicadas nos processos de produção e reprodução dos padrões normativos de gênero, no intuito de desnaturalizá-los.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referencial teórico

Neste trabalho assumimos que nos espaços expostos na *Casa Cor Paraná* são materializadas posições de sujeito e noções sobre o corpo que são passíveis de serem assumidas (ainda que parcialmente e provisoriamente), negadas ou negociadas pelo público visitante e pelas pessoas que consomem as imagens dos ambientes, veiculadas em diferentes mídias.

Para construir nossa argumentação, recorremos à teoria da Cultura Material desenvolvida pelo antropólogo britânico Daniel Miller (1987). O autor descreve e analisa a mútua constituição entre sujeito e objeto como um processo de externalização – a criação de uma forma cultural específica - e incorporação da forma externalizada, por meio da qual o sujeito se constitui e se desenvolve.

Procuramos articular essa perspectiva com os Estudos de Gênero, considerando que as materialidades são fundamentais para os processos de produção e transformação de feminilidades e masculinidades. De acordo com a filósofa Judith Butler (2014), entendemos que gênero diz respeito a um conjunto de normas socialmente estabelecidas que, ao serem constantemente citadas e reiteradas nas mais diversas instâncias - tais como os discursos científico e religioso, a escola, a família e também, conforme estamos argumentando, as materialidades - são inscritas no corpo, constituindo sujeitos marcados pelo gênero.

Esse processo de incorporação das normas por meio de sua constante repetição é o que Butler designa de caráter performativo do gênero. Para Butler (2004), algumas realizações performativas reivindicam o lugar de natureza, ocultando as formas pelas quais são estabelecidas. Essas construções naturalizadas, baseadas em estruturas binárias, definem padrões normativos de feminilidades e masculinidades.

Os padrões normativos são reiterados e/ou tensionados por meio de práticas sociais, tais como a arquitetura e o design de interiores. Como argumenta a filósofa Beatriz Preciado (2010), essas atividades (re)produzem performativamente

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

as normas de gênero ao configurar materialidades que possibilitam ou impedem diferentes tipos de ação e comportamento – "criando marcos de visibilidade, permitindo ou negando acesso, distribuindo espaços, criando segmentações entre público e privado..." (PRECIADO, 2010, p. 128).

Assim sendo, nos propomos a analisar como referências aos esportes têm sido apropriadas em projetos de ambientes expostos na *Casa Cor Paraná* como parte do processo de materialização de prescrições de gênero. Antes, porém, apresentamos a abordagem metodológica usada para analisar as imagens dos ambientes selecionados.

Procedimentos metodológicos

Neste trabalho utilizamos como principais fontes de pesquisa o website da Casa Cor e edições especiais da revista Casa Claudia. Para conduzir as análises das imagens obtidas a partir dessas fontes adotamos a abordagem dos Estudos Culturais, procurando salientar as relações entre os discursos textuais e imagéticos divulgados pela mostra e o contexto histórico no qual foram produzidos. Buscamos ainda considerar as relações de poder que perpassam os processos de construção e circulação de significados associados a esses discursos, entendendo que a cultura é "espaço de contestação e conflito e, também, de consenso e reprodução social" (ESCOSTEGUY, 2006, p. 5).

Para orientar a análise das imagens utilizamos um roteiro, organizado a partir do confronto com o material empírico e com base em estudos sobre a imagem. Foram utilizados como referência para a construção do roteiro os trabalhos da pesquisadora britânica Gillian Rose (2007), da historiadora Ana Maria Mauad (2005) e de Laurent Gervereau (2004), autor ligado à História Visual. Serviram ainda como referência as categorias utilizadas por Vânia Carneiro de Carvalho (2008) e por Marinês Ribeiro dos Santos (2015), autoras que articulam a categoria gênero à cultura material em seus estudos sobre a configuração de interiores domésticos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O roteiro foi organizado em duas partes, denominadas "Descrever" e "Relacionar". A primeira delas é voltada para a descrição detalhada dos elementos presentes na imagem, abrangendo as características do espaço e dos artefatos representados (cores, formas e volumes). Inclui também um campo para a descrição das ações sugeridas, possibilitadas e/ou inibidas pelas materialidades representadas – considerando suas relações com o corpo, as funções práticas dos artefatos, o espaço disponível e o arranjo de artefatos no espaço. A segunda parte do roteiro destina-se facilitar a construção de significados possíveis para a imagem, a partir do estabelecimento de relações de intertextualidade com as outras imagens do recorte definido, com os textos que as acompanham e com o seu contexto de produção e circulação.

Com base na abordagem descrita, apresentamos na próxima seção o resultado de nossas análises.

Identidades de gênero associadas à prática de esportes em ambientes da Casa Cor Paraná

Na *Casa Cor Paraná*, os esportes têm sido tema recorrente para diversos ambientes, especialmente aqueles relacionados às masculinidades jovens. Neste texto, optamos por analisar imagens de três espaços, selecionados por permitirem discutir tanto a adesão de suas projetistas a estereótipos de gênero, quanto sua abertura para perspectivas mais plurais.

A "Suíte do rapaz" (Figura 1), projetada pela arquiteta Rosa Dalledone para a *Casa Cor Paraná* de 2004, teve como usuário imaginado um campeão de vale-tudo. Esse tipo de luta consiste em um embate extremamente agressivo entre atletas de diferentes modalidades, sendo livre de regras[3]. No Brasil, a popularidade do vale-

[3] Com o tempo, a difusão e a profissionalização do esporte fez com que fossem criadas regras, e os atletas começaram a incorporar diferentes técnicas e movimentos em seus treinamentos. Com isso, substituiu-se o nome "Vale-Tudo" por MMA (*Mixed Martial Arts*) (MAIA; LINS, 2013).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

tudo cresceu ao longo dos anos 2000, quando grandes emissoras de televisão locais passaram a transmitir lutas ao vivo (TOREZANI, 2012).

Os esportes de combate têm sido historicamente considerados práticas masculinas, associadas à violência e à força física. Neste âmbito, um ideal de masculinidade viril é estabelecido em oposição às feminilidades e à homossexualidade. Assim, esses esportes se constituem como espaços de reprodução da homofobia e da misoginia (ALMEIDA, 2016).

Nas lutas, o adestramento e fortalecimento do corpo - que exigem tempo, disciplina, esforço e sofrimento - são elementos fundamentais, que marcam a adesão dos atletas a padrões normativos de masculinidade (ALMEIDA, 2016).

Figura 1: Suíte do rapaz (2004), de Rosa Dalledone
Fonte: CASA CLAUDIA, 2004

Como forma de motivar o rapaz que serviu de inspiração para a suíte a se submeter aos duros treinos inerentes ao exercício do vale-tudo, a arquiteta optou por aplicar palavras de ordem nas roupas de cama e nos tapetes. Essas palavras

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

foram grafadas em tipos da cor vermelha e em caixa alta, configuração que atribui a elas maior impacto visual. O uso da cor vermelha remete ao sangue, à violência e à ação.

Os termos escolhidos dizem respeito a atributos considerados desejáveis em um lutador ("força", "coragem", "persistência" e "determinação") e ao seu objetivo ("vitória"). Esses atributos relacionam-se com os códigos de conduta do esporte, ligados à construção e preservação da honra masculina (ALMEIDA, 2016). A vitória, por sua vez, alinha-se ao ideal de sucesso masculino, associado a ideia de ser "muito bom em algo" que, segundo Guacira Lopes Louro (2013) encontra nos esportes um espaço de legitimação.

Nota-se que no ambiente analisado o caráter vitorioso do rapaz é amplamente enaltecido. Na fotografia ficam visíveis vários troféus e cinturões, dispostos sobre um balcão, que aparece recortado à direita na imagem, presos na parede contígua ao balcão e sobre o criado-mudo, que é mostrado ao fundo e à esquerda. Além disso, o texto de apresentação do espaço nos explica que na parede pintada de vermelho, localizada na extrema esquerda da imagem, foram fixados quadros contendo "fotos e capas de revistas em que o lutador aparece em ação" (CASA CLAUDIA, 2004). Constrói-se assim uma galeria que homenageia o rapaz e relembra-o de suas glórias.

Outro elemento de destaque é a bandeira do Brasil, que pende do forro de gesso junto à persiana, ao fundo. O uso de tal símbolo alinha-se com a recorrente prática de utilizar o esporte como espaço de produção e reforço de um senso de coletividade, de nação (SOUZA, 1996).

A configuração da "Suíte do rapaz" também faz uso de características convencionadas como masculinas no âmbito do design de interiores[4]. As linhas retas predominam nos móveis, luminárias, quadros e tapetes. Nota-se ainda que os adornos utilizados são quase que exclusivamente ligados ao vale-tudo e às conquistas do lutador. Esses artefatos, apesar de poderem ser considerados como

[4] Ver, por exemplo, as obras de Clarice Mancuso (2002) e Miriam Gurgel (2013), manuais que versam sobre a prática do design de interiores.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

objetos de decoração, protegem-se da suposta frivolidade comumente atribuída ao uso de ornamentos, prática entendida como feminina, ao explicitarem a relação do rapaz com um esporte altamente agressivo.

Se na "Suíte do rapaz" as escolhas projetuais privilegiaram elementos que reforçam padrões convencionais de masculinidade, no "Quarto da moça" (Figura 2), criado em 1998 por Nayla Coelho, encontramos uma série de características tidas como femininas. No espaço foram aplicadas cores suaves e linhas sinuosas, e ganharam destaque adornos delicados, tais como o móbile preso ao teto e os bichos de pelúcia localizados sobre a cama. O recorte em meia lua no forro de gesso, iluminado em azul, foi projetado para criar "um visual agradável quando visto da cama" (CASA CLAUDIA, 1998). Esse detalhe permite associar a moça à uma atitude mais passiva e sonhadora.

O dormitório foi projetado para a filha da decoradora, que tinha então 17 anos e era campeã brasileira de patinação artística sobre rodas. Essa modalidade é percebida, em geral, como sendo mais feminina, uma vez que privilegia aspectos como a beleza e a graciosidade dos movimentos (TSUKAMOTO; KNIJNIK, 2008; MELO, 2015).

Cabe notar ainda a marcação de classe na seleção dessa atividade que, por exigir equipamento e treinamento especializado, tende a ser de difícil acesso a pessoas de baixo poder aquisitivo. Esse direcionamento é coerente com o público almejado pela mostra, classificado como majoritariamente pertencente às classes econômicas A e B (GRUPO ABRIL, 2017).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

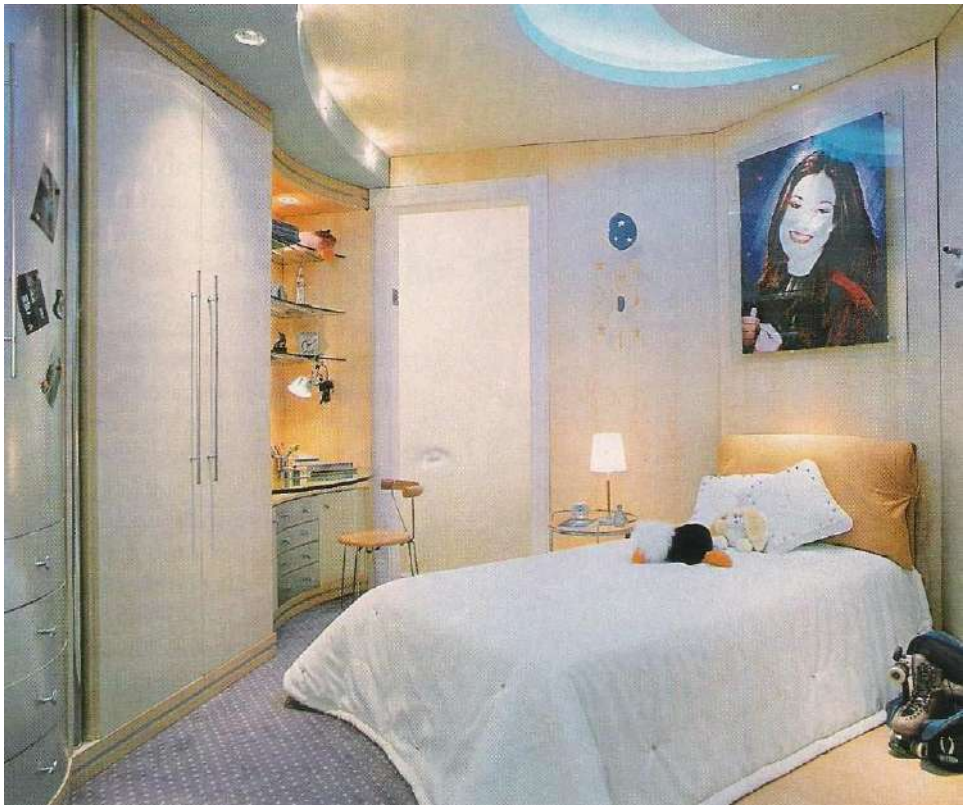


Figura 2: Quarto da moça (1998), de Nayla Coelho
Fonte: CASA CLAUDIA, 1998

Em contraste com a "Suíte do rapaz", no "Quarto da moça" o único artefato que remete ao esporte são os próprios patins, que na imagem aparecem no canto inferior direito. Sua localização parcialmente fora do quadro da fotografia reduz a importância do artefato na configuração do ambiente. O fato de ser campeã brasileira também não é explicitado na decoração – não vemos nenhuma medalha ou troféu em exposição.

Apesar de minimizar o valor dado às conquistas da moça, essa ausência também pode ser interpretada como indício de uma vida mais rica de interesses e atividades, não limitados ao esporte. Há, por exemplo, uma área destinada aos estudos, que consiste em uma superfície de trabalho e uma cadeira. Em que pese o fato de parecer ergonomicamente inadequada – há pouco espaço para as pernas e a cadeira dificulta o acesso à porta, além de parecer desconfortável para o sentar – essa área sugere que a moça exercita seu intelecto, e não apenas o corpo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O terceiro ambiente que selecionamos para analisar neste artigo apresenta um contraponto interessante à lógica dicotômica. O "Quarto kids" (Figura 3), exposto por Lisiê Tavares e Jeslayne Valente em 2010, foi pensado para o público infantil, sem diferenciação entre meninas e meninos.

Figura 3: Quarto kids (2010), de Lisiê Tavares e Jeslayne Valente
Fonte: KOMESU, 2010

O dormitório foi projetado visando enaltecer "a entrada das mulheres e sua profissionalização no universo do futebol" (KOMESU, 2010). Esse esporte foi vetado oficialmente às mulheres entre os anos de 1941 e 1979 no Brasil, por ser considerado excessivamente violento para a sua compleição. Apesar de haverem registros de partidas de futebol feminino desde as primeiras décadas do século XX, a visibilidade e aceitação da prática só foi crescer ao longo das décadas de 1980 e 1990. Porém, ainda que o número de atletas tenha aumentado, ainda são relativamente poucos os campeonatos e patrocínios. Além disso, as jogadoras seguem vítimas de preconceitos e estereótipos, tais como "a associação de sua

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

imagem à homossexualidade ou os perigos do choque da bola para sua saúde reprodutiva" (GOELLNER, 2005, p. 95).

São múltiplas as referências ao futebol utilizadas no ambiente. O formato circular do perfil da bola é replicado nas luminárias presas ao teto, no espelho fixado na porta do armário e nos vazados presentes em sua lateral. O artefato é evidenciado também em duas das almofadas localizadas sobre a cama. Diferentes tons de verde, cor dos gramados dos campos de futebol, foram aplicados em diversos elementos. Na TV nota-se a imagem de uma partida, e as almofadas dispostas no mezanino lembram uma arquibancada, voltada ao centro do quarto.

Tem destaque na fotografia do "Quarto kids" o painel pintado na parede ao fundo, que retrata duas figuras femininas e duas masculinas, que jogam bola. A diferenciação entre as personagens se dá por meio do estilo do cabelo e pela presença de seios, já que em termos de vestimenta e postura corporal não há diferenças significativas.

O painel chama também a atenção para questões de raça. Conforme expõe Marcos Alves de Souza (1996), a forma de jogar mais valorizada no país - o "futebol-arte", caracterizado pela malícia e pela improvisação, é associada historicamente aos negros. Apesar dessa associação, todas as figuras representadas são brancas. Trata-se de uma situação recorrente na *Casa Cor Paraná*, que raramente tem retratado pessoas negras nos ambientes expostos.

Por fim, um último aspecto que gostaríamos de destacar em relação ao "Quarto kids" diz respeito à liberdade de movimentos e à ação. Além de estarem expressas na maneira como foram representadas as personagens que ilustram o painel, a configuração geral do dormitório também parece ter sido concebida para dar suporte à movimentação do corpo. Majoritariamente suspensos, os móveis deixam bastante espaço livre para brincar e jogar.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Considerações finais

Neste artigo, procuramos enfatizar a importância das materialidades no processo de constituição de representações de gênero relacionadas ao universo dos esportes. Com nossas análises, identificamos que em alguns ambientes a *Casa Cor Paraná* reproduz estereótipos, apresentando prescrições de gênero calcadas no binarismo. Ainda assim, pudemos pontuar alguns tensionamentos aos padrões normativos, tanto no "Quarto da moça" quanto no "Quarto kids".

No primeiro caso, apesar de apresentar em sua configuração elementos convencionados como femininos, o espaço sugere uma vida mais rica de atividades – intelectuais e físicas. No segundo, as projetistas optaram por mostrar a presença feminina em um esporte ainda tido como reduto masculino, criando um ambiente infantil que convida meninas e meninos a participar do jogo.

Em relação à "Suíte do rapaz", fica mais evidente a adesão a padrões normativos, pela construção de uma masculinidade marcada pela agressividade e pela necessidade de vitória. Num ambiente em que imperam palavras de ordem, pouco sobra além das referências às lutas de vale-tudo. Essa rigidez pode ser lida como uma maneira de tentar salvaguardar a posição privilegiada do homem heterossexual em um contexto calcado na heteronormatividade e no binarismo de gênero.

Acreditamos que o estudo da cultura material, que é também atravessada por questões de classe social, sexualidade e raça/etnia, permite problematizar os processos culturais de produção e naturalização de assimetrias nas relações de gênero, bem como para vislumbrar fissuras e tensionamentos nos discursos normativos sobre feminilidades e masculinidades.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências

ALMEIDA, Sebastião Carlos Ferreira de. *Mixed Martial Arts (MMA) no Brasil*: masculinidades em disputa. Tese (Doutorado em Sociologia). 2016. Universidade Federal de Goiás, Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Goiânia 2016.

BUTLER, Judith. Regulações de gênero. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 42, jun. 2014, p. 249-274.

BUTLER, Judith. *Undoing gender*. New York: Routledge, 2004.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato*: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material: São Paulo, 1870-1920. São Paulo: EdUSP, 2008.

CASA CLAUDIA. Casa Claudia apresenta Casa Cor Paraná' 98. *Casa Claudia*, ano 22, n. 6, 1998.

CASA CLAUDIA. Casa Claudia apresenta Casa Cor Paraná 2004. *Casa Claudia*, ano 28, n. 5, 2004.

CASA COR PARANÁ. *Revista Casa Cor Paraná 2016*. Curitiba: Editora Abril, 2016.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Os estudos culturais em debate. *UNIrevista*, v. 1, n° 3, jul. 2006.

GERVEREAU, Laurent. *Ver, compreender, analisar as imagens*. Lisboa: Edições 70, 2004.

GOELLNER, Silvana Vilodre. Mulheres e futebol no Brasil: entre sombras e visibilidades. *Rev. bras. Educ. Fís. Esp.*, São Paulo, v.19, n.2, abr./jun. 2005. p.143-51.

GRUPO ABRIL. *Midia Kit Casa Cor*. 2017. Disponível em: < http://publiabril.abril .com.br/marcas/casacor>. Acesso em: 20 mar 2017.

GURGEL, Miriam. *Projetando espaços*: guia de arquitetura de interiores para áreas residenciais. São Paulo: Senac São Paulo, 2013.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

KOMESU, Cristiane. Conheça os ambientes da Casa Cor Paraná. *Casa.com.br*, 28 jun 2010. Disponível em: <http://casa.abril.com.br/ materia/conheca-os-ambientes-da-casa-cor-parana>. Acesso em: 09 set 2014.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado*: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MAIA, Cleiton Machado; LINS, Felipe Magalhães. Quantos lados pode ter um octógono?: gênero, corpo e homossexualidade no UFC. *Anais eletrônicos...* Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 ,Florianópolis, 2013.

MANCUSO, Clarice. *Arquitetura de interiores e decoração*: A arte de viver bem. Porto Alegre: Sulina, 2002.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v.13. n.1, jan. - jun. 2005. p. 133-174.

MELO, Gislaine Ferreira et al. Estereótipos de gênero aplicados a homens atletas praticantes de esportes culturalmente femininos: a percepção de leigos, profissionais da Educação Física e atletas profissionais. *Revista Brasileira de Ciência e Movimento*, n. 23, v. 3, 2015. p. 30-37.

MILLER, Daniel. *Material culture and mass consumption*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.

PRECIADO, Beatriz. *Pornotopía*: arquitectura y sexualidad em "Playboy" durante la guerra fría.Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

ROSE, Gillian. *Visual Methodologies*: an introduction to the interpretation of visual materials. London: Sage Publications, 2007.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. *O Design Pop no Brasil dos anos 1970*: Domesticidades e relações de gênero na decoração de interiores. Curitiba: Ed. UFPR, 2015.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SOUZA, Marcos Alves de. Gênero e raça: a nação construída pelo futebol brasileiro. *Cadernos Pagu* (6-7), 1996. p.109-152.

TOREZANI, Julianna Nascimento. A Transmissão dos eventos da UFC pela Rede Globo: uma análise pelas Teorias de Construção Social. *Anais eletrônicos...* INTERCOM, Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Recife, 2012. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2012/resumos/R32-0365-1.pdf>. Acesso em 24 mar 2017.

TSUKAMOTO Mariana Harumi Cruz; KNIJNIK, Jorge Dorfman. Ginástica artística e representações de masculinidade no Brasil. *Revista Mackenzie de Educação Física e Esporte*, Volume 7, número 3, 2008.

VOLUME 6

VOLUME 6

GÊNERO, CORPO E SEXUALIDADES

VI ENEIMAGEM

ANAIS DO EVENTO

III EIEIMAGEM - Encontro Internacional dos Estudos da Imagem

Apoio: H2h VISUAL MEDIA

Promoção: Universidade Estadual de Londrina

LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Universidade Estadual de Londrina

Reitora

Profa. Dra. Berenice Quinzani Jordão

Vice-Reitor

Profo. Dro. Ludoviko Carnasciali dos Santos

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

Profa. Dra. Edméia A. Ribeiro

Apoio:

Universidade Estadual de Londrina

Departamento de História – UEL

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

Departamento de Comunicação – UEL

Programa de Pós-Graduação em Comunicação /Mestrado – UEL

Realização:

LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Editoração: André Luiz Marcondes Pelegrinelli e Pamela Wanessa Godoi.

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Pamela Wanessa Godoi

(Org.)

ANAIS

VOLUME 6: GÊNERO, CORPO E SEXUALIDADES

VI ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

III ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

Londrina

Universidade Estadual de Londrina

2017

Catalogação na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

E56a Encontro Nacional de Estudos da Imagem (6. : 2017 : Londrina, PR)

Anais do VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem [e do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem [livro eletrônico] / André Luiz Marcondes Pelegrinelli, Pamela Wanessa Godoi (orgs.). – Londrina : Universidade Estadual de Londrina, 2017.
1 Livro digital : il.

Inclui bibliografia.
Disponível em:
http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017/index.php/anais/
ISBN 978-85-784644-5

1. Imagem – Estudo – Congressos. 2. Imagem e história – Congressos. I. Pelegrinelli, André Luiz Marcondes. II. Godoi, Pamela Wanessa. III. Universidade Estadual de Londrina. IV. Encontro Internacional de Estudos da Imagem (3. : 2017 : Londrina, PR). V. Título. VI. Anais [do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem.

CDU 93:7

*** Os textos que se encontram nesses anais são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.**

COORDENAÇÃO GERAL

Rogério Ivano

COMISSÃO ORGANIZADORA

Alisson Guilherme Gonçalves Bella

Ana Heloisa Molina

André Azevedo da Fonseca

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Angelita Marques Visalli

Barthon Favatto Suzano Júnior

Camila Bueno Grejo

Carlos Alberto Sampaio Barbosa

Edméia Ribeiro

Lunielle de Brito Santos Bueno

Muriel Emídio Pessoa do Amaral

Raquel de Medeiros Deliberador

Rebecca Carolline Moraes da Silva

Renata Cerqueiro Barbosa

Richard Gonçalves André

Terezinha Oliveira

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alberto del Castillo Troncoso (Instituto Mora – ENAH/MEX)

Alexandre Busko Valim (UFSC/BRA)

Ana Cristina Teodoro da Silva (UEM/BRA)

Aureo Busetto (UNESP/BRA)

Charles Monteiro (PUC-RS/BRA)

Daniel Escorza Rodríguez (INAH/MEX)

Elaine Cristina Dias (UNIFESP/BRA)

Fausta Gantús (Instituto Mora/MEX)

Isaac Camargo (UFSC/BRA)

Jaime Humberto Borja Gomez (Universidad de los Andes/COL)

Patrícia Fogelman (Universidad de Buenos Aires-Conicet/ARG)

Patrícia Massé (INAH, MEX)

Rebeca Nasr Monroy (INAH, MEX)

Tania Siqueira Montoro (UnB/BRA)

Yobenj Aucardo Chicangana Bayona (Universidad Nacional de Colombia/COL)

ESTÁGIARIOS

Alessandra do Amaral P Marcelino

Ana Clara Costenaro Pessan

Ana Paula Bertoncello Fontes

Bianca Martins Coelho

Caroline Leal Leite

Felipe Aparecido de Oliveira Camargo

Igor Luiz Oliveira Zacharias

Ines Caroline Lelis

Ingrid Thibes Massambone

Laura Fernanda Martimbianco

Leonardo Henrique Luiz

Maria Luiza Favoreto Nery

Matheus Silva Dallaqua

Olivia Ricetto de Oliveira Barros Maia

Pedro Rogerio Stevanin Timoteo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

APRESENTAÇÃO

Os trabalhos apresentados neste eixo temático versam sobre as relações de gênero, corpo e sexualidades. Os estudos de gênero, tributários da História das Mulheres, domínio definido a partir da década de 1960/1970, que por sua vez organizou-se enquanto campo de estudos a partir dos movimentos feministas da primeira metade do século XX (SCOTT, 1992), têm ocupado um espaço cada vez mais amplo nas diversas áreas do conhecimento. As formulações iniciais sobre gênero o definiram como uma categoria analítica importante para explicar as diferenças entre homens e mulheres e as relações de poder como construção social (o que incluía raça e classe) e rejeitou as explicações biologizantes que naturalizavam as desigualdades e os papéis destinados à mulher (SCOTT, 2012).

O gênero "tentou explicar a subordinação universal da mulher", mas suas análises ficaram, a princípio, circunscritas somente ao âmbito das mulheres (PISCITELLI, 2002, p. 15). No final da década de 80 as feministas começaram a problematizar o processo histórico que levou sexo e natureza a se constituírem como elementos fixos nos estudos de gênero. Na década de 90 e 2000, lembra Adriana Piscitelli, novas leituras sobre gênero começaram a dialogar com concepções relativas às "Novas Políticas de Gênero" – "movimento de reivindicação de direitos sexuais que defendia os direitos intersexos, transexuais e travestis" (PISCITELLI, 2009, p. 143). Algumas perspectivas sobre gênero ressaltavam as dificuldades colocadas pelas "classificações lineares" impostas pelas categorias "homens" e "mulheres". A autora destaca a filósofa Judith Butler para a qual esses indivíduos não se localizam necessariamente nessa tríade coerente "sexo, gênero, desejo". Na atualidade, considerando as formulações de Butler, os estudos de gênero não ficaram mais restritos às discussões pertinentes a mulheres e homens, masculino e feminino (PISCITELLI, 2009, p. 143-144). De acordo com Adriana Piscitelli,

Essas reelaborações mostram que as normas de gênero não estabelecem um consenso absoluto na vida social [mas sim] ampliam a ideia de humano, abrindo o espaço da compreensão, da inteligibilidade e da dignidade também para todos/as os/as "diferentes" em termos de gênero e sexualidade (2009, p. 146).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Em Usos e Abusos do Gênero, Scott observa que gênero, na atualidade, se converteu em um termo impreciso e acabou por dar lugar a contestações, tornando-se um conceito "disputado na arena política" e se constituiu como um "termo de referência que atravessa o espectro político, com efeitos às vezes muito diferentes daqueles que as feministas originalmente intencionaram" (SCOTT, 2012, p. 331). Hoje encontramos em muitos países debates e disputas políticas que caracterizam a reflexão crítica sobre questões de gênero. Protestos e resistências têm aparecido com intensidade e força política protagonizados por instituições religiosas e movimentos conservadores criticando e disseminando discordâncias acerca dessa discussão.

Reação à reação, pode-se assim dizer, – e é o que podemos encontrar nas publicações presentes neste eixo – muitos estudiosos e estudiosas de diversas áreas do conhecimento têm se concentrado nos estudos que tomam o gênero como perspectiva analítica – e neste caso, a partir da imagem enquanto fonte e/ou objeto de estudo.

Neste mesmo sentido, também será possível encontrar aqui trabalhos referentes à compreensão do local destinado ao corpo, nos sistemas de valor religioso, moral, social e cultural, assim como aqueles relacionadas às sexualidades, ao movimento LGBTTTI, os quais incluem em suas temáticas a homossexualidade, bissexualidade, travestismo, transexualidade e intersexos.

Àqueles e àquelas que tais reflexões muito interessar, boa leitura!

Referências:

PISCITELLI, Adriana. Gênero: história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloisa Buarque de; SZWAKO, José Eduardo (orgs.). Diferenças, igualdade. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009, p. 116-148.

SCOTT, Joan. História das Mulheres. In: BURKE, Peter. A escrita da História: novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992, p. 63-95.

SCOTT, Joan W. Usos e abusos do gênero. In: Projeto História, São Paulo, n. 45, p. 327-351, dez. 2012.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SUMÁRIO: GÊNERO, CORPO E SEXUALIDADES

FEMINILIDADE: DAS FALÁCIAS DE LIBERDADE À OPRESSÃO 9

KAROL SORGI BOMEDIANO 9
AMANDA MEDICI BARON 9

A PERFORMANCE COMO POSICIONAMENTO POLÍTICO: A TOMADA DE ESPAÇO NAS MÍDIAS BRASILEIRAS POR DRAG QUEENS 28

LUNIELLE DE BRITO SANTOS BUENO 28
MATHEUS SILVA DALLAQUA 28

"FODA-SE, A CASA É MINHA": UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NO BLOG DE DECORAÇÃO HOMENS DA CASA 51

LINDSAY JEMIMA CRESTO 51
MARINÊS RIBEIRO DOS SANTOS 51

UM PRATO PARA FAZER E SERVIR: 70

REPRESENTAÇÕES DE FEMINILIDADES NAS PRÁTICAS DOMÉSTICAS 70

DA ESCOLA TÉCNICA DE CURITIBA (ANOS 1950) 70

ANA CAROLINE DE BASSI PADILHA 70
MARINÊS RIBEIRO DOS SANTOS 70

CORPO E IMAGENS BIOMÉDICAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA: CLAUDIO MUBARAC E MONICA MANSUR 86

REGILENE SARZI-RIBEIRO 86

REPRESENTAÇÃO MIDIÁTICA DA MULHER NA POLÍTICA: 98

UMA ANÁLISE DISCURSIVA SOBRE AS CAPAS DA REVISTA VEJA COM A EX-PRESIDENTA DILMA ROUSSEFF 98

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

NAYARA CAROLINE AFONSO E SILVA 98

POLARIZAR PARA SIMPLIFICAR: 121

HOMENS E MULHERES EM GRANDE SERTÃO 121

ANA CRISTINA TEODORO DA SILVA 121

REPRESENTAÇÕES DOS RITUAIS RELIGIOSOS ANTIGOS NA ROMA ANTGA: A INVISIBILIDADE DAS MULHERES 135

CALEBE LARIDONDU VIANA 135

MISOGINIA NO TRAÇO: VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES COMO RECURSO VISUAL EM CHARGES 147

NAYARA ANDRÉ DAMIÃO 147
ALANA NOGUEIRA VOLPATO 147

A MATERIALIZAÇÃO DE IDENTIDADES DE GÊNERO ASSOCIADAS À PRÁTICA DE ESPORTES POR MEIO DO DESIGN DE INTERIORES 167

CLÁUDIA REGINA HASEGAWA ZACAR 167
MARINÊS RIBEIRO DOS SANTOS 167

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Feminilidade: das falácias de liberdade à opressão

Karol Sorgi BOMEDIANO[1]
Amanda Medici BARON[2]
(Universidade Estadual de Londrina)

O presente trabalho tem como objetivo analisar e apresentar problemáticas do conceito de Feminilidade, juntamente com os estereótipos de gênero do que constrói a figura feminina. A partir disso, discutiremos ao desenrolar do tema, a problemática sobre a ideia de liberdade entorno desses estereótipos e como na realidade eles, por anos, levam a mulher à submissão e passividade em relação aos estereótipos masculinos. Através dos procedimentos metodológicos de Verena Alberti, foram entrevistadas em média 20 mulheres que já sofreram com algum tipo de abuso (psicológico e/ou sexual), assédio ou violência. Isso deu a inspiração para a montagem de um portfólio de fotografias. Foi usado de ironia para metaforizar os relatos com a finalidade de chamar a atenção daquele que interpreta a foto e sua legenda.

Palavras-chaves: Feminilidade, Mulher, Gênero.

INTRODUÇÃO

Constantemente podemos perceber a naturalização no comportamento feminino e discursos antifeministas que idealizam o que é chamado por muitos como “ser realmente mulher”, ou ainda, muitos acreditam que a feminilidade seja de natureza feminina e pode ser uma chave para a independência e

[1] Graduanda do terceiro semestre do curso de História pela Universidade Estadual de Londrina.
[2] Graduanda do terceiro semestre do curso de História pela Universidade Estadual de Londrina.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

"empoderamento"[3] feminino. O seguinte trabalho apresenta um debate a partir da afirmação "Ninguém nasce mulher: torna-se mulher" (BEAUVOIR, 2016, p.11). A proposta apresentada no decorrer do texto é questionar a feminilidade atribuída às mulheres e de que esta seria intrínseca como essência. Um ser humano do sexo feminino então simplesmente "não nasce mulher" mas "torna-se mulher" a partir de uma formação da constituição da feminilidade que se dá através da aprendizagem e de repetições de gestos, expressões e posturas que são construídas e engendradas tanto histórica quanto culturalmente.

Sendo assim, o trabalho teve como objetivo buscar a problemática do conceito de feminilidade imposta na socialização da fêmea, apresentando como sua presença leva ao assédio e sua ausência à agressão, mostrando que os estereótipos femininos enquadrados na fragilidade e seus sinônimos não se encaixam no termo "empoderamento" e liberdade feminina. Além disso, tendo os estereótipos de mulher, o projeto busca demonstrar os conceitos criados para definir o que é ser mulher, que possui uma relação com a feminilidade e as relações entre o ponto de vista da figura opressora, a socialização masculina, e como ela interpreta a figura oprimida, a feminina.

REFERÊNCIAS TEORICO-METODOLÓGICAS

Segundo o livro *Manual de História Oral*, de 2005, da autora Verena Alberti, tornou-se possível uma orientação metodológica para a realização das entrevistas. Foi separado o objetivo que se tinha com a entrevista e colocado maior destaque nas questões factuais das histórias relatadas. Além disso, teve-se o cuidado para trabalhar com gravações, que são colocadas com maior importância pela autora, pelo fato de fornecerem uma interpretação mais delicada para o pesquisador, diferente de documentos escritos, que dificilmente terão a história relatada tão preservada quanto a gravada.

[3] Termo utilizado por movimentos feministas liberais para classificar a emancipação feminina, mas que é muito criticado por militantes que buscam uma emancipação além da legislação capitalista.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A pesquisa oral exige uma postura de respeito do entrevistador em referencial ao entrevistado. Assim, um projeto que trabalha com relatos tão sensíveis que mexem com o psicológico e emocional das vítimas precisou ter cuidado redobrado, dando o espaço para que a mulher falasse até onde se sentisse confortável. Solicitamos apenas que elas formulassem uma frase que desse origem a fotografia em seguida[4].

No projeto, foi trabalhada a representação dos relatos de mulheres entre 17 e 23 anos, nos meses de Dezembro de 2016 e Janeiro de 2017, que tiveram sua integridade protegida ao aparecerem anônimas[5], alinhado a um ensaio fotográfico, baseado em elaborações teóricas de Simone de Beauvoir. As entrevistas serviram de respaldo para a produção fotográfica a partir do seguinte questionamento "Eu me senti mulher, quando..." a fim de relatar as diversas condições vivenciadas a partir da perspectiva da mulher na sociedade patriarcal.

Analisando o portfólio é possível identificar que as cores e elementos utilizados possuem relação com a experiência relatada. Diante dos estereótipos misóginos de “o que é ser mulher”, uma figura delicada, colocada como principal público das indústrias de moda e cosméticos, relacionada sempre com os ambientes privados, o indivíduo o qual espera-se empatia e caráter maternal, entre outras funções socialmente atribuídas à fêmea, foi possível entender que todos esses itens possuem ligação com a passividade feminina, levando o homem a crer que possui poder sobre a mulher.

As fotografias também foram editadas, em sua maioria, em temperatura fria, para dar a sensação de solidão, isolamento e frieza social. As roupas nas fotografias remetem sempre ao branco ou cores claras, que buscam expressar a delicadeza e a feminilidade. A maioria das fotos feitas na externa tem a intenção, também, de representar aspectos da feminilidade. Para a concepção do portfólio foi utilizada uma câmera Canon Rebel T3i com uma lente 18-55 mm.

[4] Foi permitido que utilizássemos as frases, mas preferimos, pela segurança das mulheres entrevistadas, que não fosse publicado o relato na integra, mesmo que anônimo.
[5] Os nomes dados as mulheres são meramente fictícios.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A montagem da ordem das fotos segue uma metodologia[6], colocada de forma subjetiva nas expressões das modelos. Em todas as fotos não é mostrado o rosto destas, com o intuito de representar o de qualquer mulher. O relato não possui um rosto, pois poderia ser o de qualquer mulher, já que sabemos que são casos que acontecem inúmeras vezes.

A QUESTÃO DE GÊNERO

Simone Lucie-Ernestine-Marie Bertrand de Beauvoir foi uma filosofa existencialista, nascida em Paris no ano de 1908. Formada em Filosofia pela Sorbonne, realizou seus estudos sobre gênero que deram origem ao famoso livro *O Segundo Sexo (Le Deuxième Sexe* em francês), publicado pela primeira vez em 1949 e possui dois volumes. O primeiro, *Fato e Mitos*, aborda estudos e conceitos sobre a biologia dos corpos e os mitos que foram criados ao longo da história sobre a naturalização do comportamento feminino e de sua submissão ao homem. No segundo volume, *A Experiência Vivida*, Beauvoir escreve como ocorre o processo de socialização, tratando da relação dos pais na educação da criança até toda uma experiência em vida de uma mulher. A princípio, os estudos não possuíam ligação com a militância feminista, pois a intenção da filosofa era tratar o questionamento sobre de onde, cientificamente e na historiografia, inicia-se a submissão feminina[7],

> "As mulheres de hoje estão destronando o mito da feminilidade; começam a afirmar concretamente que conseguem viver integralmente sua condição de ser humano. Educadas por mulheres, no seio de um mundo feminino, seu destino normal é o casamento que ainda as subordina praticamente ao homem; o prestigio viril está longe de se ter apagado: assenta ainda em sólidas bases econômicas e sociais. É, pois, necessário estudar com cuidado o destino tradicional da mulher. Como a mulher faz o aprendizado de sua condição, como a sente, em que universo se acha

[6] Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=iXp2IPZbjIQ>. Acesso em: 31 de Março de 2017.
[7] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J-F2bwGtsMM>. Acesso em: 31 de Março de 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> encerrada, que evasões lhe são permitidas, eis o que procurarei descrever. Só então poderemos compreender que problemas se apresentam às mulheres que, herdeiras de um pesado passado, se esforçam por forjar um futuro novo. [...] Não se trata aqui de enunciar verdades eternas, mas de descrever o fundo comum sobre o qual se desenvolve toda a existência feminina singular." (BEAUVOIR, 2016, p. 7)

Ao compreendermos gênero pela óptica de Beauvoir, podemos constatar que este atua como uma ferramenta de opressão a partir do momento em que divide seres humanos em duas classes. Essas classes são limitadas e moldadas por suas formas de socializações distintas e individuais. Porém é importante levar em consideração que o gênero, por estar estreitamente ligado ao patriarcado, é também o que separa os indivíduos em classes "masculina" e "feminina" e que, com base em formas de socializações distintas, é essencial para executar a opressão da classe dominante, a masculina, sobre a classe dominada, a feminina.

O patriarcado é um sistema que atua na construção e na delimitação do papel do homem e da mulher em nossa sociedade. Ele é responsável pela categorização dos seres humanos que nascem sendo biologicamente machos ou fêmeas e no enquadramento destes indivíduos nas classes de gênero chamadas de "homens" e "mulheres". Pessoas do sexo masculino são transformadas em homens pela socialização masculina, dotados das chamadas "qualidades viris", como coragem, força, racionalidade, independência, vigor sexual e apatia emocional.

Enquanto isso, a socialização feminina no patriarcado assemelha-se mais a um processo psicologicamente inverso. Mulheres são dotadas das chamadas qualidades e sentimentos femininos, -como carinho, compreensão, dedicação ao lar e à família, fragilidade, dependência, futilidade, e como um ser que possui a capacidade de conceber e parir outros seres humanos. Como Simone de Beauvoir escreve no segundo volume de *O Segundo Sexo,* edição de 2016,

> "Ao contrário, na mulher há, no início, um conflito entre sua existência autônoma e seu "ser-outro"; ensinam-lhe que para agradar é preciso procurar agradar, fazer-se objeto; ela deve, portanto, renunciar à sua

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> autonomia. Tratam-na como uma boneca viva e recusam-lhe a liberdade; fecha-se assim um círculo vicioso, pois quanto menos exercer sua liberdade para compreender, apreender e descobrir o mundo que a cerca, menos encontrará nele recursos, menos ousará afirmar-se como sujeito; se a encorajassem a isso, ela poderia manifestar a mesma exuberância viva, a mesma curiosidade, o mesmo espírito de iniciativa, a mesma ousadia que um menino." (BEAUVOIR, 2016, p.7).

Além disso, a ausência da feminilidade também existe entre mulheres que não se enquadram no padrão da socialização feminina, levando homens a acreditar que isso não é o natural de uma mulher e deve ser mudado, resultando, por exemplo, ao "estupro corretivo" de meninas lésbicas ou das que não cumprem as expectativas de aparências físicas femininas. Assim, pode-se afirmar que atitudes de violência, abusos psicológicos e/ou sexuais estão diretamente relacionados com as expectativas de padrões cumpridos ou a ausências dos mesmos.

A criação de um "eterno feminino", colocado por Simone de Beauvoir no primeiro volume de *O Segundo Sexo* de 2016, possui caráter discriminatório, criado por antifeministas para justificar uma submissão natural da mulher, assim como falar sobre uma "alma negra" ou "alma judia". A discriminação que coloca mulheres como dominadas em uma sociedade segue uma historicidade, onde romanos, por exemplo, a partir de uma naturalização do comportamento feminino, colocavam as mulheres como inferiores.

> "É impressionante, por exemplo, que o código romano, a fim de restringir os direitos das mulheres, invoque 'a imbecilidade, a fragilidade do sexo' no momento em que, pelo enfraquecimento da família, ela se torna um perigo para os herdeiros masculinos." (BEAUVOIR, 2016, p.19).

A naturalização das socializações reforçam a discriminação e atos de violência contra mulheres. No Brasil, por exemplo, segundo estudo realizado pelo Banco Mundial[8], a probabilidade de estupro entre mulheres na faixa etária de 14 à

[8] Disponível em: <http://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/05/30/a-cada-11-minutos-uma-mulher-e-estuprada-no-brasil-alerta-simone-tebet>. Acesso em: 30 de Março de 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

44 anos é maior do que as chances de estas se envolverem em acidentes de transito ou então serem vítimas de câncer. Ainda segundo dados do Nono Anuário do Fórum Brasileiro de Segurança Pública[9], foram registrados 47,6 mil estupros em 2014, o que equivale a 1 estupro a cada 11 minutos, totalizando 130 mulheres vitimadas por dia. Contudo, apenas 10% dos casos ocorridos são notificados aos órgãos de segurança pública, segundo estudo intitulado "Estupro no Brasil: uma radiografia segundo dados da saúde", do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea). Os números mostram a importância das discussões sobre gênero na sociedade, para que as mulheres sejam respeitadas por sua integridade e possa ser alcançada uma equidade entre os gêneros.

RESULTADOS DA PESQUISA

A fotografia que abre o portfólio procura demonstrar, a quem analisa, uma entrada em outro ambiente, onde a postura da modelo e a distância de quem a vê possui o propósito de apresentar uma narrativa. Ligada a um relato sobre aborto, o pano vermelho cobre a modelo simbolizando o sangue. Outrossim, ela não possui nenhum suporte onde se equilibrar. Estar flutuando significa a ausência de um apoio, a falta de estabilidade emocional e o abandono do namorado.

[9] Disponível em: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2015/10/n-oficial-de-estupros-cai-mas-brasil-ainda-tem-1-caso-cada-11-minutos.html>. Acesso em: 30 de Março de 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1: "Eu me senti mulher quando meu namorado me estuprou e eu passei por todo processo do aborto sozinha, rezando para não ter uma hemorragia" Ana Clara, 20.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A segunda foto segue uma paleta de cores com destaque para tons pastel, predominando a cor rosa, insígnia da vulnerabilidade e da feminilidade. É importante atribuirmos a imagem a infantilização da mulher ou prolongamento da fase infantil, característica hipersexualizada, durável e mantida pelo patriarcado.

Figura 2: "Eu me senti mulher quando precisei amadurecer precocemente depois de ter sofrido assédio sexual por alguém da minha família, que deveria zelar e não abusar de mim" Gabriela, 22.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A terceira foto aproxima ainda mais a arte visual de quem a observa. As tonalidades são azuladas buscando, como citado anteriormente, uma frieza, uma característica de um ambiente inóspito e introspectivo. A sacola plástica na cabeça da modelo busca simbolizar o desconforto e o sufocamento da situação, nesse caso, de uma mulher que foi agarrada por um homem desconhecido enquanto caminhava na rua.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3: "Eu me senti mulher quando, voltando do trabalho, fui agarrada na rua por um completo estranho. Algumas pessoas do bar ao lado me ajudaram, mas tenho medo de pensar o que de pior poderia ter ocorrido" Fernanda, 20.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A quarta foto traz a modelo com as palmas viradas para fora em um gesto de retração e ocultamento do rosto, propondo o recolhimento e pudor vivenciados pelas mulheres em situações de assédio que tentam construir novos limites entre si mesmas e o mundo. A invisibilidade, o estigma e o temor da descrença faz com que muitas vezes a vítima se culpe pelo ocorrido.

Figura 4: "Eu me senti mulher quando o cobrador do ônibus começou a perguntar demais sobre mim e minha irmã. Quando ele começou a olhar tão estranho a ponto de pararmos de usar aquela linha por um tempo" Camila, 17.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Diferentemente das demais produções anteriores, o quinto retrato traz uma proximidade para pequenos detalhes do rosto, cobertos por um tecido preto vazado, que impede a mulher de ver nitidamente o que está a sua frente. Ela sabe o que aconteceu, mas prefere negligenciar algo que ficou na memória. Por ser um forte trauma, a vítima tenta apagar as cenas de sua mente.

Figura 5: "Eu sofri um abuso e não consegui me dar conta disso, porque o trauma foi tão grande que só queria apagar da minha memória, da minha história de vida, fingir que aquilo nunca tinha acontecido" Carla, 17.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Na sexta fotografia as flores são elementos diretamente associados a passividade, feminilidade e fragilidade. São relacionadas diretamente a frequente romantização dos relacionamentos abusivos e da violência contra a mulher. O corpo em posição horizontal faz uma alegoria ao leito conjugal e a anulação psíquica e física que as vítimas são submetidas pelos parceiros e pela sociedade.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

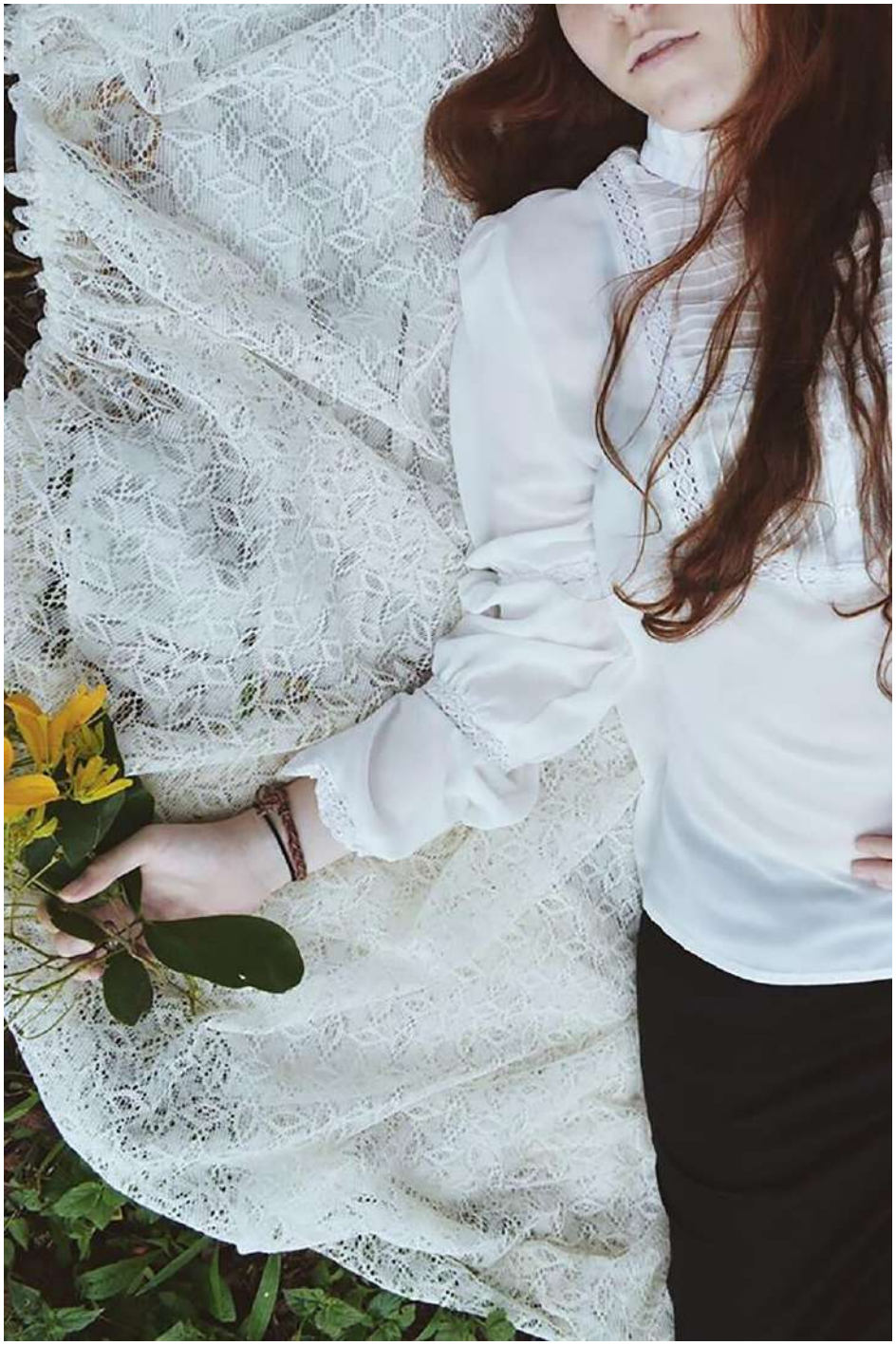


Figura 6: "Eu me senti mulher quando disse 'não' e tentei com todas as minhas forças me afastar durante o sexo, mas ele, a força, me fez descobrir o que era 'sexo anal'. Nunca consegui chamar de estupro, porque mesmo eu dizendo pra ele que não queria, ele me disse que foi sem querer e achou que meu 'não' e meu empurrão faziam parte de algum joguinho sexual. Não queria jogar a culpa de um estupro nele." Mariana, 22.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A sétima imagem que segue o contexto do álbum representa um abuso ocorrido ainda na infância. Como menina, a modelo segura o urso de pelúcia com desdém, deixando sua ingenuidade e inocência de lado.

Figura 7: "Eu me senti mulher quando, com 6 anos, meu primo mais velho me fez tocar nele, e quando minha tia descobriu, nunca mais olhou na minha cara. Passei de mentirosa, afinal, 'ela não havia criado os filhos dela para isso'." Nathália, 20.

A natureza presente se relaciona com o elemento feminino. A terra é o ventre primordial, a fertilidade e a personificação da mulher, é nela onde tudo vive e também padece. Refletindo o estado interior de cada mulher, os ciclos e transformações. O corpo recurvado comunica a morte do medo e o ressurgimento da força, elevando-se ao reencontro de si.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 8: "Eu me senti mulher quando vi que era mais forte que aquilo. Mesmo com medo e vontade de chorar. Porque somos fortes. E vou continuar lutando pela minha liberdade e de todas as outras" Maria, 20

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer do trabalho, foi interessante conciliar a teoria com a realidade e desmistificar a naturalização do comportamento feminino, salientar a singularidade feminina e trabalhar com a submissão impostas às mulheres pela feminilidade, sendo a mesma uma das principais correntes, de origem patriarcal, que aprisiona mulheres ao longo da história até os dias de hoje.

O trabalho feito a partir das entrevistas fez com que surgisse uma maior reflexão para as questões de gênero e a importância de se abordá-la na sociedade para que pudesse construir-se uma humanidade baseada na equidade com maiores oportunidades para homens e mulheres, até mesmo um mundo onde mulheres se sentissem mais seguras para exercer seus direitos de ir e vir.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

"A cada 11 minutos, uma mulher é estuprada no Brasil", alerta Simone Tebet. Disponível em: <http://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/05/30/a-cada-11-minutos-uma-mulher-e-estuprada-no-brasil-alerta-simone-tebet>. Acesso em: 30 de Março de 2017.

BEAUVOIR, Simone de. O Segundo Sexo: Fatos e Mitos, volume 1. 3ª Edição. Rio de Janeiro, 2016.

_____, Simone de. O Segundo Sexo: A Experiência Vivida, volume 2. 3ª Edição. Rio de Janeiro, 2016.

COISAS NECESSÁRIAS. Simone de Beauvoir - Porque Sou Feminista (1975). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J-F2bwGtsMM>. Acesso em: 31 de Março de 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MURILO DE TARSO. Como criar um Portfólio PERFEITO? - Fotografia como Carreira #03. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J-F2bwGtsMM>. Acesso em: 31 de Março de 2017.

Nº oficial de estupros cai, mas Brasil ainda tem 1 caso a cada 11 minutos. Disponível em: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2015/10/n-oficial-de-estupros-cai-mas-brasil-ainda-tem-1-caso-cada-11-minutos.html>. Acesso em: 30 de Março de 2017.

VERENA, Alberti. Introdução. In:_____. Manual de História Oral. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. p. 17-24.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A performance como posicionamento político: a tomada de espaço nas mídias brasileiras por *drag queens*

Lunielle de Brito Santos BUENO[1]
Matheus Silva DALLAQUA[2]
(UEL)

Resumo: Vivemos em um período demarcado pela abertura de discussões a respeito de questões que se remetem ao pluralismo das sexualidades, as múltiplas expressões de gêneros, bem como o considerável aumento de visibilidade de membros da comunidade LGBT nos mais diversos meios de comunicação e expressão. Torna-se, a partir dessa premissa, o eixo central desse trabalho, que busca entender x'quais são esses espaços, os significados e importâncias deles, bem como, qual é a imagem passada. Para tal, tomamos como fonte de pesquisa, a performance de duas *drag queens* que vêm se destacando nas mídias brasileiras, cada uma com as suas respectivas singularidades atuando em campos diferentes, sendo elas a cantora Pabllo Vittar, e a *youtuber* Lorelay Fox. A fim de elaborar essa análise, utilizaremos o estudo sobre mídias, suas reafirmações e representações de identidades de Briggs e Burke (2004), bem como outros estudiosos do assunto que permeiam o último conceito. Ainda no que tange às questões metodológicas nos debruçaremos à discussão de gênero, fundamental para o nosso trabalho.

Palavras-chaves: Mídia, Drag queen, Performance.

Introdução

[1] Graduanda em História pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), bolsista de Iniciação Extencionista no Laboratório de Estudos e Domínios da Imagem (LEDI), pela PROEX.
[2] Graduando em História pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), bolsista pela PROEX por participar do projeto de extensão "Contação de Historias Norte do Paraná: memória e educação patrimonial".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Experimentamos o auge da contemporaneidade demarcado pela quebra de valores morais, de regras, de lógicas sociais, padrões estéticos e modelos culturais que se iniciou no século passado, e tenta se consolidar nesse início do século XXI de modo a provar à sociedade que não existem verdades universais, e normas comuns a todos. Estamos inseridos em um universo plural nos mais diversos campos e conceitos, incluindo-se questões referentes à temática dos gêneros, das sexualidades, e de todo o universo que rodeia esse eixo.

Vê-se um constante aumento da visibilidade LGBT no nosso cotidiano nos mais diversos cenários, seja no meio midiático – pelo aumento do número de personagens em novelas, filmes e séries cuja sexualidade se organiza em torno desse coletivo social – seja no campo artístico, musical, acadêmico, em contraste ao crescente conservadorismo que vem se instaurando no Brasil e que busca impedir qualquer avanço na luta por direitos igualitários da comunidade LGBT.

Apoiados nessa crescente onda reacionária, faz-se necessário o aumento da tomada desses espaços a fim de se posicionar politicamente, lutar pela garantia de direitos, tentar barrar esse retrocesso. É nesse âmbito que se encontra tanto o objeto de análise desse artigo, como o próprio artigo em si, ao nos depararmos com a necessidade de se tomar o espaço acadêmico com discussões que permeiam a temática proposta.

Observa-se, principalmente no próprio meio LGBT, um aumento de interesse pelo universo *drag queen*. Parte resulta do sucesso do *reality show "Rupaul's drag race*[3]*"* nesse meio social, ou então pelo próprio aumento da tomada da esfera midiática por celebridades *drag queens*, ou seja, pelo próprio aumento da visibilidade que esse grupo específico vem alcançando.

No Brasil, o movimento drag queen emerge na década de 1970, mas manifesta-se de fato apenas na década de 1990[4], na qual ressalta-se personalidades televisivas que até hoje possuem destaque (Como é o caso de figuras como Nany

[3] O *reality show* norte-americano tem como trama central, a disputa entre drag queens, a fim de se encontrar qual a próxima *Drag queen Superstar*. Estreado em 2009, o *reality* encontra-se na sua nona temporada, e conta com a participação de diversas figuras conhecidas do mundo Pop e LGBT, como Cher, Lady Gaga, Michelle Visage, além de ter como apresentadora e mentora, uma das *drag queens* mais famosas do mundo, RuPaul, cujo programa leva seu próprio nome.
[4] CHIDIAC; OLTRAMARI,2004, p.472

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

People, Isabelita dos Patins, Silvetty Montilla). Atualmente, percebe-se um conjunto maior de *drags* que vem se destacando nas mídias, e ganhando cada vez mais visibilidade.

A partir desse contexto, se assume como fonte de pesquisa a imagem com que as *drags queens* Pabllo Vitar e Lorelay Fox são atribuídas. Busca-se, analisar a forma com que essas duas *drags,* cada qual inserida em suas especificidades, vêm tomando novos espaços. Devemos ressaltar que ambas não apresentarem algo necessariamente novo, uma vez que já houve outras *drags* no passado que buscaram explorar esses campos, mas que devido ao contexto histórico atual em que Loreley e Pabllo estão inseridas, há talvez uma maior aceitação para com seus trabalhos.

O corpo como espetáculo

Ícones do que começa a ser classificado como Homocultura, *drag queens*, estão deixando de atuar apenas nos espaços em que normalmente são confinadas ao adentrarem novos territórios, como é o caso da *youtuber* Lorelay Fox e da cantora Pabblo Vittar.

Analisar a imagem que uma *drag queen* transmite, é analisar o seu próprio corpo, seus gestos, trejeitos, uso de cores, maquiagens, roupas e acessórios extravagantes que caracterizam o ser *drag.*

De início, devemos entender que ser *drag queen,* ou ser transformistas[5], não diz respeito a questões referentes ao campo das sexualidades nem das orientações de gênero. Ser uma *drag* não é algo vinculado apenas a homens gays, nem mesmo apenas ao gênero masculino. Uma *drag* é uma expressão de arte, um personagem construído pelo seu "ator" que não é necessariamente um espelho do

[5] No Brasil, o termo *drag queen* pode ser traduzido como transformista.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mesmo, podendo possuir uma personalidade totalmente diferente da pessoa "por trás da peruca e da maquiagem"[6].

Essa visão pode ser percebida em diversos trabalhos que buscam analisar esse universo. Chidiac e Oltramari defendem que

> Ser drag associa-se ao trabalho artístico, pois há a elaboração de uma personagem. A elaboração caricata e luxuosa de um corpo feminino é expressa através de artes performáticas como a dança, a dublagem e a encenação de pequenas peças.[7]

Por conseguinte, corrobora-se a ideia expressa de que a figura da *drag queen* não se classifica como expressão de sexualidade, mas sim algo ligado ao campo artístico. Ainda que comumente nos deparamos com afirmações de que o conceito de *drag queens* e de travesti seriam sinônimos.

Entretanto, devemos desmitificar essa visão. Como dito, a *drag* está vinculada ao campo artístico e performático, já a travesti está relacionada a um contexto social diferente além de implicar que o sujeito sente a necessidade de modificar seu corpo, seja através de implantes de próteses, de terapia hormonal, de musculação, não com o intuito de viver uma personagem, um alter ego, mas a fim de expressar o seu próprio ser.

Em vista disso, uma travesti vive durante 24 horas do seu dia aquela imagem, já uma *drag queen* monta-se apenas para determinadas ocasiões em determinados momentos do dia. Joseylson Fagner dos Santos e Maria Ângela Pavan expressam essa noção ao afirmarem que "Essa característica diferencia-as [*drag*

[6] Nesse momento, se faz necessário apontar que essa é a visão pessoal dos autores desse trabalho tomada com base nas leituras sobre a temática, e o contato com esse universo. A partir dessas ideias, entendemos que esse campo não está relacionado ao campo das sexualidades, sendo algo mais fluido e ligado ao campo das artes. Desse modo, o ser *drag queen* não é fechado apenas a homens que se montam de mulheres, mas que tem uma abrangência maior podendo incluir mulheres que se montam de mulheres, de homens, de animais. Sendo assim o diálogo entre os gêneros que classificaria drag queens como Transgêneros – como é visto em vários textos – não condiz com a opinião dos autores, haja vista que levantamos a ideia de que essa proposta se remete apenas a casos específicos dentro do todo, não sendo dessa forma uma "regra geral" do que seria esse ser *drag*.

[7] CHIDIAC; OLTRAMARI, op.cit., p. 471

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

queens] dos travestis de hoje por apresentarem uma transformação efêmera do corpo, enquanto que as últimas fazem isso de forma definitiva[8]".

Isto é, de um lado há as travestis, que se utilizam desses métodos já descritos para se expressar rotineiramente, enquanto que do outro lado há as *drag queens,* que não fazem transformações definitivas em seus corpos, que se montam ocasionalmente. Logo, em seu cotidiano vivem e se apresentam da forma com que a figura por trás da sua personagem se apresenta. Caso um homem homossexual cisgênero[9] monta-se de *drag queen* para realizar performances em casas noturnas, durante o dia a dia ele se expressando enquanto homem homossexual cisgênero, e somente em suas performances ele estaria em diálogo com o gênero feminino.

É impossível desassociar as discussões referentes ao universo *drag* de questões teóricas referente as proposições da teoria *queer*[10]*.* Os teóricos proponentes dessa análise, extravasam a separação entre as sexualidades heterossexual e homossexual, e entre o binarismo masculino e feminino, de modo a proporem novas discussões e abordagens a respeito dessas temáticas[11].

Estando a par desses conceitos, considera-se que o sujeito ao se montar, (caso se trate de homens que se montam de mulheres, como é o caso das duas *drags* fontes desse trabalho ou vice-versa), esses colocam em xeque toda a construção social que norteia as questões de gênero, transcendendo o binarismo clássico.

Contudo, devemos lembrar que a Teoria Queer ainda não está totalmente consolidada, possuindo adeptos e críticos fervorosos. Faz-se útil adentrar nessas discussões pois estamos lidando nesse artigo com duas personagens que possuem esse caráter de dialogar entre os gêneros.

[8] SANTOS; PAVAN, 2009, p. 3
[9] Cisgêneros são pessoas que se identificam com o gênero com o qual nasceram, homens que se identificam com o gênero masculino e mulheres que se identificam com o gênero feminino.
[10] O termo *Queer* pode ser traduzido como excêntrico, estranho; com os anos foi se tornando uma forma de injúria, uma espécie de xingamento, mas que foi retomado e ressignificando pelos proponentes da Teoria *Queer*
[11] CHIDIAC; OLTRAMARI, op.cit., p. 474

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Intelectuais *queer* concordam que hoje convive uma "multiplicidade de sexualidades disparatadas". Assumindo que as posições de gênero e sexuais se multiplicaram, entendem que é impossível lidar com elas apoiadas em esquemas binários[12].

Ou seja, a partir dessa premissa lançada por Guacira Lopes Louro, a hipótese lançada na introdução de que a contemporaneidade traz novas discussões que visam à quebra de antigos paradigmas, valores, códigos, relaciona-se com as propostas levantadas pela teoria *queer* bem como concretiza-se devido a própria existência das *drag queens*.

Adentramos então nas noções de gênero enquanto relacionado a uma construção social. Sem embargo, entendemos que um gênero não é definido necessariamente por esses valores, mas que ao longo da história, os sujeitos inseridos em determinadas culturas, em determinadas sociedades, em determinados tempos históricos, relacionaram o universo feminino e o universo masculino a questões puramente sociais. Como o uso de determinadas cores para cada um dos gêneros, de vestimentas, determinados gestos, formas de se relacionar socialmente, que seriam "exclusivas" ora do universo masculino ora do universo feminino.

Fundamentadas nessas construções sociais é que as *drag queen* são elaboradas. Essas figuras, tratando aqui especificamente dos casos referentes a essa pesquisa,

> (...) se baseiam nos estereótipos socialmente vinculados ao homem e à mulher, a drag, em particular, brinca e satiriza essas diferenças, esses estereótipos arraigados às relações de gênero. Por meio de sua corporalidade, expressa performaticamente a dinâmica relação entre feminino e masculino.[13]

[12] LOURO, 2003, p.4
[13] CHIDIAC; OLTRAMARI, op. cit., p. 475

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Portanto, o homem, seja ele Pabllo, que dá vida à Pabllo Vittar, seja Danilo, que dá vida à Lorelay Fox, inserido em seu universo masculino, apropria-se de padrões sociais e culturais que estariam relacionados ao universo feminino para a composição de suas personagens. O que devemos destacar dessa apropriação é que ela tende a ser exagerada e caricata ou seja, que não se busca uma representação real do que seria uma mulher, mas sim uma representação extravagante.

> A drag, ao se montar, reproduz as construções culturais dominantes em seu período. Em uma era de exacerbação da estética feminina, elas trazem no seu corpo não apenas a identidade gay em si, mas principalmente os reflexos dessa sociedade cotidiana, fundamentada em valores que insubordinam a essência do ser humano.14

Consequentemente, entendemos que a performance da *drag queen* visa questionar esses padrões sociais e culturais que não passam de construções e que não necessariamente servem para definir o que seria uma pessoa de cada um dos dois gêneros. Essa visão, é contemplada por Louro ao afirmar que as *drags* são responsáveis por criar uma espécie de parodia de gênero, ao exagerar os traços do que se convencionou chamar de femininos, buscando assim não uma representação fidedigna a realidade, mas uma sátira da mesma.[15]

O corpo na mídia

Acentuadas as discussões metodológicas a respeito de questões referentes ao campo dos gêneros e das sexualidades, entramos no que se refere as discussões da análise do veículo em que nossas fontes estão inseridas. Com o intuito de lidar com esse suporte, a mídia, precisamos, em primeiro lugar, definir o que se entende por esse conceito neste trabalho. Procuramos seguir a linha de pensamento de

[14] SANTOS; PAVAN, op.cit., p.8
[15] LOURO, op.cit., p.5

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Carvalho e Leal (2012), na qual os mesmos propõe uma explicação de mídia que se converge a própria realidade.

"O próprio Gates falava uma linguagem diferente. Via as máquinas como libertadoras (...)[16]". Muitos enxergam nas mídias, principalmente nas digitais, um escape para suas vidas sociais: falam, fazem e são o que querem. Logo, procuramos definir mídia não como uma simples impressão da realidade, mas como parte integrante desta que é provocada pelo refúgio, coragem e trocas sociais possíveis através desse suporte.

De acordo com Fausto Neto, "(...) a constituição e o funcionamento da sociedade – de suas práticas, lógicas e esquemas de codificação – estão atravessados e permeados por pressupostos e lógicas do que se denominaria a 'cultura da mídia[17]". Logo, essa "cultura midiática" torna-se um lugar de visibilidade, bem como de fruição de identidades sociais. É nesse plano que disputas políticas, sociais, ideológicas, econômicas e culturais ocorrem diariamente. Seguindo essa lógica, movimentos que antes eram rechaçados e tidos como periféricos, marginais à sociedade, ganham novas estruturações e novos adeptos.

A identidade, segundo Bauman (2005), pode ser compreendida como elementos agregadores de pessoas a partir de um ponto em comum, seja um gosto, uma cultura ou uma nacionalidade. É através das mídias, que esses elementos se transformam de acordo com as relações estabelecidas na mesma.

Neste caso, evitando-se reducionismos, não procuramos afirmar que o movimento LGBT é homogêneo, mas sim plural, cheio de especificidades. Diferenças e bifurcações são, cada vez mais, visíveis nesses movimentos; condições sociais e econômicas traçam esse caráter de heterogeneidade.

Retomando as discussões de Briggs e Burke[18], ao se tratar da internet, estamos lidando com o que pode ser um portal para educação, propaganda, interação e, principalmente, conhecimento. Assim, analisar as imbricações de

[16] BRIGGS; BURKE, op cit., p.304
[17] LEAL; CARVALHO, 2012, apud. NETO, 2007, p.93.
[18] Op. cit., p.310-311

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

conhecimento sobre questões de gênero e sexualidade presentes na exposição dessas personagens nas redes sociais, como o YouTube, com a própria luta do movimento em foco, é fundamental.

É diante dessas premissas que tentaremos perceber qual a representatividade das duas *drag queens* escolhidas para a análise desse trabalho. Procuramos compreender como as mídias ajudam a construir e transformar essa identidade multifacetada que compõe o movimento LGBT e seus temas relacionados, através da visibilidade alcançada por Pabllo Vittar e Lorelay Fox, bem como a forma com que a mídia se torna um veículo que vise fins políticos em prol de movimentos social.

De acordo com Chartier "A história social, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler[19]", assim, podemos compreender que toda representatividade do movimento, parte de uma construção.

Os assuntos a serem abordados em um canal do YouTube, as músicas compostas, os programas em que participam, as marcas com as quais fecham parceria, o que vestir e como vestir, parte de escolhas historicamente, socialmente e culturalmente construídas a fim de agregar ao movimento LGBT esteticamente e socialmente.

Entendendo aqui que, ambas personagens não somente representam, mas também dão destaque a sua uma comunidade, através das mídias. Para tanto, o conceito de representação de Chartier também se torna necessário para uma melhor compreensão desse trabalho.

O autor (1991) distingue dois modos de representação; o primeiro se dá pela ausência do representado e o segundo pela presença do que se quer representar. No caso, ambas são símbolos que representam o movimento LGBT internamente e externamente. Pode-se dizer que, como afirmou Lorelay Fox em entrevista a Marília Gabriela, a mesma aproveitou a visibilidade que estava tendo com seus vídeos de

[19] 1988, p. 16-17

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

tutoriais de maquiagem para discutir questões pertinentes que comumente são discutidas de forma simplista sem escapar do senso comum.

Buscamos compreender aqui o que Edgar Morin (1989) chamará de *"star system"*, pois através das mídias, a imagem de "diva" é alcançada pelas duas personagens. Para além do "fabricar, manter e promover[20]", temos uma identificação do público com ambas as artistas, através do meio simbólico[21].

Segundo Adamatti[22], a estrela ou a diva, é "mensageira da felicidade e ponte entre o universo dos deuses e dos mortais", ao pensarmos sobre essa premissa, compreendendo a especificidade do nosso objeto de estudo, pode-se constatar que há um simbolismo veiculado à representação do próprio movimento LGBT. Em outras palavras, Pabllo Vittar e Lorelay Fox constroem uma ponte que, não só liga os "deuses aos mortais", mas também uma ponte entre a comunidade LGBT e a sociedade tradicional/conservadora, cumprindo assim seus papeis ideológicos, simbólicos e sociopolíticos.

Finalizando a discussão metodológica, propomos que a atuação de Pabllo Vittar e de Lorelay Fox no meio midiático representa um aumento das discussões referentes a temática LGBT. Mesmo que não integrem a sigla enquanto *drag queens,* ambas integram o movimento ao trazerem discussões referentes a esse, bem como pelo fato de os sujeitos que personificam Lorelay e Pabllo se identificarem como membros desse coletivo.

Até então tentamos desassociar o conceito de *drag* de fatores sexuais ou de gêneros, porém não podemos cometer a inocência de separá-los desse meio, o ser *drag queen* ainda é fortemente veiculado e interage com o "mundo gay", além de integrar o movimento quando esse é pensando como um todo social e político e não apenas a partir de um viés biológico ou referente as questões de orientação sexual.

A representação e a imagem transmitida pelas duas *drags* é responsável, cada qual voltada para o seu canal de veiculação bem como para seu público alvo,

---

[20] MORIN, 1989, p. 77
[21] SANTOS; PAVAN, op. cit. apud. FERNANDES, 1997, p.5
[22] ADAMATTI, 2008, p.1

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

para somar as inúmeras faces que compõe o movimento LGBT no Brasil, bem como resulta e é fator ao mesmo tempo de uma maior inserção dessas questões no nosso cotidiano.

O corpo como discurso – Lorelay Fox

Lorelay Fox é uma das *drag queens* que mais vem conquistando espaço na mídia brasileira. Dona do canal de vídeos no YouTube chamado "Para Tudo", existente desde 2016, Lorelay conquistou pouco mais de 250 mil inscritos fazendo vídeos de tutoriais para maquiagem, bate papo sobre relacionamentos, sua vida de *drag queen* além de discutir questões de gênero, corpo e sexualidade.

Em sem vídeo "É *Drag* ou é Trans?", a *youtuber* busca definir e diferenciar o que viria a ser a Travesti, Transexual e *Drag Queen*, expondo sua interpretação que se assemelha com a que foi exposta nesse trabalho, de que a travesti e uma pessoa transexual sente a necessidade de realizar transformações corporais a fim de se aproximar do gênero com o qual se identifica, enquanto a *drag* seria uma expressão puramente artística. Fundamento nessas informações, os seguidores do canal passam a ter uma compreensão maior da multiplicidade de agentes do movimento LGBT.

Entendendo assim que mesmo ganhando visibilidade por sua expressão artística, uma vez que o motivo pelo qual a *drag queen* ter começado a fazer vídeos parte da tentativa de inspirar e ajudar no processo da "montagem" de novas *drags,* Lorelay Fox abre espaço para discussões e debates que tratam, por exemplo, dos outros agentes que compõe o movimento LGBT, dessa forma, conferindo visibilidade a sujeitos que tendem a serem excluídos dentro do próprio movimento.

Tanto Lorelay Fox, quanto Pabllo Vittar podem ser consideradas, de acordo com os conceitos de Santos e Pavan, como *top drags* por terem superficialidade da

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

beleza"[23]. Tendo essa crítica evidenciada em seus corpos performáticos temos um quadro com quatro situações de exposição da personagem nas mídias, em que a maquiagem carregada, o cabelo arrumado, unhas pintadas, roupas chamativas e consideradas como pertencentes ao gênero feminino compõe a personagem, isto é, "ao representar essa imagem, o modelo perfeito é criticado em atos performáticos, seja com gestos ou com a sua própria indumentária"[24].

Figura 1 – Quadro de Lorelay Fox: Imagem superior à esquerda e inferior à direita, Lorelay Fox em palestra sobre gênero no evento TEDx em São Paulo; imagem superior à direita em entrevista em Meio&Mensagem sobre marcas que têm medo de se assumir e imagem inferior à esquerda em entrevista com Marília Gabriela

Essas discussões de gênero e sexualidade são fruto da pessoa por trás da personagem Lorelay Fox, Danilo, que se identifica como homem cisgênero homossexual. Diante dessa imersão pessoal e profissional no movimento, dar visibilidade às diversidades contidas dentro da sigla LGBT, sem desrespeitar cada um dos diferentes agentes, é importante com o intuito de informar sobre essas questões, bem como garantir novos simpatizantes das causas, além de apresentar os direitos que são garantidos a comunidade, e que há situações em que os sujeitos podem não saber da sua existência.

[23] SANTOS; PAVAN, op.cit., p.4
[24] Ibidem, p.4.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Vídeos como "Bissexuais Existem", "Relacionamento Abusivo", "Massacre em Orlando e no Mundo", "Preconceito no meio gay" e "Gênero nas escolas", expressam o engajamento da youtuber, o que leva sua personagem a tornar-se um ícone de representatividade para o movimento LGBT.

Em entrevista ao canal Meio&Mensagem, Lorelay Fox diz que muito mais forte que o estereótipo que ela carrega, ou que as pessoas acabam rotulando a sua imagem, é o que ela representa. Ao analisarmos sua representatividade através das suas aparições e trocas sociais nas mídias, podemos perceber que o público não só LGBT, mas um público jovem, em geral, acaba seguindo-a e acompanhando suas performances em entrevistas, canais de outros youtubers, talk shows, palestras e, também, em seu canal.

Segundo Santos e Pavan a drag queen "é um personagem criado para divertir, animar, referenciar e criticar uma sociedade construída em valores normatizados por uma moral heterossexual"[25] e isso se dá através da performance do corpo da drag. Esse corpo carrega "códigos que nele ancoram ganhando assim um estatuto de significante flutuante"[26], e Fox deixa muito claro isso em seu canal com seus tutoriais de maquiagem, explicando características de maquiagem não para o gênero feminino, mas maquiagens típicas para drag queens.

[25] Ibidem, p.5
[26] BÁRTOLO, 2007, p.91

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 2-Apresentação do canal da youtuber Lorelay Fox, enfoque nos tutoriais de maquiagem para drag queens.

O programa "Amor & Sexo" exibido pela Rede Globo, desde 2008, vem se tornando palco da abertura da mídia às discussões do movimento LGBT. Apresentado por Fernanda Lima desde sua primeira temporada, conta com a participação de Pabllo Vittar, e Lorelay Fox como convidada do programa, conhecida como "consultora do Bishow"27.

Lorelay Fox, no próprio programa, afirma que "gênero é como você se identifica, como homem ou como mulher. Existem pessoas que estão entre os gêneros também. Não é o que seu corpo diz, mas o que a sua mente e coração dizem a respeito de você", explicando, assim, o que viria a ser uma drag queen e como abrir espaço na mídia para esse tipo de informação, entendimento, conhecimento e aceitação é de suma importância para o movimento em que ambas, tanto a cantora, quanto a youtuber estão inseridas.

[27] Bishow é um quadro do programa em que homens heterossexuais enfrentam o desafio de transformarem-se em *drag queens.*

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3 - Lorelay Fox à esquerda e Mc Linn da Quebrada à direita. Programa Amor & Sexo exibido no dia 2 de março de 2017 com enfoque na temática LGBT.

O corpo como performance – Pabllo Vittar

Lorelay Fox não é a única *drag queen* brasileira a ganhar destaque tendo como ponto de partida sua inserção nas novas mídias digitais como o YouTube, além dela, a cantora Pabllo Vittar teve sua carreira alavancada após postar seu primeiro single "Open Bar" em seu canal. A partir do lançamento da música, Pabllo passou a ser convidade para mais shows, além de receber a proposta de ser vocalista no programa "Amor & Sexo" da Rede Globo.

"Open Bar" foi postado em 8 de outubro de 2015, e conta atualmente com mais de sete milhões de visualizações. O hit se trata de uma versão brasileira da música "Lean On" do Dj Major Lazer com participação de diversos outros *Djs* em que a *drag* mistura traços do Pop com samba, além de possuir um clipe intimista, que retrata Pabllo em um momento de diversão com diversos amigos, tanto *drags* quanto pessoas não "montadas".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 4 - Pabllo Vittar ao centro, no making off de uma das cenas do videoclipe, segurando um copo, com uma peruca loira, unhas pintadas, e roupa com flamingos

Assim como Lorelay, temos na figura de Pabllo nesse clipe o uso extravagante de acessórios e maquiagens, além de itens tidos como femininos, como as suas roupas e unhas pintadas, tudo isso estando dentro de uma piscina em determinados momentos. Assim sendo, corrobora-se com a premissa lançada anteriormente de que a *drag queen* utiliza-se de itens femininos não para parecer-se com uma mulher, mas para ir além disso, para ser algo diferente, para ser uma própria *drag queen.*

Destaca-se em sua figura o diálogo estabelecido entre os gêneros na, no qual a artista transcende as questões culturais referentes à imagem (como o uso de roupa e acessórios). A cantora assumiu, mesmo na figura da *drag* seu próprio nome, um nome tipicamente masculino, "Pabllo". Contudo sempre que se busca retratar sua figura, utiliza-se a norma gramatical que corresponde ao gênero feminino, ou seja, usa-se "a cantora Pabllo Vittar", conferindo um caráter de "feminilidade" ao nome.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O sucesso de Pabllo desde o lançamento de seu primeiro hit não parou. De fato, se provou quando a cantora lançou o single "Todo dia" em seu canal em 20 de janeiro de 2007, que não apenas se tornou um dos hits do carnaval do mesmo ano, o que levou-a a ser convidada para cantar no trio elétrico de Daniela Mercury em Salvador e no bloco da cantora Anitta no Rio de Janeiro, mas que consagrou-a com o vídeo de canção original de um *drag queen* mais visto no YouTube, atingindo a marca de mais de dez milhões de visualizações. Ultrapassando assim o antigo primeiro colocado, *"Sissy that walk"*, da *drag queen* norte-americana RuPaul, tida como uma das *drags* mais famosas, como citado anteriormente.

Com um forte apelo gráfico, e contando com a participação do rapper homossexual Rico Dalasam, "Todo dia", transpôs a esfera do público LGBT que tende a ser o maior consumidor desses novos artistas, e atingiu outros públicos.

Mesmo sendo inteiro em preto e branco, o clipe com efeitos gráficos coloridos e chamativos, e mais uma vez, temos a imagem de Pabllo associada ao conceito de *"top drag"* de Santos e Pavan.

Figura 5 - Pabllo Vittar em seu clipe "Todo dia"

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Diferentemente de Lorelay que usa seu canal de comunicação, além do seu próprio corpo e ser, para levantar discussões a respeito de visibilidade, representatividade, e questões sociais, Pabllo Vittar assume essa característica apenas enquanto artista performática e cantora. Suas músicas não possuem letras que denunciam a homofobia, ou a invisibilidade que travestis e transexuais estão inseridas. Em sua maioria, são músicas ligadas a momentos de diversão e alegria, com letras e ritmo animado, típico do gênero que a cantora compõe, o Pop.

Figura 6 - Pabllo Vittar no programa Amor & Sexo exibido no dia 02 de março de 2017

Contudo, não devemos deixar de notar que é através do sucesso de seus trabalhos, que a cantora, ao se mostrar cada vez mais presente no dia a dia do brasileiro comum e não apenas do meio LGBT, seja através da música, seja por sua participação em programas como o "Amor & Sexo", ou então em propagandas como é o caso da Avon, Vittar representa ao mesmo tempo o aumento da visibilidade LGBT nas mídias, mas, ao mesmo tempo, é também agente desse processo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O que tentamos mostrar aqui é que, devido a sua atuação, e não apenas a de Pabblo, mas também a de Lorelay e de várias outras artistas *drag queens,* transexuais, travestis, gays e lésbicas, há um aumento de interesse pelo público geral por essas artistas, que se utilizam desse interesse a fim de lançar suas carreiras, alçando mais sucesso, participando de programas de televisão, de documentários, ou então estampando matérias de jornais e revistas com grande número de leitores, ocupando assim esses novos espaços que por muito tempo lhes foram negligenciados.

Considerações finais

A *drag queen* em seu corpo simbólico, traz consigo a marca da contemporaneidade, uma marca de luta sociopolítica, uma marca cultural contra o que costuma ser tradicional, uma luta que, historicamente, vem se constituindo há um certo tempo, mas que ganhou visibilidade apenas recentemente.

Nesse corpo que transita entre a arte e a luta, a representação através das performances das *drags* em geral, ganha espaços, rompe as barreiras do preconceito e conquista, através das mídias, respeito a comunidade LGBT.

Os videoclipes musicais; os vídeos com tutoriais de maquiagem e discussões acerca de gênero, corpo e sexualidade; as participações em programas de televisão e conferências com a temática LGBT são os objetos de análise que escolhemos a fim de perceber as impressões e representações passadas através das mídias, que atingem um número grandioso de pessoas.

"Através da ruptura desses valores, a performance da *drag* provoca essa releitura do cotidiano"[28], e é essa releitura que podemos perceber como consequência dessa exposição nas mídias. Ver, explicar, ensinar e ser a diferença é o que essas duas *drags* estão fazendo, e como disse Lorelay Fox em seu primeiro

[28] SANTOS; PAVAN, op cit., p. 11

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

vídeo, "perceba que não existe só azul e rosa, existe um arco-íris inteiro de gêneros, para serem vivenciados, conhecidos e principalmente respeitados".

Não obstante, devemos levantar nossas críticas a essa chama "inserção nas mídias" que retratamos nesse trabalho. Devemos entender que, apesar de haver uma maior visibilidade e consequentemente uma maior participação de figuras como Lorelay e Pabllo, esse espaço que lhes é garantido ainda é superficial.

A música "Todo dia" não foi o único *hit* do carnaval de 2017, nem atingiu a todos, mas foi um dos diversos *hits,* e esteve ligada principalmente ao meio LGBT; o programa Amor & Sexo possui um público alvo restrito e exclusivo, principalmente devido ao horário no qual é exibido, atingindo assim um número inferior de pessoas em comparação com outros programas que são transmitidos nos chamados "horários nobres".

Recentemente levantou-se também a discussão a respeito da nova ferramenta do YouTube que vem censurando canais ligados a temática LGBT no Brasil e no exterior, incluindo-se o canal "Para Tudo" de Lorelay Fox, e de até mesmo, cantores e artistas ligados a esse público como Lady Gaga, enquanto vídeos em que se destilam preconceitos, extremismos e homofobias não foram censurados.

Dessa forma, entendemos que há uma maior inserção de figuras LGBT nas mídias, mas que isso não representa que a população LGBT tem seus direitos garantidos, que há equidade entre heterossexuais e homossexuais, inclusive no meio midiático, ou ainda que as lutas por representação e visibilidade atingiram seu ápice. Pelo contrário, o que temos são os primeiros frutos dessas lutas e que essas devem continuar a fim de se atingir todos os seus objetivos futuramente, e que a muito caminho a ser trilhado seja pelo movimento LGBT em si, seja por essas novas gamas de artistas, cuja própria existência e participação no meio midiático converte-se em uma forma de luta, em um posicionamento político.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMATTI, M. M. A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952 – 1955). São Paulo. 2008.

BÁRTOLO, J. Corpo e Sentido – Estudos Intersemióticos – Coleção estudos em comunicação. Livros Labcom, 2007.

BAUMAN, Z. Identidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BRIGGS, A. BURKE, P. Uma história social da mídia. Tradução: Maria Carmelita Pádua Dias; revisão técnica: Paulo Vaz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2004

CHARTIER, R. A história cultural: entre práticas e representações. Lisboa: Difusão Editora, 1988.

_____. O mundo como representação. Estud. av. , São Paulo, v. 5, n. 11, abril 1991.

CHIDIAC, M. T. V. and OLTRAMARI, L. C.. Ser e estar drag queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer. In: Estudos de. Psicologia : Natal, RN. 2004, vol.9, n.3, p.471-478.

LEAL, B. S.; CARVALHO, C. A. A grande mídia brasileira e as identidades LGBT: um retrato em 2008. Diálogos de la Comunicación (En línea), v. 84, p. 1-24, 2012.

LOURO, G. L. Corpos que escapam. In: Estudos feministas, v. 4, 2003.

MARÍLIA GABI GABRIELA. O universo Drag Queen – Lorelay Fox. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=x9zGunMD8DA>. Acesso em: 19 de março de 2017.

MEIO E MENSAGEM. "Marcas têm medo de se assumir", diz Lorelay Fox. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xHI9PM7IAEI>. Acesso em: 18 de março de 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MORIN, E. As estrelas: mito e sedução no cinema. Tradução [da 3. ed. Francesa] Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José. Olympio, 1989.

PABBLO VITTAR. Open Bar. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=lYuepseCRGY>. Acesso em: 23 de março de 2017.

_____. Todo Dia (feat. Rico Dalasam). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HT1LTv5FHTY>. Acesso em: 23 de março de 2017.

PARA TUDO. Amor e Relacionamento. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nhBol5gbHQ0>. Acesso em: 20 de março de 2017.

_____. Bissexuais existem. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LHKC0IkBZ48>. Acesso em: 20 de março de 2017

_____. É drag ou é trans? Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-rjhiwffVwI>. Acesso em: 20 de março de 2017.

_____. Gênero nas escolas. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZIJ2Ifu6SlM>. Acesso em: 19 de março de 2017.

_____. Massacre em Orlando e no Mundo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vbyNb0Pu55Q>. Acesso em 19 de março de 2017.

_____. Preconceito no meio gay. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HrMTaHBaIso>. Acesso em 21 de março de 2017.

_____. Relacionamento abusivo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=09nD1YdOtcw>. Acesso em 20 de março de 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SANTOS, J. F.; PAVAN, M. A. Dragstars - Gestos, segredos e cores de uma experiência queen. In: XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 2009, Teresina. Anais do XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste - Intercom Nordeste, 2009.

TEDX TALKS. É Hora de Apoiar as Diferenças | Lorelay Fox | TEDxSaoPauloSalon. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8XK3WxOlXUk>. Acesso em 20 de março de 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

"Foda-se, a casa é minha": uma análise das representações de gênero no blog de decoração *Homens da Casa*

Lindsay Jemima CRESTO (UTFPR)[1]
Marinês Ribeiro dos SANTOS (UTFPR)[2]

No presente texto, como parte de uma pesquisa de doutorado em desenvolvimento, procuramos discutir a relação entre representações de interiores domésticos e identidades de gênero no blog de decoração *Homens da Casa.* Criado em 2012 pelo publicitário Eduardo Mendes, o blog compartilha dicas de decoração baseadas no conceito *do it yourself* (DIY). Com uma abordagem que pretende ser bem-humorada e informal, o *Homens da Casa* articula seu conteúdo com discursos sobre gênero, promovendo uma forma de decorar apresentada como masculina. Assim, propomos uma análise de imagens baseadas em Ana Maria Mauad e Martine Joly, utilizando as fotografias dos ambientes decorados pelos/as leitores/as e publicadas no blog na seção *Leitor Ninja*. Buscamos evidenciar o potencial das imagens na afirmação de discursos e de tipos de masculinidades promovidos pelo blog. As publicações do *Homens da Casa* oportunizam discutir como as representações de gênero naturalizam e por vezes reforçam desigualdades e estereótipos na sociedade atual.

Palavras-chaves: decoração, *Homens da Casa*, representações de gênero.

Introdução

A decoração é um tema popular e assunto tratado nos mais variados tipos de mídia: revistas, blogs, canais no *Youtube* e programas de televisão. Os interiores

[1] Mestre em Tecnologia pela UTFPR (2009), cursando doutorado no Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE) da (UTFPR). Docente do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da UTFPR. lincresto@hotmail.com
[2] Doutora em Ciências Humanas pela UFSC (2010). Docente do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial e do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE) da UTFPR. Orientadora. ribeiro@utfpr.edu.br

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

domésticos recebem cada vez mais atenção, pois a decoração vem ganhando importância como afirmação de um estilo de vida pessoal e da personalidade.

Os blogs consistem em um tipo de mídia contemporânea muito popular. A popularização da Internet nos anos 1990 possibilitou a produção e publicação de informações por parte de usuários em espaços de participação como os fóruns e redes sociais. Mudanças nos anos 2000, como os conteúdos dinâmicos, atualizações constantes e possibilidades de publicação por parte de um grande número de usuários, transformaram a ideia de páginas para visitação em plataformas de interação (ZAGO, 2008). Inicialmente associados aos diários e relatos pessoais, os blogs ganharam espaço e importância como divulgação de ideias, para promoção profissional, bem como para a divulgação comercial de produtos e serviços.

Neste sentido, o *Homens da Casa* se destaca dos demais blogs sobre o tema ao propor a personalização como parte de um tipo específico de decorar, entendido como masculino. Criado em 2012 pelo publicitário Eduardo Mendes, o blog compartilha dicas de decoração baseadas no conceito *do it yourself* (DIY). Com uma abordagem que pretende ser bem-humorada e informal, termos populares e palavrões, buscando um tipo de comunicação específica com seu público. O blog se destaca dos demais blogs com o argumento de promover a decoração "real", "com personalidade" e "sem frescura".

O *Homens da Casa* articula seu conteúdo com discursos sobre gênero, promovendo uma forma de decorar apresentada como masculina. O termo gênero, segundo Joan Scott (1995), é usado para designar as relações sociais entre os sexos e foi empregado como forma de rejeitar as explicações biológicas que subjugavam e perpetuavam formas de dominação das mulheres, sobretudo em relação à reprodução. Gênero abrange as relações sociais entre os sexos, ampliando a discussão sobre identificação, representação e construção de significados na sociedade, muito além de oposições binárias, como as que encontramos no *Homens da Casa.* Scott chama atenção para a questão relacional quando se trata de discussões de gênero:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> O termo 'gênero', além de um substituto para o termo mulheres, é também utilizado para sugerir que qualquer informação sobre as mulheres é necessariamente informação sobre os homens, que um implica o estudo do outro. Essa utilização enfatiza o fato de que o mundo das mulheres faz parte do mundo dos homens, que ele é criado nesse e por esse mundo masculino. Esse uso rejeita a validade interpretativa da ideia de esferas separadas e sustenta que estudar as mulheres de maneira isolada perpetua o mito de que uma esfera, a experiência de um sexo, tenha muito pouco ou nada a ver com o outro sexo (SCOTT, 1995, p. 75).

A decoração masculina é construída pelo blog em oposição às noções tradicionalmente associadas à decoração: atividade ligada às feminilidades, artes decorativas, trabalho manual e artesanato, ornamentos e decoração, etc. Assim, o blog privilegia a decoração que emprega estratégias materiais: o DIY, padrões cromáticos, de estampas, estilos decorativos, etc, com estratégias discursivas: linguagem informal, gírias e palavrões.

A coluna do leitor

A seção *Leitor ninja*, dentro da coluna do *Leitor* (figura 1), foi criada em 2013 para divulgar os projetos realizados pelos/as leitores/as que seguem as dicas publicadas no *Homens da Casa*. *Leitor Ninja* é o espaço no qual os/as leitores/as, podem ter seus projetos publicados (tanto imagens quanto texto/relato do projeto e/ou reforma) e elogiados pelo criador/proprietário do blog. É um espaço de grande visibilidade no *Homens da Casa*, presumido como espaço para os leitores homens, pois de acordo com Eduardo Mendes, a seção tem "predominância masculina" (HOMENS DA CASA, 2014).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

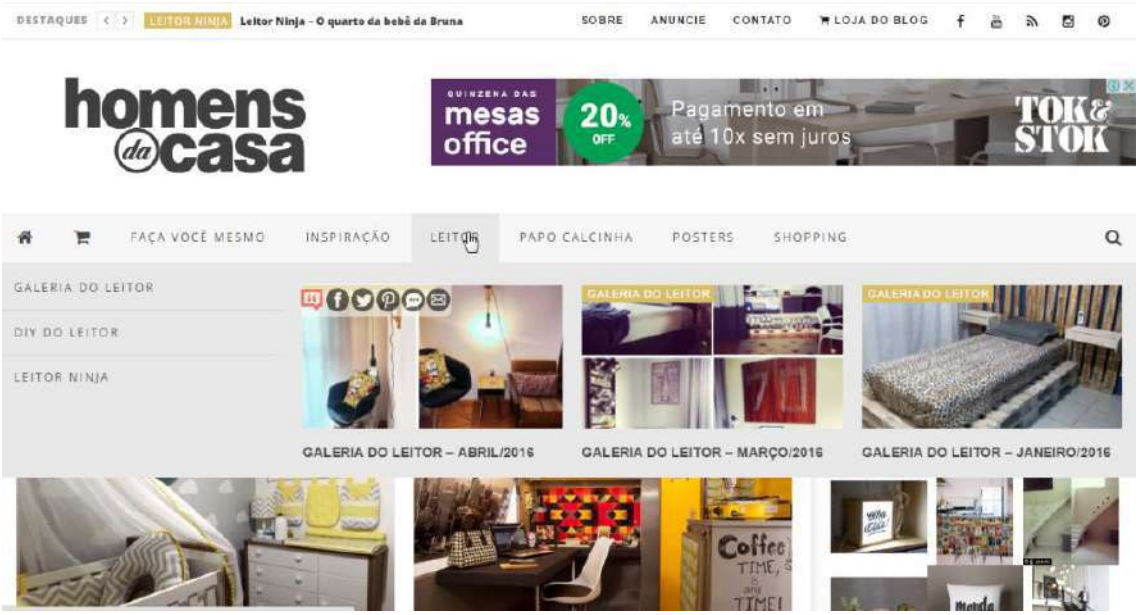


Figura 1. Página inicial do blog *Homens da Casa* e link para a coluna do *Leitor*. Fonte: *Homens da Casa* (2016)

Ter o projeto publicado na seção *Leitor ninja* é o prêmio máximo de reconhecimento para os/as leitores/as. Eduardo Mendes define mais recentemente a seção da seguinte forma: "*Leitor Ninja* é uma seção do blog destinada a quem botou a mão na massa, transformou algum cômodo da casa e o resultado ficou foda" (MENDES, 2016). Nesta fala, ficam explícitos dois aspectos que se repetem nas postagens: a preferência pela personalização da decoração com uma ênfase no caráter prático ("botou a mão na massa") e o uso de palavrões ("foda") para marcar tanto o caráter informal quanto masculino do blog, presumindo que se comunica com um público masculino. O pôster da figura 2, que inspirou o título deste artigo, criado por Eduardo Mendes, foi motivado pelas críticas que ele recebeu sobre as escolhas na decoração de sua casa:

> Já teve gente formada falando que não sei combinar cores, que minhas coisas são poluídas, alegres demais ou frias demais. Enfim, todo mundo tem o direito de falar o que quiser certo? Então, dias atrás quis dizer mais uma vez pro universo que esse blog é pessoal e fala da MINHA CASA. Pra isso, postei uma frase no Instagram que eu tenho certeza que muita gente tem vontade de sair gritando por ai. Isso mesmo queridos leitores, A CASA É MINHA! FODA-SE! (MENDES, 2014)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 2. O pôster disponibilizado gratuitamente na seção *Pôsters* do blog. (*Homens da Casa*, 2014)

Os projetos publicados nesta coluna têm como ênfase o DIY seguindo as sugestões publicadas pelo criador do blog. Desta forma, as imagens publicadas na seção *Leitor Ninja* apresentam semelhanças, como: 1) os padrões cromáticos adotados, que usam a combinação preto, cinza e amarelo, preferência declarada do criador do blog, Eduardo Mendes; 2) composição de quadros e pôsteres disponibilizados gratuitamente no blog; 3) referências à cultura popular, *geek* ou *nerd*, baseadas nas publicações do blog. Ao estudar as imagens dos projetos enviados pelos/as leitores/as, a ideia de decoração masculina é colocada em destaque pelas materialidades dos ambientes. Neste sentido, uma análise crítica das imagens possibilita refletir sobre as escolhas desses/as leitores/as e a afirmação de identidades de gênero.

Análise de imagem

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O roteiro de análise foi desenvolvido com base nas fichas e procedimentos de análise de imagens fotográficas propostos por Ana Maria Mauad (2005). Mauad analisou as imagens fotográficas no acervo do Museu Paulista e defende que devemos considerar na análise histórica de imagens técnicas alguns aspectos fundamentais: o papel da tecnologia nos processos de produção de sentido; a definição de um circuito social de produção de imagens técnicas; o papel dos sujeitos sociais como mediadores da produção cultural e a capacidade narrativa das imagens técnicas e a dimensão temporal dessas imagens.

A autora propõe o uso de fichas de análise para decomposição das imagens em unidades culturais, de acordo com o conceito de Umberto Eco, para quem unidade cultural pode significar "qualquer coisa culturalmente definida individuada como entidade (pessoa, lugar, coisa sentimento, ideia, etc); unidade semântica inserida num sistema" (ECO, 1974). Mauad divide a análise em duas partes: análise da forma de expressão e da forma de conteúdo. A primeira parte trata do conteúdo da imagem, de todos os elementos que podem ser observados na imagem fotográfica, como pessoas retratadas, objetos e seus atributos. A segunda parte busca identificar e listar os aspectos plásticos ou da linguagem visual, presentes na imagem. São observados arranjos e composição, iluminação, cores, ângulos, enquadramentos, tamanho, orientação da fotografia, etc.

Mauad acredita que a compreensão de textos visuais é um ato conceitual e pragmático, que

> "pressupõe a aplicação de regras culturalmente aceitas como válidas e convencionalizadas na dinâmica social" (2005, p. 142). Percepção e interpretação são faces de um mesmo processo: o da educação do olhar. Existem regras de leitura dos textos visuais que são compartilhadas pela comunidade de leitores" (MAUAD, 2005, p.142).

A educação do olhar citada por Mauad permite compreender como as fotografias dos ambientes decorados, enviadas ao blog pelos/as leitores/as, são formadas por um circuito de circulação e consumo de imagens de decoração de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

interiores. As fotografias de interiores publicadas em revistas de decoração seguem certas convenções de representação. A fotografia do ambiente decorado, tanto nas revistas impressas quanto nos blogs e programas de televisão, é baseada em convenções de representação da perspectiva de ambientes, que tem suas origens na perspectiva renascentista. O uso de pontos de fuga e noções de amplitude visual e profundidade deveriam simular um espaço real. Muitas imagens nas revistas simulam um caminho a ser percorrido pelos/as leitores/as das revistas. Os programas de televisão utilizam os vídeos para conferir movimento a este caminho, tornando a experiência mais realista e participativa para quem assiste.

Martine Joly (2000, p. 61) discute a importância das noções de expectativa e contexto na recepção, e que "ambas condicionam a interpretação da mensagem e completam as noções de *instruções de leitura*." Neste sentido, quem consome imagens de decoração de interiores conhece as convenções de de sua representação, as intruções de como ler a imagem do ambiente decorado.

Para Joly, a imagem é polissêmica e sua significação global depende da interação de diferentes tipos de signos: plásticos, icônicos e linguísticos. A interpretação desses signos depende do contexto sociocultural e histórico de quem os lê e os significados são construídos a partir de uma associação de ideias na qual o repertório individual é articulado e dialoga com o contexto no qual se inserem os signos.

Signos plásticos referem-se à composição visual (linguagem visual) e seus elementos, como cor, equilíbrio, ritmo, texturas, enquadramento, iluminação, proporção, etc. Signos icônicos são aqueles aspectos figurativos que "dão impressão de semelhança com a realidade jogando com a analogia perceptiva e com os códigos de representação herdados da tradição de representação ocidental" (JOLY, 2000, p. 75).

Joly sugere três etapas para realizar uma análise de imagem, resultando em um registro global dos significados observados. Primeiro, devem ser observados os tipos de significantes (plásticos, icônicos e linguísticos) presentes na mensagem visual, para então buscar significados a eles correspondentes por

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

convenção ou hábito e os diferentes tipos de signos e os significados que emergem desse cruzamento. Por fim, a autora sugere a elaboração de uma síntese desses significantes observados, apresentando uma versão possível da mensagem implícita vinculada à imagem.

O modelo de análise adotado

Com base nos dois tipos de análise estudados, procurei desenvolver um roteiro de análise para as fotografias dos/as leitores/as publicadas na seção *Leitor Ninja* do blog *Homens da Casa*. O objetivo desse roteiro é compreender de que maneira as imagens e seus elementos contribuem na representação de um tipo de decoração entendida como masculina. Elaborei uma ficha de análise visando contemplar o tipo de imagem publicada no blog: imagens técnicas. As imagens técnicas, segundo Arlindo Machado (MACHADO, 1997, p. 204), são aquelas que recebem intervenção da técnica e produzem uma "diferença no universo das imagens, marcando uma distância em relação às imagens do homem". As imagens fotográficas da seção *Leitor Ninja* não são possíveis de serem determinada possíveis edições e manipulações das fotografias, pois as imagens enviadas pelos/as leitores/as são publicadas pelo criador do blog e não existem requisitos listados no blog para o envio das imagens, apenas que sejam "de boa resolução/qualidade"; nem exigência mínima ou máxima é sugerida.

Como a estratégia é usar imagens como narrativas das experiências ligadas à decoração, a sequencia de fotografias é utilizada para contar, narrar, explicar os procedimentos adotados, etapas de elaboração e acabamentos utilizados na transformação do ambiente decorado, inclusive com imagens de antes de depois da decoração. Deste modo, a imagem do ambiente completo é tratada pelo/as leitores/a como o resultado final de várias outras etapas e imagens. Neste artigo, optei por analisar a imagem de "capa", isto é, a imagem do ambiente completo que abre a publicação, e outras imagens relevantes de um mesmo projeto.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A ficha de análise foi desenvolvida com base nas fichas de Mauad e na análise de Joly. Na ficha, fiz adaptações como os itens *objetos* e *mobiliário*, importantes para compreender a decoração, assim como o arranjo, conferindo destaque aos quadros e pôsters nos projetos. O item *signos icônicos* é uma classificação que busca compreender as referências à cultura de massa, como séries, games, música e que contribuem na afirmação de identidades. A análise de imagem possibilita compreender como os discursos sobre masculinidade na decoração estão sendo representados e materializados pelos/as leitores/as em seus interiores domésticos.

O projeto do leitor Neyton

O quarto do leitor Neyton, publicado em 2014 na seção *Leitor Ninja*, foi escolhido para análise devido aos comentários do criador/proprietário do blog na publicação e porque segue fielmente as sugestões do blog, como o DIY na criação de mobiliário, o uso de padrões cromáticos sugeridos e pôsteres na decoração.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3. O quarto (imagem completa) do leitor Neyton. Fonte: *Homens da Casa*, 2014.

Figura 4. O quarto do leitor Neyton, com imagens complementares do ambiente. Fonte: *Homens da Casa*, 2014.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ANÁLISE DO CONTEÚDO E REGISTRO DA IMAGEM – PARTE 1
Leitor/a: Neyton
Profissão/localização: diretor de marketing de escola de Inglês em Teresina (PI)
Ano/mês: 2014/abril
Projeto desenvolvido para: o/a leitor/a (x) pessoa da família ( ) amigo/a ( )
Ambiente: quarto
Uso: individual (x) compartilhado ( )
Pessoas e seus atributos: o leitor aparece em porta retratos com outras pessoas.
Objetos e seus atributos: - controles de TV, DVD, telefone; luminária de mesa e luminária pendente; placas decorativas, aparador de livros *Love*, vasos de plantas, pôsters.
Mobiliário e seus atributos: cama; arara e roupeiro em metal; criado mudo. Móveis confeccionados pelo leitor com pallets: cabeceira, painel da TV, banco.
Atividades: descanso, entretenimento.
Signos icônicos: elementos que fazem referência à cultura de massa, incluindo personagens de games, música, estilos artísticos, decorativos e do design: - Miniatura cadeira Panton preta (mesa de cabeceira): ícone do design da década de 60 - Placa Abbey Road: referência The Beatles - Beachfront ave: banda/artista americano e sistema de sinalização nas estradas americanas - Broadway: placa de rua com tipografia arte déco, que identifica o endereço dos musicais e espetáculos americanos. . - Aparador de livros *Love:* tipografia e cor vibrante criam um ponto de destaque na decoração da cebeceira.
ANÁLISE DOS SIGNOS PLÁSTICOS – PARTE 2
Tamanho e orientação da foto: 800 x 532; paisagem
Enquadramento 1: leitura centralizada do arranjo, seguindo para o canto superior direito,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

canto inferior direito, seguindo em diagonal em direção ao canto superior esquerdo.
Enquadramento 2: distribuição de planos 1º.plano:travesseiros pretos e luminária pendente; 2º.plano: cama e criado branco; 3º.plano:cabeceira de pallets; 4º.plano: objetos sobre a cabeceira; 5º.plano: placas na parede de tijolinho; 6º.plano: pôsters emoldurados; 7º.plano:parede cinza.
Enquadramento 3:- arranjo: cama e cabeceira decorada com vários elementos que receberam grande destaque no quarto. Contraste entre a parede da cabeceira, decorada e repleta de elementos decorativos e referências, com a parede oposta, só com a TV. - objeto central: cabeceira da cama com elementos decorativos sobre ela e na parede. - equilíbrio:simetria e regularidade na distribuição dos pôsters, dos criados ao lado da cama e das luminárias. As placas seguem o alinhamento dos pôsters, sem romper com o alinhamento criado por eles. A distribuição de elementos de cor forte como a luminária pendente preta e aparador Love vermelho estabelecem um equilíbrio dinâmico para o conjunto da cabeceira, ainda que repleto de elementos decorativos e da iluminação que os destaca, assim como a textura da parede de tijolinhos. - iluminação: centralizada no ambiente e pontual na cabeceira e pendente ao lado da cama - texturas: contrastam pela variedade de tipos e materiais como madeira, tecido com listras horizontais, estampa colorida dos criados e da parede (detalhhe) de tijolinhos ao fundo.
Enquadramento 4: - linhas: predominam linhas retas horizontais, que sugerem amplitude visual ao espaço. As linhas horizontais são percebidas como mais dinâmicas e menos tradicionais ou convencionais em comparação com as linhas verticais. - formas: formas quadradas e retangulares predominam na composição. Essas formas estão associadas a regularidade, convenção, seriedade, racionalidade, tradição.
Enquadramento 5: cores: branco, cinza, amarelo, vermelho, ciano e preto. Predominam: branco, amarelo, cinza e preto. São as cores mais sugeridas no blog e consideradas neutras e sóbrias, usadas junto com o amarelo que funciona como destaque.
Enquadramento 6: arranjo de quadros e pôsters nas paredes - é regular, ordenado, com distribuição equilibrada sobre a cama, com distâncias iguais das laterais da parede(centralizado). As molduras de cores diferentes quebram a regularidade, dialogando com as imagens dos pôsteres também coloridos.

Quadro 1. Ficha de análise de imagem. Fonte: a autora.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A imagem do quarto do Neyton mostra como a fotografia de interiores é planejada a partir de "olhar educado" (MAUAD, 2005). A imagem principal com a cabeceira da cama possui linhas horizontais inclinadas predominantes, que têm a como conotação movimento, modernidade, instabilidade. Essas linhas reforçam a direção de leitura dos elementos, sugerindo uma perspectiva com ponto de fuga, numa representação que é construída por um leitor que conhece este tipo de representação e suas convenções. As linhas horizontais inclinadas também influenciam a direção de leitura.

A horizontalidade também é uma característica presente nos interiores modernos do Estilo Internacional, um movimento na arquitetura e no design que teve início na década de 1930. O Estilo Internacional permaneceu no período do pós-guerra, alcançando o apogeu na década de 1950, com forte influência do racionalismo e do funcionalismo. Seus elementos estão presentes em diversas áreas: arquitetura, design gráfico e de produto.

O Estilo Internacional pode ser definido como uma versão mais elegante do modernismo, com formalismo geométrico e utilização de materiais industriais, como aço e vidro e "uma acentuada preferência pelo reboco branco" (FIELL, 2005, p.347). A simplicidade e clareza do Estilo Internacional são em grande parte, os elementos que conferem sofisticação e elegância aos projetos. Muitos arquitetos e designers acreditavam que formas universais reduziriam desigualdades, diminuindo as diferenças locais. Esta utopia está ligada aos ideais modernistas, que propunham uma abordagem mais democrática para o design e arquitetura, que empregava materiais industriais, cores neutras e sóbrias, grandes planos horizontais e formas geométricas.

O quarto do leitor Neyton segue as dicas publicadas no *Homens da Casa*, adotando características do design moderno na decoração. A horizontalidade proeminente, a sugestão de expansão que as linhas conferem, mostram que o ambiente foi planejado e organizado visualmente com várias referências que resultaram na decoração registrada pelo leitor. Outra característica relacionada ao design moderno é a preocupação com a simetria, ordem e regularidade. Desta

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

maneira, a decoração resulta equilibrada, racional e visualmente reconhecida como planejada e organizada.

Padrões cromáticos considerados sóbrios e neutros são empregados em espaços masculinos (no *Homens da Casa* e em outros blogs, revistas, programas de TV), para reforçar uma associação tida como natural entre as masculinidades e características como racionalidade, seriedade, regularidade, ordem e tradição. Eduardo Mendes acredita que

> A decoração masculina é prática e funcional. Tem o seu conteúdo estético, mas tem muito mais a ver com a função final de cada elemento. Por isso, é muito comum se ver bicicletas, geladeiras de cerveja, sinucas e outros objetos exercendo a função de adorno, além daquela que já possuem de fábrica. Essa praticidade se reflete também em formas que, geralmente são mais retas e em pequenos detalhes que fazem toda a diferença. A casa passa a ser um pequeno santuário e ali é possível encontrar coleções de carrinhos, quadros de time, vídeo games, pôsters, etc. O legal é que hoje é possível, sim, juntar tudo e harmonizar num ambiente bacana e funcional (HOMENS DA CASA, 2014).

Outras representações de masculinidade são as preferências pelos esportes radicais (televisão) e a relação com aparatos tecnológicos, como os aparelhos eletrônicos e a variedade de controles remoto ao lado da cama. Atividades associadas às masculinidades são representadas no ambiente: o lazer com jogos ou filmes, ou ainda as competições de esportes radicais na TV e a música são itens que colocam o leitor em contato com o mundo externo, com a esfera pública e social. Este aspecto é reforçado pelas placas de ruas famosas que decoram a parede sobre a cama: possuem uma valorização como artefatos que servem à localização no espaço urbano e, neste caso, o espaço urbano dos EUA e de Londres, locais em que se fala a língua inglesa. As placas que identificam locais no espaço urbano convertem-se em objetos decorativos que valorizam justamente sua inserção e significados voltados ao espaço público. Esta escolha parece natural, pois o leitor é diretor em uma escola de inglês, mas também dialoga com um imaginário do aventureiro, viajante e desbravador, de quem busca viajar e "conhecer o mundo";

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

essas características e comportamentos são frequentemente associadas aos espaços definidos como masculinos.

Já os pôsteres são disponibilizados gratuitamente no blog e o leitor escolheu quatro modelos diferentes, entre os disponibilizados na época: 1) "O homem vangloria-se de ter imitado o voo das aves com uma complicação técnica que elas dispensam"; 2) "*Old is cool*"; 3) "Doce, doce, doce"; 4) "*More life, less filters*". Alguns pôsteres foram criados a partir de sugestões de leitores/as do blog, como o primeiro, com citação de Carlos Drummond de Andrade, que tem a imagem de um homem com os braços abertos simulando o voo, com asas sobrepostas à imagem. A referência à liberdade e à expressão individual são os destaques do pôster. O segundo pôster apresenta um modelo do carro Fusca antigo com a frase na lateral da imagem. O terceiro exibe um dispenser antigo de balas coloridas, com o trecho de uma música de Xuxa Meneghel[3] "Doce, doce, doce", como explicou Eduardo Mendes na publicação do pôster (HOMENS DA CASA, 2012). O quarto pôster possui várias imagens coloridas de uma câmera com a frase "*More life less filters*". Mendes comentou que o pôster foi inspirado pelas facilidades de acesso às tecnologias que fazem de "qualquer pessoa um fotógrafo anônimo" (HOMENS DA CASA, 2013). Ele citou o exemplo do *Instagram* e as possibilidades de filtros e edições das fotografias, defendendo o que é realista e realizável.

O quarto do leitor Neyton insere-se num grupo, a seção *Leitor Ninja*, que pode ser pensada como um espaço específico das masculinidades, uma "casa dos homens". O *Homens da Casa* pode ser pensado como uma "casa dos homens", na qual os leitores podem ficar à vontade para discutir decoração, trocar informações e experiências, sob um novo enfoque e sem receio de julgamentos quanto às suas masculinidades. Daniel Welzer-Lang (2001) utiliza o termo "casa dos homens", para se referir a um conjunto de lugares e espaços nos quais os homens se reúnem e aprendem a se diferenciar do mundo das mulheres e das crianças, "onde se aprende a masculinidade":

[3] A música que empresta o trecho ao pôster chama-se Doce Mel era tema do Xou da Xuxa, apresentado por Xuxa Meneghel e foi ao ar entre 1986 e 2007. A música fala das características da infância, da liberdade e das brincadeiras infantis usando a metáfora do doce.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Em nossas sociedades, quando as crianças do sexo masculino deixam, de certo modo, o mundo das mulheres, quando começam a se reagrupar com outros meninos de sua idade, elas atravessam uma fase de homossociabilidade na qual emergem fortes tendências e/ou grandes pressões para viver momentos de homossexualidade. Competições de *pintos*, maratonas de punhetas (masturbação), brincar de quem *mija* (urina) o mais longe, excitações sexuais coletivas a partir de pornografia olhada em grupo [...] Nessa casa dos homens, a cada idade da vida, a cada etapa de construção do masculino, em suma está relacionada uma peça, um quarto, um café ou um estádio. Ou seja, um lugar onde a homossociabilidade pode ser vivida e experimentada em grupos de pares. Nesses grupos, os mais velhos, aqueles que já foram iniciados por outros, mostram, corrigem e modelizam os que buscam o acesso à virilidade. Uma vez que se abandona a primeira peça, cada homem se torna ao mesmo tempo iniciado e iniciador (WELZER-LANG, 2001, p. 462).

Na casa dos homens, as atividades desempenhadas em grupo ajudam a formar visões de masculinidades, e afirmar certos valores, como a naturalização da agressividade e da violência, e valorização da ação, do fazer, da iniciativa e do comando.

Segundo Miriam Pillar Grossi (2004, p. 6) entre as principais definições de masculinidade na cultura ocidental, "é que o masculino é ativo. Ser ativo, no senso comum a respeito de gênero, significa ser ativo sexualmente, o que para muitos significa penetrar o corpo da/o outra/o". A noção de "ser ativo", que compreende um comportamento sexual, estende-se às várias atividades desempenhadas pelos homens e expressa uma visão sobre poder e dominação. A masculinidade hegemônica, então, consiste na valorização da atividade, de acordo com Miriam Grossi (2004), pois são as ações, comportamentos e atitudes (além da sexualidade) que definem o que é ser homem em nossa cultura.

> Mas, para a constituição do modelo de masculinidade hegemônica em nossa cultura, atividade não diz respeito apenas à sexualidade; ela é também percebida positivamente como agressividade. Já na constituição

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> da identidade de gênero na infância, observamos como o masculino se constitui pela hiperatividade dos meninos, que se confunde seguidamente com agressividade. É muito forte esta ligação de atividade com agressividade. (GROSSI, 2004, p.6)

A valorização da atividade, no *Homens da Casa*, ocorre por meio de algumas estratégias, como o DIY e a valorização do fazer e da ação na decoração do espaço individual. Desta maneira, "colocar a mão na massa" é parte fundamental da masculinidade promovida pelo blog. O projeto do leitor Neyton foi elogiado pelo criador do blog afirmando que

> O Neyton reformou o quarto inteiro. E não foi qualquer reforminha não, foi um extreme make over do caralho! Nem vou pedir desculpa pelo palavrão, tá foda mesmo. O kra deixou o quarto com cara de capa de revista gastando pouco e botando a mão na massa. Incrível, sem palavras (HOMENS DA CASA, 2014)

A construção da masculinidade é tanto um projeto individual quanto coletivo (CONNEL, 1995) que envolve instituições, família, sociedade, no qual cada cultura possui uma definição de conduta e sentimentos apropriados aos homens, em favor de uma conformidade. O blog ajuda a formar um grupo, uma rede de compartilhamento de informações e especificações sobre a decoração masculina e a seção Leitor Ninja funciona como a instância de legitimação das práticas e comportamentos defendidos.

Considerações

As imagens possuem importante papel na promoção de códigos de representação na decoração, como a reprodução de certas regras de composição e criação de imagens fotográficas sobre a decoração de interiores domésticos. O ambiente analisado permitiu a reflexão sobre o potencial das imagens técnicas que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

parecem somente explicar ou documentar etapas do processo de decoração, mas que oferecem material de discussão para uma reflexão crítica sobre o alcance da cultura material e suas implicações na afirmação de normas de gênero.

O *Homens da Casa* propõe a construção de modelos de masculinidade por meio da decoração, colocando eme vidência as tensões dessas representações, como as associações entre certas atividades e as masculinidades, como a praticidade, racionalidade e as masculinidades, que motivam o questionamento sobre as desigualdades e ideologias que estão implícitas nessas representações. Como por exemplo a ideia de que a decoração masculina é vinculada aos valores da modernidade e às atividades ligadas á esfera pública. Deste modo, a domesticidade masculina é constituída de fora para dentro, rejeitando as representações da decoração que associam domesticidade às feminilidades, inspirando reflexões sobre as hierarquias e assimetrias que se desenvolvem a partir da decoração e suas materialidades.

Referências

CONNEL, Raewyn Políticas da masculinidade. In: Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, n. 2, jul./dez. 1995, p. 185-206.

FIELL, Charlotte and Peter. Design do século XX. Itália: Taschen, 2005.

GOMBRICH, E. H. Quadros para o lar, In GOMBRICH, E. H. Os Usos das Imagens. Porto Alegre: Bookman, 2012, p. 108-135.

HOMENSA DA CASA. Homens da casa. Disponível em: <http://homensdacasa.net/>

JOLY, Martine. Introdução à Análise da Imagem. Campinas: Papirus Editora 2000, p. 13-40.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas e pós-cinemas. Campinas: Papirus, 1997.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX, Anais do Museu Paulista. São Paulo.N. Sér. v.13. n.1.p. 133-174.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, n.2 jul.dez. 1995, p.5-19.

WELZER-LANG, Daniel. A construção do Masculino: dominação das mulheres e homofobia. In: Revista Estudos Feministas. N. 2, vol. 9. Florianópolis: UFSC, 2001, p. 460-482.

ZAGO, Gabriela da Siva. Dos blogs ao microblogs: aspectos históricos, formatos e características. Congresso Nacional de História da Mídia. Niterói, Rio de Janeiro. Maio de 2008. Disponível em:< http://www.bocc.ubi.pt/pag/zago-gabriela-dos-blogs-aos-microblogs.pdf> Acesso em: 20 mar. 2015.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Um prato para fazer e servir: representações de feminilidades nas práticas domésticas da Escola Técnica de Curitiba (anos 1950)

Ana Caroline de Bassi PADILHA (UTFPR)[1]
Marinês Ribeiro dos SANTOS (UTFPR)[2]

Resumo: O presente artigo objetiva refletir acerca da construção de representações de feminilidades atreladas ao espaço doméstico. O recorte de estudo tem como foco imagens fotográficas de alunas durante as aulas de *Economia Doméstica* na Escola Técnica de Curitiba nos anos 1950. No decorrer das aulas, as meninas aprendiam a preparar refeições e servi-las, bem como determinados valores, comportamentos e regras de conduta à mesa e na sociedade. A partir de uma abordagem qualitativa de natureza interpretativa, as imagens serão analisadas como fontes de evidência histórica. Embora não exista apenas um significado possível, imagens compreendem determinados mecanismos que direcionam sua leitura, favorecendo certos significados e restringindo outros. Neste trabalho, faremos uso do modelo proposto por Ana Maria Mauad (2005), que identifica as mensagens de uma imagem a partir de dois segmentos: expressão e conteúdo. Com base nessas questões, percebemos que a análise imagética pode servir como evidência da cultura material do passado ao revelar lugares, artefatos e formas de ser e agir de uma determinada sociedade em um momento histórico.

Palavras-chave: Imagens fotográficas, Escola Técnica de Curitiba, Práticas domésticas, Representações de feminilidades.

[1] Doutoranda em Tecnologia e Sociedade, na linha de pesquisa Mediações e Culturas, pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba. Brasil. Bolsista CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. carol_padi@yahoo.com.br.
[2] Doutora em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora do Departamento de Desenho Industrial e do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade na Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba. Brasil. Orientadora. ribeiro@utfpr.edu.br.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Introdução

As produções imagéticas, assim como os textos e os testemunhos orais, podem revelar-se como uma forma importante de evidência histórica. Logo, as imagens podem ser empregadas no processo de compreensão e reconstrução da cultura material do passado ao ilustrarem lugares, práticas sociais, atitudes, mentalidades e comportamentos de uma determinada sociedade em um dado período histórico.

Tendo em vista tais questões, esse trabalho tem como objetivo refletir sobre a construção de representações de feminilidades atreladas ao espaço doméstico a partir da leitura e análise de duas imagens fotográficas que retratam as aulas da disciplina de *Economia Doméstica* na Escola Técnica de Curitiba nos anos 1950.

Durante as aulas, as meninas eram instruídas e capacitadas a realizar tarefas domésticas como: organizar e limpar os ambientes e artefatos da casa, manusear os alimentos, preparar refeições simples e requintadas, arrumar e servir com maestria uma mesa, conhecer regras de etiqueta e saber comportar-se adequadamente no lar e na sociedade.

Este artigo está dividido em três seções. Na primeira parte, buscamos contextualizar o período no qual foi criado o curso de *Corte e Costura* na Escola Técnica de Curitiba. Num segundo momento, procuramos explicitar o modelo teórico-metodológico proposto por Ana Maria Mauad e empregado para a análise das imagens fotográficas. Na terceira seção, exploramos as fotografias buscando perceber como acontecia a construção e legitimação de feminilidades por meio das práticas domésticas ensinadas na instituição escolar.

A Escola Técnica de Curitiba e a sociedade brasileira nos anos 1950

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Denominada, inicialmente, de Escola de Aprendizes e Artífices do Paraná, a Escola Técnica de Curitiba foi criada em 1910 pelo então presidente, Nilo Peçanha. Nesse período, a instituição era voltada para a educação profissional de meninos pobres seguindo a perspectiva das práticas higienizadoras que marcaram o início do século XX, quando um dos caminhos para garantir a adequação das classes ditas menos favorecidas e alcançar a "ordem e progresso" seria a educação para o trabalho com o intuito de afastar tais grupos de risco da marginalidade e da transgressão (QUELUZ, 2002).

Nas primeiras décadas desde a sua concepção, a instituição direcionava seus esforços para o ensino e a formação de força de trabalho predominantemente masculina. Ao longo dos anos 1940, no entanto, a sociedade brasileira vivenciou momentos de amplas transformações. Os processos de industrialização e urbanização atingiram um ritmo acelerado e o tema da modernidade estava, na maioria das vezes, aliado à ideia de desenvolvimento. O início da década de 1940 também foi um período marcado pelo caráter centralizador do Governo Vargas, por meio da implantação do "Estado Novo" de 1937 até 1945 (MELLO; NOVAIS, 1998).

Esses acontecimentos influenciaram mudanças em vários âmbitos, inclusive no que diz respeito às diretrizes da educação profissional. Dessa forma, na década de 1940, a Escola Técnica de Curitiba foi institucionalizada com uma série de decretos conhecidos como "leis orgânicas" que redefiniram o sistema educacional brasileiro. A "Lei orgânica do ensino industrial", estabelecida em 1942, oferecia o quadro dos cursos do ensino industrial em dois ciclos e organizava todo o seu funcionamento em termos de disciplinas, seções a serem organizadas e certificações (MACHADO, 2010).

Uma das principais alterações trazidas pela "Lei Orgânica de 1942" foi a exigência da formação primária para poder candidatar-se ao ensino industrial básico. Dessa forma, os/as estudantes deveriam ter a idade mínima de dez anos, visto que, geralmente, era essa a faixa etária para os/as que concluíam o ensino primário, e participar do teste de admissão, submetendo-se a provas de capacidade física, aptidão mental, português, matemática e desenho (MACHADO, 2010).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Segundo Maria Lúcia Büher Machado (2010), o 1º ciclo englobava os cursos industriais ginasiais e abrangia, na Escola Técnica de Curitiba, as seguintes seções e respectivos cursos: 1) seção de Indústria Mecânica, que concentrava o curso de *Mecânica de Máquinas*; 2) seção de Artes Industriais, que reunia os cursos de *Marcenaria*, *Artes do Couro*, *Alfaiataria* e *Corte e Costura*; 3) seção de Artes Gráficas, que incluía o curso de *Tipografia e Encadernação*.

O curso de *Corte e Costura* foi criado no ano de 1943 e estabelecido demarcadamente como ofício feminino. Assim, pela primeira vez, a instituição abria espaço para também escolarizar meninas[3]. No entanto, Machado (2010) explica que, embora as alunas tenham sido contempladas na organização do ensino industrial com um espaço de formação, este estava restrito a um saber racionalizado sobre o espaço reservado às mulheres: o espaço doméstico[4].

Na Escola Técnica de Curitiba, as alunas tinham aula em tempo integral sendo o período da manhã dedicado para o ensino de disciplinas de "cultura geral" e o período da tarde para as disciplinas denominadas "cultura técnica"[5]. As disciplinas de "cultura geral" englobavam: Português, Inglês ou Francês, Matemática, Física, Química, História Natural, História Universal e Geografia Geral. Já as disciplinas de "cultura técnica" abarcavam: Desenho Técnico, Tecnologia e Prática de Costura, Tecnologia e Prática do Bordado, Artes Industriais ou Artes Femininas, além da prática educativa de *Economia Doméstica*.

O curso de *Corte e Costura* vigorou na instituição até o final da década de 1960. Durante esse período, foram registradas imagens fotográficas que

[3] Torna-se pertinente comentar que, se no momento de sua criação a instituição era voltada para a educação profissional de crianças pertencentes às classes menos favorecidas, esse panorama começa a mudar em meados dos anos 1950. De acordo com Amorim (2004, p. 275), como "o acesso ao ensino industrial torna-se cada vez mais restrito, devido à grande procura, os exames de seleção acabarão por admitir os candidatos mais bem preparados, isto é, os originários das classes com poder aquisitivo suficiente para proporcionar a seus filhos uma melhor preparação para a obtenção de uma vaga nas escolas técnicas federais". Ver: AMORIM, Mário Lopes. Da Escola Técnica de Curitiba à Escola Técnica Federal do Paraná: projeto de formação de uma aristocracia do trabalho (1942-1963). 2004. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo.

[4] Segundo Machado (2010), a procura da Instituição para a realização do curso básico industrial de *Corte e Costura* tinha como finalidade formar para o lar e não para o mercado de trabalho. O discurso por parte dos organizadores do ensino industrial apresentou uma modificação em meados da década de 1960, quando os manuais voltados para a área de corte e costura destacaram a necessidade de um melhor preparo das profissionais para o setor industrial. Ver: MACHADO, Maria Lúcia Büher. Racionalidade, Trabalho e "Harmonia Social": Configurações do projeto de modernização brasileira e ensino industrial na Escola Técnica de Curitiba (1930-1960). 2010. 412 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

[5] Informações obtidas pela autora em pesquisa realizada nos documentos de diários de classe no Arquivo Geral da Instituição.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

possivelmente revelam questões importantes sobre as práticas sociais e suas influências na constituição de subjetividades de gênero, especialmente no que diz respeito à construção e legitimação de tipos de feminilidades hegemônicos[6] e vigentes na sociedade brasileira da época. Sendo assim, a seguir, buscamos explicitar o modelo teórico-metodológico adotado para a leitura das imagens.

Imagens e História: visualizando as imagens fotográficas da Escola Técnica

Ao longo dos séculos, o ser humano tem buscado diferentes maneiras de olhar, conceber, documentar, dialogar e utilizar suas produções imagéticas. De acordo com Ana Maria Mauad (2005, p. 134), "a demanda social de imagens foi se ampliando ao longo do século XX a ponto de podermos contar a sua história por meio das imagens técnicas, notadamente, a fotografia".

Torna-se pertinente salientar que as fotografias não envolvem apenas um registro mecânico, capaz de garantir veemente o testemunho da realidade. Isso porque, conforme John Berger (1999) considera, cada vez que olhamos uma fotografia devemos estar cientes que o recorte e a escolha de uma determinada cena ou momento foram realizados pelo/a fotógrafo/a entre uma gama de outras possibilidades. Além disso, a percepção ou apreciação de uma imagem varia de acordo com as vivências e experiências pessoais e/ou coletivas de cada observador/a dentro de um determinado contexto.

Desde o surgimento da fotografia, os acontecimentos podem ter sua história documentada e narrada por meio do que Mauad (2005) define como "linguagem de imagens". Sendo assim, para essa autora, é possível registrar uma "história múltipla, constituída por grandes e pequenos eventos, por personalidades

[6] Nos anos 1950, de acordo com a moral dominante e os padrões dos "bons costumes", as moças de família deveriam apresentar gestos contidos, respeitar os pais e preparar-se adequadamente para o casamento. Esse comportamento, visto como adequado para as moças solteiras, garantia o respeito social, a possibilidade do casamento tradicional e de uma vida de "rainha do lar". Ver: PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. Mulher em Revista. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). Nova História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2012, p. 469-512.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mundiais e gente anônima, por lugares distantes e exóticos e pela intimidade doméstica, pelas sensibilidades coletivas e ideologias oficiais" (MAUAD, 2005, p. 137). Tendo em vista essas observações, como podemos perceber o que não foi imediatamente revelado pelo olhar fotográfico? Como interpretar as imagens produzidas no passado? E, mais precisamente, como examinar e analisar as imagens fotográficas produzidas na Escola Técnica nos anos 1950?

Mauad (2005) explica que a percepção e a interpretação de textos visuais são faces de um mesmo processo: o da educação do olhar. Logo, é a competência de quem observa e analisa que fornece significados à imagem. Essa interpretação, segundo Mauad (2005, p. 142):

> Se dá a partir de regras culturais, que fornecem a garantia para que a leitura da imagem não se limite a um sujeito individual, mas que acima de tudo seja coletiva. A ideia de competência do leitor pressupõe que, na qualidade de destinatário da mensagem fotográfica, ele detenha uma série de saberes que envolvem outros textos sociais.

Embora não exista apenas um significado possível, imagens compreendem determinados mecanismos que direcionam sua leitura, favorecendo certos significados e restringindo outros. Neste trabalho, utilizamos a proposta teórico-metodológica de Mauad (2005), que concebe a fotografia como uma mensagem que se organiza a partir de dois segmentos: expressão e conteúdo. O segmento "expressão" abrange escolhas técnicas e estéticas, como composição visual, enquadramento, iluminação, definição da imagem, contraste, cor, entre outras questões. Já o "conteúdo" refere-se ao contexto social e cultural que envolve o conjunto de pessoas, artefatos, lugares e vivências que compõem a imagem fotográfica. Vale salientar que ambos os segmentos se articulam constantemente no processo de produção de sentido da fotografia, "sendo possível separá-los para fins de análise, mas compreendê-los somente como um todo integrado" (MAUAD, 2005, p. 143).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A partir das questões acima elucidadas, foram organizadas duas fichas de análise[7] (TABELA 1 e TABELA 2) com o objetivo de decompor e observar as imagens fotográficas das aulas de *Economia Doméstica* da Escola Técnica de Curitiba. Dessa forma, cada um dos campos das duas fichas deverá ser preenchido por itens presentes nas fotografias.

TABELA 1 – Ficha de elementos da forma de expressão

Agência produtora | Ano	
Dimensões da imagem	
Forma da foto e suporte	
Tipo de foto	
Enquadramento I: sentido da foto [horizontal ou vertical]	
Enquadramento II: direção da foto [esquerda, direita, centro]	
Enquadramento III: distribuição de planos	
Enquadramento IV: objeto central, arranjo e equilíbrio	
Nitidez I: foco	
Nitidez II: impressão visual [definição de linhas]	
Nitidez III: iluminação	
Produtor: amador ou profissional	
Nº da foto	

Fonte: Adaptado pela autora (2017).

TABELA 2 – Ficha de elementos da forma do conteúdo

Agência produtora | Ano	
Local retratado	
Tema retratado	
Pessoas retratadas	
Artefatos retratados	
Atributo das pessoas	
Atributo da paisagem	
Evento retratado – atividades	
Tempo retratado [dia/noite]	
Nº da foto	

Fonte: Adaptado pela autora (2017).

[7] As fichas foram produzidas a partir da proposta teórico-metodológica de Ana Maria Mauad (2005). No entanto, os assuntos de análise das fichas foram adaptados de acordo com o objetivo desta pesquisa.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Conforme Mauad (2005) reitera, um mesmo item pode estar presente em diferentes campos espaciais, visto que tais campos não são estanques e representam reconstruções de realidades sociais. A seguir, buscaremos aplicar a proposta teórico-metodológica apresentada em duas imagens fotográficas da disciplina de *Economia Doméstica* do curso de *Corte e Costura*, com o intuito de perceber as representações de feminilidades e suas imbricações com o espaço e as práticas domésticas.

Cozinheiras "prendadas": um prato para fazer e servir

Conforme mencionado anteriormente, o curso técnico ginasial de *Corte e Costura* era direcionado exclusivamente para meninas e apresentava, entre suas práticas educativas, o ensino de *Economia Doméstica*.

A primeira docente de *Economia Doméstica* da instituição foi a professora Maria Amélia Pinto, que escreveu o programa da disciplina e lecionou na Escola Técnica de Curitiba de 1943 a 1968[8]. Entre os ensinamentos transmitidos nas aulas de *Economia Doméstica* estavam: noções de higiene no manuseio dos alimentos e dos artefatos domésticos[9]; nutrição da família; noções de cozinha prática e artística; montagem e decoração dos pratos e da mesa; regras de etiqueta e comportamento no lar e na sociedade.

De acordo com Maria Amélia Pinto[10], o objetivo da disciplina de *Economia Doméstica* era formar futuras "donas de casa exemplares". Em uma reportagem publicada em novembro de 1947 na revista institucional Labor[11], a ex-professora enfatiza a importância das identidades sociais de esposa e dona de casa:

[8] Informações obtidas no setor de Gestão de Recursos Humanos da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.
[9] Por artefatos domésticos compreendemos: 1) os artefatos não elétricos como, por exemplo, a batedeira de bolo manual e o espremedor de frutas manual; 2) os eletrodomésticos; 3) os utensílios domésticos como panelas, pratos, talheres e vasilhas.
[10] Entrevista concedida à autora em 17 de dezembro de 2015. No período em que a entrevista foi realizada, Maria Amélia Pinto estava com 98 anos de idade.
[11] Publicação oficial da Escola Técnica de Curitiba entre os anos de 1940 e 1947.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> A mulher tem procurado fugir ao papel que lhe foi reservado na vida. Ela procurou ingressar em todos os setores, sempre se distanciando do seu verdadeiro lugar – O LAR. Na Administração pública, no magistério, nas profissões liberais e na própria política ela tem tido papel relevante. Entretanto, a maioria, se quisesse confessar, diria que estaria melhor dentro do seu próprio lar [...]. E o que é necessário para bem administrar um lar? Simplesmente conhecimentos de Economia Doméstica, os quais lhe darão qualidades para ser mulher casada e possibilidades para o governo da casa (PINTO, 1947, p. 19).

Segundo o discurso da ex-professora, podemos compreender que a "dona de casa exemplar" deveria ser uma boa administradora e conhecedora das atividades no lar garantindo, com isso, características e "qualidades para ser mulher casada". Buscando criar um espaço onde as alunas pudessem praticar os conhecimentos aprendidos, a ex-professora relata que o espaço da sala de aula era organizado como seu fosse um ambiente doméstico:

> A sala era grande, sabe? Eu dividi a entrada da sala com um balcão de lambri, criando uma sala de jantar e uma cozinha, onde as meninas trabalhavam. Na cozinha, elas tinham três fogõezinhos para trabalhar e geladeira [...]. Na sala de jantar, eu arrumei a mobília[12].

A disciplina de *Economia Doméstica* era ofertada durante os quatro anos do curso de *Corte e Costura*. Dessa forma, no primeiro ano, as meninas estudavam noções básicas de higiene corporal e boas maneiras que iam desde saber lavar e pentear os cabelos adequadamente até regras de etiqueta e comportamento no lar e na sociedade. No segundo e terceiro anos, as alunas eram instruídas e capacitadas a realizar tarefas como organizar e limpar os ambientes e artefatos domésticos e preparar lanches simples como quitutes e salgados. No quarto ano, as meninas aprendiam a fazer e servir pratos mais elaborados que eram degustados pelo diretor da instituição e por mais alguma/s autoridade/s[13] convidada/s por ele. Sendo assim, a ex-professora relata que no último ano do curso as meninas deveriam

[12] Entrevista concedida à autora em 17 de dezembro de 2015.
[13] As autoridades convidadas para o lanche eram, geralmente, diretores de empresas ou profes-sores/as da instituição.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

preparar o prato especificado por ela, servir e saber se comportar à mesa. Tudo era minuciosamente avaliado por Maria Amélia:

> O diretor lanchava conosco uma vez por semana e trazia um ou mais convidados. Na sala de aula, elas chegavam cedo, lavavam a mãozinha, já sabiam tudo o que tinha que fazer, né? Penteavam o cabelinho, etc. e tal. Punham um aventalzinho. Elas tinham um avental para elas trabalharem e outro aventalzinho para servirem a mesa. Depois de preparado e servido o prato, elas sentavam comigo, com o diretor e com a pessoa convidada. Elas participavam de tudo para a gente ver se elas sabiam direitinho como eu ensinei corretamente. E o diretor ficava de olho nelas também. Você tinha que ver. Eu adorava aquilo lá[14].

Na imagem a seguir (FIGURA 1), podemos observar a cena descrita pela ex-professora. A fotografia é datada de agosto de 1959, sem identificação de autoria[15] e parece ter sido posada, pois parte das pessoas encontra-se com o olhar direcionado para a câmera.

Figura 1 – Alunas da disciplina de Economia Doméstica servindo o diretor e seus convidados. Agosto de 1959.
Fonte: Núcleo de Documentação Histórica – NUDHI/UTFPR.

[14] Entrevista concedida à autora em 17 de dezembro de 2015.
[15] A imagem fotográfica contém apenas um número que a identifica do lado direito inferior (126). Provavelmente, fazia parte de uma série de imagens documentadas pelo/a fotógrafo/a. Torna-se pertinente comentar que por ter parte do seu lado esquerdo inferior rasgado, a imagem estava junto com outras fotografias rasgadas num plástico intitulado "fotos mutiladas".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A imagem retrata alunas do curso de *Corte e Costura* com idade aproximada de 14 anos e, ao que tudo indica, pertencentes à turma do quarto ano, visto que apenas as meninas do último ano serviam os pratos preparados e também se sentavam à mesa.

O ambiente fotografado é a sala de jantar criada pela ex-professora Maria Amélia para que as meninas pudessem praticar as aulas como se fosse um ambiente doméstico. A sala era composta por uma mesa com dez lugares onde eram os servidos os pratos preparados pelas alunas.

Em primeiro plano, podemos observar sentados à mesa: o diretor Lauro Wilhem ao centro da fotografia, a professora Maria Amélia Pinto sentada ao lado esquerdo do diretor, três convidados e quatro alunas. O enquadramento se dá em torno do diretor, que parece ser o foco da imagem e a pessoa mais importante do ambiente. Ao que tudo indica, o diretor e a professora de *Economia Doméstica* foram as primeiras pessoas a experimentar o lanche preparado e servido pelas alunas, pois são os únicos com uma colher nas mãos. Isso pode ser explicado porque, conforme o testemunho de Maria Amélia, tanto ela quanto o diretor analisavam e avaliavam os pratos preparados pelas alunas.

Vale ressaltar os artefatos que compõem a mesa: um arranjo ao centro, dez copos e dez taças com sobremesas. Isso nos sugere que havia uma décima pessoa participando do lanche. Segundo o relato da ex-professora, as meninas aprendiam a preparar as refeições e a servi-las utilizando os artefatos domésticos mais modernos e requintados produzidos na época.

No segundo plano da imagem aparecem três alunas em pé, atrás do diretor Lauro Wilhem. As três moças vestem aventais, provavelmente específicos para servir refeições. Enquanto duas delas direcionam o olhar para a câmera fotográfica, a terceira parece estar mais interessada em observar o diretor provar a sobremesa servida.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O terceiro plano serve como pano de fundo da imagem e é composto por parte do ambiente da sala onde as refeições eram servidas. É possível observar também uma luminária, estilo *abajour*, do lado esquerdo da imagem e uma porta semiaberta ao fundo.

Segundo o relato da professora Maria Amélia, o diretor Lauro Wilhem visitava com frequência os ambientes das aulas de *Economia Doméstica*. Além de acompanhar o bom andamento das meninas em sala de aula, o diretor tinha a oportunidade de experimentar e avaliar os quitutes e pratos preparados pelas alunas. Na imagem, as meninas sentadas à mesa aparentam timidez e, talvez, constrangimento por estarem sendo avaliadas quanto ao seu comportamento e boas maneiras tanto pela professora quanto pelo diretor. Inclusive, ao que tudo indica, a professora tem seu olhar dirigido para uma de suas alunas.

Conforme Guacira Lopes Louro (1998) argumenta, os grupos de pertencimento dos indivíduos como a escola, a igreja e o Estado, por exemplo, fazem investimentos ao reiterar determinadas identidades e práticas hegemônicas, disciplinando e condicionando os indivíduos. Dessa forma, ao informar, propor e ensinar conhecimentos, saberes e valores, a Escola Técnica assumia também caráter normativo divulgando modos "ideais" de ser e viver no âmbito familiar e na sociedade.

A Figura 2 retrata uma aula prática realizada na cozinha experimental da escola durante a aula de *Economia Doméstica*. A imagem é datada do ano de 1959, sem identificação de autoria[16] e parece ter sido captada de maneira instantânea.

O ambiente fotografado faz parte da cozinha experimental da disciplina de *Economia Doméstica*. A cozinha era composta por uma mesa onde eram preparados os alimentos, três fogões, uma geladeira, um balcão com pia e um armário onde eram expostos os eletrodomésticos mais modernos para a época.

[16] A fotografia contém apenas um número ao centro que a identifica (226). Provavelmente, fazia parte de uma série de imagens documentadas pelo/a fotógrafo/a.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

FIGURA 2 – Professora Maria Amélia analisando aluna durante o preparo de uma refeição. Agosto de 1959.
Fonte: Núcleo de Documentação Histórica – NUDHI/UTFPR.

O enquadramento da fotografia se dá em torno das práticas realizadas em uma mesa durante a aula na cozinha. A ênfase é no preparo do alimento realizado pela aluna sob a supervisão da professora. Dessa forma, podemos observar, em primeiro plano, a mesa com os ingredientes para o feitio do prato. A mesa é coberta por um tecido quadriculado. Sobre ela encontram-se dispostos: uma penca de bananas, alguns ovos, um prato com ovos cozidos e cortados, duas latas de alimentos em conserva – sendo uma lata de palmito da marca "Arco-íris" –, um porta-gelos, alguns talheres, três garrafas, uma travessa redonda e um prato.

O segundo plano é composto pelas figuras femininas da aluna e da professora. Posicionada do lado direito da imagem, a aluna possui cabelos curtos e aparece trajando sobre suas vestes um avental branco, rendado e acinturado. Ela parece concentrada ao manusear um ralador sobre um prato. Já a professora, posicionada do lado esquerdo da imagem, possui cabelos curtos e aparentemente escuros, usa óculos com lentes escuras e aparece trajando um suéter sobre uma

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

camisa com gola. Ela mantém seu olhar concentrado e direcionado para a atividade realizada pela aluna.

Atrás da professora e da aluna, em terceiro plano, aparecem da direita para a esquerda: parte de uma janela do lado direito superior com uma cortina estampada, uma cadeira, parte de um fogão e uma parede azulejada ao fundo.

Os três planos parecem estar focados, na medida em que as linhas e contornos parecem bem definidos por meio de uma iluminação clara e com sombras que predominam em toda a imagem. Isso nos sugere que o objetivo era mostrar a atividade realizada pela aluna sob a supervisão da professora, mas também todo o entorno composto pelos artefatos domésticos sobre a mesa.

Por meio das imagens analisadas, pudemos observar como aconteciam as dinâmicas em sala de aula na disciplina de *Economia Doméstica*, tendo em vista, especialmente, as práticas domésticas realizadas nos ambientes da cozinha e sala de jantar. Logo, entre os tipos de feminilidades legitimados pela Escola Técnica, podemos ressaltar, neste trabalho, o de "cozinheira prendada", capaz de preparar e servir com maestria refeições, além de comportar-se adequadamente à mesa, de acordo com os ditames da época.

Considerações finais

Procuramos refletir, ao longo deste artigo, sobre as práticas domésticas ensinadas na disciplina de *Economia Doméstica* da Escola Técnica de Curitiba e como a apropriação de tais práticas pelas alunas contribuía na constituição de subjetividades de gênero.

De acordo com as convenções sociais vigentes no Brasil dos anos 1950, a conduta feminina ideal correspondia a gestos contidos, a saber comportar-se adequadamente no lar e na sociedade e a ser capaz de realizar perfeitamente o trabalho doméstico. Nesse sentido, a disciplina de *Economia Doméstica* da Escola

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Técnica de Curitiba visava profissionalizar e conscientizar suas alunas sobre o importante papel que viriam a desempenhar na família e no lar: o de exímia dona de casa, capaz de preparar refeições e administrar com maestria sua casa.

Por meio da análise das imagens fotográficas foi possível observar o interesse e o investimento da instituição em ensinar suas alunas sobre as identidades sociais que viriam a ocupar futuramente oferecendo padrões de comportamento e maneiras de viver as feminilidades, percebidas como "normais" pela sociedade vigente.

A investigação das imagens também nos permitiu compreender particularidades e aspectos da cultura material como a visualização dos ambientes e divisão de espaços, a organização e a utilização de artefatos domésticos, bem como aconteciam as dinâmicas durante as aulas de *Economia Doméstica*.

Referências Bibliográficas

AMORIM, Mário Lopes. Da Escola Técnica de Curitiba à Escola Técnica Federal do Paraná: projeto de formação de uma aristocracia do trabalho (1942-1963). 2004. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo.

BERGER, John. Modos de ver. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOURO, Guacira Lopes. O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

MACHADO, Maria Lúcia Büher. Racionalidade, Trabalho e "Harmonia Social": Configurações do projeto de modernização brasileira e ensino industrial na Escola Técnica de Curitiba (1930-1960). 2010. 412 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. Anais do Museu Paulista. São Paulo. v. 13. n. 1. p. 133-174. jan./jun. 2005.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). História da Vida Privada no Brasil, 4: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 559-658.

PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. Mulher em Revista. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). Nova História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2012, p. 469-512.

PINTO, Maria Amélia. O ensino de Economia Doméstica. Labor. Curitiba: Escola Técnica de Curitiba, ano VIII, n. 19, p. 13, nov. 1947.

QUELUZ, Gilson Leandro. Concepções de Ensino Técnico na República Velha, 1909-1930. Curitiba: CEFET/PR, 2002, p. 17-33; 151-182.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Corpo e imagens biomédicas na arte contemporânea: Claudio Mubarac e Monica Mansur

Regilene SARZI-RIBEIRO
(Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru) [1].

Resumo. O objeto de estudo desta pesquisa é a imagem biomédica na arte contemporânea e as diferentes visualidades do corpo visto em seu interior. Visa tecer novas relações estéticas e culturais entre as imagens biomédicas e os registros do corpo a partir de uma abordagem transdisciplinar que articula artes visuais, filosofia estética contemporânea, sociologia, medicina e história do corpo e das tecno-imagens. A metodologia foi composta de levantamento bibliográfico, coleta de dados iconográficos e análise estética de cunho histórico-crítico. Os resultados obtidos apontam para artistas como Claudio Mubarac e Monica Mansur que se apropriam de imagens do corpo como metáfora da morte, violência, controles do corpo, subjetividade e identidade: novos imaginários que deslocam e subvertem a função das imagens biomédicas. A arte contemporânea tem operado com imagens singulares de corpos e sujeitos vigiados pelas tecnologias médicas que caracterizam os jogos de poder entre sujeito e sociedade, de Michel Foucault, entendidos aqui como registros do corpo e novos modos de habitar os corpos e seus lugares.

Palavras-chaves: imagens biomédicas e arte contemporânea, Claudio Mubarac, Monica Mansur,

[1] Professora Assistente Doutora do Departamento de Artes e Representação Gráfica da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O tempo, diz o físico teórico romeno Basarab Nicolescu, em *O Manifesto da Transdisciplinaridade* (1999), está no centro da vida terrestre. O tempo presente dos filósofos é um tempo vivo. Ele contém em si mesmo tanto o passado como o futuro, não sendo nem o passado nem o futuro. Para a filósofa francesa Anne Cauquelin, em *Frequentar os incorporais*, "[...] é o tempo que governa as atividades artísticas contemporâneas [...] mesmo com elas se desdobrando no espaço" (CAUQUELIN, 2008, p.89).

Entre as décadas de 1970 e 1980, o suporte passa a ser questionado como lugar de memória e autoridade para dar espaço à arte como prática do tempo: arquivar, diferenciar, serializar, intermediar, transferir e reproduzir se tornam operações organizadas por um regime visual fotocinematográfico. A arte no século XX se tornou fotográfica (COSTA, 2009). Registrar, arquivar e reproduzir ou serializar se tornam ações poéticas (fazer) que operam os novos meios e suportes. O arquivo fotocinematográfico atua nos intervalos, nos vazios temporais, nos entremeios, *entre* a obra e a sua extensão temporal.

Antes de avançarmos neste texto, ressaltamos que ele resulta de uma pesquisa docente (Trienal 2015-2017) sobre as novas corporalidades na arte contemporânea que operam a partir de apropriações e hibridações de registros do corpo por imagens biomédicas. A pesquisa visa descrever as relações estético-culturais das imagens biomédicas com a História da Arte, a partir de uma abordagem Transdisciplinar que articula as Artes Visuais, a Filosofia Estética Contemporânea, a Sociologia, a Medicina e a História das Técno-Imagens.

Claudio Mubarac e Monica Mansur

No cenário brasileiro, os artistas Claudio Mubarac e Monica Mansur se apropriam das imagens biomédicas promovendo o seu deslocamento para o campo expandido da gravura, da fotografia e das instalações. Ambos partem da gravura e das técnicas de reprodutibilidade da imagem para discutir questões estéticas e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

filosóficas dos meios, da imagem e do corpo associados à metáforas sobre a vida, a morte, identidade, paisagens e imaginários corporais. Produzem obras marcadas pela hibridação entre a gravura e a fotografia, a gravura e as instalações, materializam fusões, criam entremeios e novas corporalidades.

As gravuras do paulista Claudio Mubarac (figura 01) são singulares. Mubarac nasceu em Rio Claro (SP) e formou-se em artes plásticas na Escola de Comunicação e Artes da USP em 1982. O artista associa a tradição e a história da gravura à fotografia e as relações entre a visualidade do corpo e temas filosóficos sobre a morte e a fragilidade da vida. As obras de Mubarac, que também por circunstâncias da vida se defrontou com as imagens biomédicas e a partir delas elaborou sua poética, são marcadas pelo hibridismo estético no campo da gravura expandida.

A artista visual carioca Monica Mansur, começou sua carreira como gravadora e frequentou a EAV/Parque Lage no Rio de Janeiro por alguns anos, mas se graduou em arquitetura na FAU/UFRJ em 1980. A obra de Monica Mansur (figura 02) despertou a atenção pela forma como ela se apropria das imagens biomédicas: especializando o corpo, ampliando as imagens espacialmente seja por meio da fotografia ou da gravura impressas em superfícies projetadas no espaço das instalações, como na obra *Tomos* (2001), composta de impressões de tomografias sobre acetato distribuídos em fileiras com espaços entre, como corredores, pelo espaço expositivo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

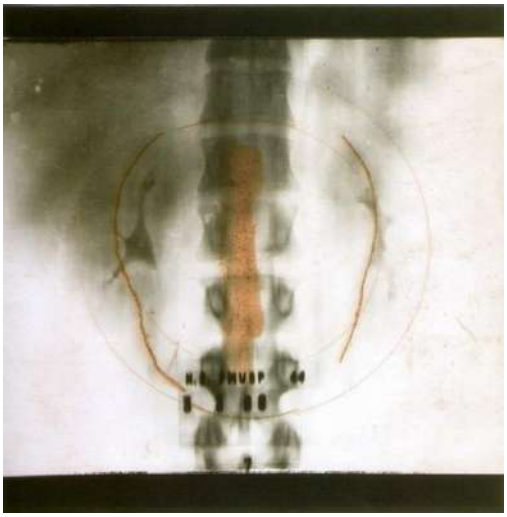


Fig.01. Claudio Mubarac. Suíte Sobre as Câmaras. 1997/2000. Fotografia e água-forte. 29x28cm.

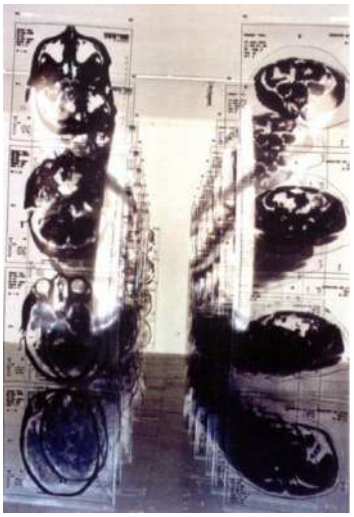


Fig.02. Monica Mansur. Tomos. Instalação. Impressões sobre acetato. 2001. Detalhe.

Claudio Mubarac por sua vez participa da geração que conhece o corpo em detalhes por dentro e por fora, sobretudo depois da primeira metade do século XIX, quando a fotografia passou a revelar coisas que o olhar humano não conseguia captar, mas que a partir do registro fotográfico podiam ser vistas detalhadamente a partir da fragmentação das imagens. Novas conexões surgem como reflexo das visões críticas sobre o impacto da tecnologia na vida do homem, sobre a vida e a morte e junto delas questões sobre a arte, a ciência e as novas tecnologias da imagem.

Em diferentes séries de sua obra gráfica como nas suítes *Umbra* ou *Dos Ícones Gráficos,* Mubarac se apropria da técnica de *photoetching* (fotogravura) para criar estampas que combinam imagens raios-X e exames médicos. Em uma de suas estampas nota-se a imagem de uma chapa de raios-X de um pé esquerdo feminino (da esposa do artista) de perfil e de frente que por estar sobreposto a uma inscrição hospitalar denuncia a natureza documental das imagens.

Mas foi depois de um acidente automobilístico sofrido por Mubarac em 1989, em São Paulo, que o corpo humano ganhou a atenção do artista em definitivo. Antes Mubarac revisitava a história da gravura explorando a gravura artística em seus aspectos comunicativos, a gravura como canal de informação. Após o acidente,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

o artista passou a traduzir através da gravura a consciência da fragilidade da vida e da existência humana e a relacionar a materialidade da gravura à materialidade perecível e quebradiça do corpo. Desde então, seu corpo aparece representado de forma fragmentária, associada à cabeça, crânios, chapas de raios-x e desenhos gravados em ponta seca.

> [...] gravado em folhas de papel artesanal presas diretamente na parede. A folha, assim, ganha a dimensão de pele que vela/revela a estrutura do desenho do corpo [...] a representação do corpo do artista funde-se ao corpo das estampas [...] o corpo do artista une-se ao corpo da gravura, formando uma só substância. [...] as estampas dessa série não são apenas a representação de partes do corpo do artista, sinais de seu ser fragmentado. São igualmente corpos ou pedaços de um corpo maior, ocupando um espaço real no universo, como o corpo reorganizado do artista, após o acidente (CHIARELLI, 2006, p.69).

De igual forma, na suíte *Sobre as Câmeras* Mubarac se apropriou dos raios-X de seu corpo e por meio da fotogravura integrou as radiografias às imagens gráficas. Segundo o historiador da arte e curador Tadeu Chiarelli na produção gráfica do artista é recorrente a manifestação de imagens de esqueleto humano, crânios, quadril, braços e pés e ainda, troncos humanos e braços dissecados, interpretadas como metáforas da morte, associadas à simbologia e fragilidade do corpo e à transitoriedade da vida. Sobre as imagens biomédicas nas estampas de Mubarac, Chiarelli afirma:

> [...] as imagens de pés ressurgem sozinhas em duas outras estampas impressas em folha de prata sobre chumbo; a imagem dupla, formada pelo crânio e pela mão, reaparece apenas em uma estampa, impressa em folhas de prata sobre chumbo, igualmente; o crânio em buril e água-forte aparece de novo, com sutis intervenções, em mais uma impressão sobre papel, enquanto o corpo com suas vísceras (com intervenções invertidas e/ou modificadas) ressurgem mais duas vezes (CHIARELLI, 2006, p. 02).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O artista também manipula as imagens via computador, o que lhe permite um repertório vasto de imagens "[...] povoadas por outros crânios, outros fragmentos do corpo (captados pelos raios-X ou não), por outros corpos despedaçados, por registros da ação do artista sobre a matéria gráfica [...]" (CHIARELLI, 2006, p.02).

Monica Mansur afirma que se casou com um médico e assim sempre conviveu com os diagnósticos por imagem, o que em certa medida a influenciou. O suporte para impressão – esparadrapo e gaze – das primeiras obras surge em 1995 e resultam da ressignificação de imagens de raios-X incorporados à gravura. Cerca de 20 anos depois de suas primeiras gravuras, desenvolveu uma poética que consiste em refotografar vários tipos de exames médicos impressos em acetatos e placas acrílicas que misturam a impressão em serigrafia e suportes de grandes formatos à linguagem das instalações. Trata-se de uma operação de metalinguagem a partir da qual Monica ao mesmo tempo em que expande a gravura, explora o arquivo, a memória, a reprodução e a repetição, bases da linguagem gráfica.

Conforme Monteiro (2008) a obra de Monica se traduz em questões internas ao processo da gravura que ela reflete a partir da imagem mediada. No entanto, as refotografias de Monica Mansur são entremeios, são imagens *entre* a fotografia e a gravura, *entre* a fotografia e a instalação, mas, sobretudo resultado da mediação das máquinas e dispositivos de registro do corpo: as imagens médicas. Embora suas obras possam ser relacionadas com a gravura em campo expandido, Monica descaracteriza algumas operações da gravura como a reprodução das imagens, a numeração das estampas já que sua intenção não está no meio ou técnica e sim nas imagens "imaginadas" ou "inventadas" pelas máquinas de exames médicos e sua reprodutibilidade.

Os arquivos de imagens geradas pelas tecnologias médicas (raios-X, colangeografia, a colonoscopia, a endoscopia, a tomografia, a ressonância magnética, a densitometria) são lugares de exercício de metalinguagem que oferecem ao público uma nova visão do corpo. Monica opera sobre as "paisagens

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

invisíveis" ou os interiores dos corpos que se tornam visíveis através das máquinas que traduzem a topografia corpórea em imagens que não identificam gênero, raça, idade, enfim, são "não identidades" (MONTEIRO, 2008). Para a pesquisadora Rosana Monteiro,

> [...] as imagens com as quais Monica trabalha podem ser de seu próprio corpo como de outro qualquer; são não identidades. Coletadas aleatoriamente podem ser imagens de pacientes que já faleceram, de pacientes doentes ou não. A desindividualização do sujeito contemporâneo é outro ponto presente no trabalho de Monica. É o rastro sem nome no exame médico (MONTEIRO, 2008, p.710-711).

No entanto, estas "não identidades" processadas a partir de imagens do interior dos corpos, que tornam todos os seres de certa maneira iguais ou comuns, podem ser questionadas. Embora, as imagens não tenham uma identidade aparente, a documentação que os exames médicos geram são mapas ou cartografias que imprimem detalhes daquele sujeito cujo corpo foi devassado pelo exame médico tendo sua topologia física traduzida por formas e cores – as imagens médicas. Aparentemente as imagens geradas por raios-x, tomografia ou ressonância magnética são iguais, mas os detalhes guardam sutilezas que permitem identificar este ou aquele sujeito.

Neste sentido, a arte contemporânea tem operado com imagens comuns, mas ao mesmo tempo singulares de corpos e sujeitos vigiados e controlados pelas tecnologias médicas. Tal como afirma Michel Foucault (1987), o exame médico é um dispositivo que ao mesmo tempo individualiza e despersonaliza para controlar os corpos e submetê-los a esta forma de poder:

> O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma "anatomia política", que é também igualmente uma "mecânica do poder", está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos "dóceis" (FOUCAULT, 1987, p.164).

Ao ritualizar as imagens médicas deslocando-as do seu contexto original a artista promove a experiência estética em diferentes níveis: da paisagem ou topografia corporal comum a todos até a experiência dos meios da gravura ou fotografia e sua expansão espacial que geram os entremeios e uma nova corporalidade que questiona as noções de identidade e sujeito na contemporaneidade.

Corpo e imagens biomédicas

Partimos do princípio de que uma vez deslocada da área médica para o campo da Arte, estas imagens participam do hibridismo estético decorrente das diferentes operações poéticas: deslocamento, apropriação, recodificação e ressignificação no imenso e volumoso cenário de imagens do corpo produzidas pelas máquinas de vigiar e aparelhos de arquivo – raios-x, scanners, tomografias computadorizadas, ultrassons, endoscopias, ontem e hoje.

Ontem, entre os anos de 1960, os artistas conceituais descobriram o corpo e as instalações artísticas, mas também a fotografia, o filme e o vídeo. A experiência acumulada com as formas de registro de imagens no campo da comunicação fez com que a arte efêmera: ações, performances e intervenções urbanas passassem a ser registradas por fotografias, filmes e vídeos. Hoje, Luiz Claudio Costa observa o domínio do regime fotocinematográfico na arte do século XX e os desdobramentos dos registros e arquivos na arte, na espacialidade e temporalidade das obras de arte na contemporaneidade.

Para a curadora Cristina Freire (2006), a Arte Conceitual teceu uma relação muito estreita com os registros e arquivos de suas obras efêmeras e imateriais, o que lhe conferiu um caráter documental. Freire comenta como o filósofo Michel

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Foucault tece relações entre o arquivo e o seu conceito de dispositivo que nos interessa especialmente: "O arquivo é para o filósofo, um dispositivo que não conserva coisas, mas, antes, revela, mesmo que por fragmentos, um sistema de funcionamento e arranjo de ideias" (FREIRE, 2006. p.73). Michel Foucault define dispositivo como:

> [...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma: o dito e o não dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos (FOUCAULT, 2013, p.364).

Para Foucault (2013), o dispositivo é um conjunto ou uma rede de elementos que compõe o jogo de poder entre o sujeito e a sociedade. Para o filósofo existe um jogo disciplinar de poder que se estende socialmente por meio dos dispositivos entendidos como arquivos e registros. Conforme, Foucault os dispositivos são por si só instrumentos de mudança e alteração de rota que podem alterar fluxos e caminhos até fazer nascer dentro do próprio sistema, a mudança, a ruptura ou a guinada da autopoiese[2] social. O próprio dispositivo, a partir dos elementos que o compõe, se torna um aparelho de liberdade. Este é um dos aspectos positivos do dispositivo, que segundo Foucault pouco se compreende.

A operação de apropriação de imagens do corpo produzidas por dispositivos maquínicos, exames médicos e processos de registro do corpo no campo da Ciência e da Medicina, resulta de uma cultura de vigilância, documentação, controle e normalização do corpo que opera diferentes arquivos e memórias. Neste campo, interessa-nos a visão do filósofo francês Michel Foucault sobre o poder implicado na disciplina cujo instrumento do exame provoca domesticação e objetificação da subjetividade. Os exames médicos surgem como estratégia política para controle e domínio de indivíduos e instituições. Foucault afirma:

[2] Do grego auto que significa próprio e poiesis, criação ou produção, o termo autopoiese foi cunhado nos anos 1970 pelos chilenos, o biólogo Francisco Varela e o filósofo Humberto Maturana para definir a capacidade do homem de se produzir, autogerar.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> É o poder de individualização que tem o exame como instrumento fundamental. O exame é vigilância permanente, classificatória, que permite distribuir os indivíduos, julgá-los, medi-los, localizá-los e, por conseguinte, utilizá-los ao máximo. Através do exame, a individualidade torna-se um elemento pertinente para o exercício do poder (FOUCAULT, 2013, p.182).

Neste contexto, Márcio Alves da Fonseca (2011) comenta o mecanismo dos exames e as relações com o poder e a disciplina no pensamento de Michel Foucault e revela três procedimentos que permitem ao exame desempenhar seu papel disciplinar:

> Pelo primeiro deles, o exame realiza uma inversão de visibilidade no exercício do poder. [...] as relações de poder devem permanecer ocultas [...] obrigam a uma visibilidade cada vez maior e mais detalhada aqueles que submetem à sua atuação. [...] Em segundo, o exame também produz um arquivo, cuja fonte não é outra que não os indivíduos sobre os quais atua. Com isso, ele faz a individualidade entrar no campo documentário. Toda extração conseguida pelo exame é registrada e documentada. [...] A vigilância detalhada e permanente consegue extrair um grande número de informações sobre o vigiado: seus hábitos, suas reações. [...] pelo exame, o individuo passa a ser uma peça de um dispositivo estratégico [...] a individualidade é um objeto de descrição e documentação [...] pode ser controlada e dominada a partir de um processo constante de objetivação e sujeição (FONSECA, 2011. p. 61-62).

Para Foucault (2013) existe um jogo disciplinar de poder que se estende socialmente por meio dos dispositivos, entendidos por nós como as tecnologias de visualização do corpo que geram enunciados científicos e discursos biomédicos que controlam e normatizam o corpo dos indivíduos. No entanto, defendemos a ideia de que a ação de deslocamento das imagens do âmbito médico para o artístico, sobretudo a partir da invenção da fotografia, subverte a função das imagens do corpo, antes produzidas com objetivos e sentidos bastante distintos no campo da

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ciência. Assim, no interior do próprio dispositivo ocorre uma virada conceitual que promove a expansão dos registros do corpo até o campo poético.

A arte contemporânea tem alimentado cada vez suas imagens, gravuras e fotomontagens, colagens, entre outras e, sobretudo, videoinstalações, videoartes e espaços imersivos com apropriações de imagens produzidas por diagnósticos e exames médicos. A especificidade de sons e imagens, a experiência audiovisual e a vivência cognitiva e sensível que tais imagens promovem transformam-nas em agentes de experiências estéticas do corpo na contemporaneidade, resultantes de diferentes visualidades. Essas experiências participam estruturalmente da constituição do sujeito, sua identidade, e alteram paulatinamente sua percepção, fruição e interação com o mundo.

Com a estética digital, diferentes níveis de interação decorrentes das novas tecnologias da imagem levam o sujeito à experiência da virtualização (SARZI-RIBEIRO, 2014) que reitera a experiência do corpo vigiado e fragmentário, em fluxo, em constante devir. Tempo, espaço e materialidade são alterados e novas experiências estéticas são mediadas pelas imagens biomédicas. Surgem novos nexos entre arte, ciência e tecnologia. As técno-imagens ampliam os dispositivos de visualização e imaginação do corpo, e as memórias se fundem à corporalidade afetiva.

Referencias bibliográficas

CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais.* Contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHIARELLI, Tadeu. (curador), Catálogo. *Objetos Frágeis.* A gráfica de Claudio Mubarac. Mostra de Agosto de 2005 a Janeiro de 2006. São Paulo: Estação Pinacoteca e Secretaria do Estado da Cultura, 2006.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

COSTA, Luiz Claudio da (org.) *Dispositivos de registro na arte contemporânea.* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006

FONSECA, Márcio Alves da. *Michel Foucault e a constituição do sujeito*. São Paulo: EDUC, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 27ª. ed. São Paulo: Graal, 2013.

_____. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

MONTEIRO, Rosana Horio. *Das imagens médicas as imagens artísticas. As refotografias de Monica Mansur.* In: Anais 17° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Panorama da Pesquisa em Artes Visuais, 19 a 23 de agosto de 2008, Florianópolis, Santa Catarina. pp. 706-713.

NICOLESCU, Basarab. *O manifesto da transdisciplinaridade*. São Paulo: Trion, 1999.

SARZI-RIBEIRO, Regilene Aparecida. Da Fragmentação à Virtualização: Corpo, Fotografia e Videoinstalação. In: CORREIA, V. *CORPOLOGIAS.* Volume I: O corpo Humano e a Arte. Óbidos, Portugal, Sinapis Editores, 2014. pp. 381-393.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Representação midiática da mulher na política: Uma análise discursiva sobre as capas da revista *Veja* com a ex-presidenta Dilma Rousseff

Nayara Caroline Afonso e SILVA[1]
Universidade Norte do Paraná - UNOPAR

Resumo: O objetivo deste trabalho é entender o discurso imagético presente em quatro capas da revista veja, que trouxeram a imagem da ex-presidenta, Dilma Rousseff, durante o processo do impeachment, ocorrido no período de dezembro de 2015, à agosto de 2016 e compreender se tais mensagens, reforçam a natureza de dominação masculina, sob uma esfera tanto midiática, quanto social. Estes fatores acabam reforçando os impasses no crescimento da inserção da mulher na política, de modo que o trabalho delas não é visto, ou respeitado, com a estima esperada, ao contrário dos candidatos do gênero oposto, que são referenciados como representantes sociais qualificados e capacitados, para exercer o referido cargo. Para tal entendimento foi preciso a realização de uma análise discursiva, mediante ao uso de autores que compreendem a imagem fotográfica, como um elemento analítico discursivo.

Palavras-chaves: Gênero, Mulher, Revista *Veja.*

Introdução

O histórico social e cultural de inferioridade e da submissão do gênero feminino, sob o masculino, ainda resulta na identidade da mulher como um ser frágil e sem condições de tomar suas próprias decisões. As mulheres acabam

[1] Bacharel em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Norte do Paraná / Trabalho orientado pela Prof. Ma. Mariana Ferreira Lopes da Universidade Norte do Paraná.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sendo entendidas como pessoas que estão sempre à mercê de uma segunda categoria, destinada a viver sob a tutela do homem. (DEL PRIORE, 2005). Relacionando o conceito da inserção e da cobertura da mulher na política, este trabalho realizará uma análise discursiva de quatro capas da revista *Veja*[2], que trouxeram a ex-presidenta, Dilma Rousseff, como personagem central, durante todo o processo do *impeachment*, ocorrido entre dezembro de 2015, até agosto de 2016, e com isso identificar a intencionalidade das publicações, e esclarecer se tais exemplares, reforçam o discurso da dominação masculina.

A razão pela escolha do conteúdo se deu por um interesse pessoal da autora, quanto a curiosidade de pesquisa sobre a questão da pouca participação feminina na política atual, e a midiatização do tema. O presente trabalho também buscou elementos da Análise de Discurso, para poder prosseguir em uma identificação mais intensa dos objetos de pesquisa, apresentados por Orlandi (2007), bem como, os componentes técnicos que auxiliam no sentido de compreensão "a linguagem fotográfica", e estes podem ser classificados como a "relação espaço-tempo, a utilização expressiva da profundidade de campo, da travagem do movimento e do movimento escorrido". (SOUZA, 2002, p. 75).

A política como espaço de dominação masculina

Atualmente, o número de mulheres no Brasil ultrapassa a casa dos 104 milhões, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – (IBGE)[3]. Enquanto números populacionais, apesar de ser a maioria no Brasil, as mulheres são minoria quando se trata de sua participação na vida pública. Mesmo com todas as evoluções do gênero feminino o campo político ainda é um local pouco abrigado pelas mulheres. Segundo dados do Senado Federal, as mulheres são 52% da

[2] Ed. 2455/ 2015, ano 48, nº49 – Ed. 2467/ 2016, ano 49, nº09 – Ed. 2474/ 2016, ano 49, nº16 – Ed. 2477 / 2016, ano 49, nº19.
[3] INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATISTICA. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/apps/populacao/projecao/>. Aceso em: 10 set. 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

população brasileira e representam 51% do eleitorado. Em contrapartida, a participação feminina na política alcança apenas os 9%.

Desde o início da construção da sociedade, as atividades desempenhadas pelos homens eram vistas como superiores, se comparadas as funções femininas. Para Alves e Pitanguy (1985), já na Grécia antiga, o trabalho feminino era entendido como insignificante e o papel da mulher na sociedade igualava-se ao dos servos e escravos. "Quando o trabalho se valoriza como instrumento de transformação pelo homem, o trabalho da mulher passa a ser depreciado." (ALVES e PITANGUY, 1985, p.26). Tal desvalorização gera uma forma de dominação e uma extensão simbólica, de maneira que o dominador - o homem - consegue obter do dominado - a mulher - uma forma de adesão que não se baseia numa determinação conscienciosa, mas sim em uma inferioridade dos corpos socializados.

Pierre Bourdieu (2002), discorre sobre a divisão socialmente construída entre os sexos, como naturais, evidentes, esta adquire assim todo um reconhecimento de legitimação, a divisão dos sexos está presente em todos os lugares da nossa sociedade e por muitas vezes, sem ao menos perceber, passa como habitual aos olhos.

Antes do acesso aos cargos públicos é importante ressaltar que o direito ao voto[4] só foi conquistado pelas mulheres após muita resistência e persistência de militantes que lutaram em todo o mundo pela permissão de praticar o ato democrático. Um elemento relevante de todo este processo é resultante do feminismo. Conforme Céli Pinto (2010) é difícil definir uma data concreta do nascimento deste movimento na sociedade, mas sua primeira onda surgiu nas últimas décadas do século XIX, no momento em que a Europa, mais precisamente quando a Inglaterra conheceu as sufragistas, que inicialmente lutavam pelo direito ao voto.

Depois da Inglaterra, grupos de militantes feministas também começaram a aparecer em várias partes do mundo, inclusive no Brasil, onde o sufrágio também aparecia como o motivo principal e a reivindicação mais importante do movimento.

[4] No Brasil, o sufrágio feminino foi consolidado na Constituição de 1934. Fonte: Senado Federal

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No Brasil, a bióloga e cientista Bertha Lutz, foi quem esteve à frente do grupo das *sufragetes*. Ela também foi uma das fundadoras da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Essa organização foi responsável por um abaixo-assinado que foi levado em 1927 ao Senado. Segundo Céli Pinto (2010) o documento pedia a aprovação do Projeto de Lei, que garantia o direito de voto às mulheres.

A primeira onda feminista no Brasil também foi marcada pelo grupo das operárias de ideologia anarquista. O começo da segunda onda feminista no Brasil foi marcado pelo ano de 1960, em uma época de revoluções musicais. Seguindo para 1963, o momento era de radicalizações partidárias, mas foi em 1964 que a ditadura militar transformou o país em um ambiente de repressão e opressão. Só em 1970, começaram a surgir as primeiras e fortes manifestações feministas no Brasil, onde as militantes lutavam sob o olhar suspeito do regime militar, que encaravam o grupo como uma ameaça política e moral. A primeira Conferência Internacional da Mulher, no México, em 1975, abriu alas para "a Organização das Nações Unidas (ONU) declarar os próximos dez anos como a década da mulher". (Pinto, 2010, p.17).

Entretanto, para Céli Pinto (1994), apesar dos grandes feitos que a militância feminista já alcançou em distintos momentos e espaços sociais, ainda existe uma grande deficiência, quanto se trata da representação dos direitos das mulheres nas leis brasileiras, e consequentemente referente a sua representação na vida política. A autora também retrata que existe pouca representação de candidatas autodeclaradas feministas, seja no Congresso Nacional, ou em outros âmbitos políticos. Tal analise, traz à tona que apesar da história de lutas e conquistas das militantes até o presente momento, ainda existem deficiências no movimento, que precisam passar por processos de aprimoramento e serem repensadas de modo democrático e representativo. (Pinto,1994).

Dilma Rousseff: A primeira Presidenta da República

Quando se fala de mulher e política no Brasil, o nome de Dilma Rousseff,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

surge como pioneira no patamar da mulher que ocupou pela primeira vez o cargo de Presidenta da República. Com mais de 56 milhões dos votos válidos e aos 63 anos de idade, Dilma Rousseff (PT) venceu o segundo turno das eleições de 2010.Na ocasião, ela disputou a presidência com José Serra, candidato pelo principal partido de oposição o (PSDB).

Em 26 de Outubro de 2014, aos 67 anos de idade, Dilma foi reeleita a presidência do Brasil com 51,64% dos votos válidos. O adversário desta vez foi Aécio Neves (PSDB) que conseguiu 48,36% do total de votos. Apesar da vitória nas urnas, Dilma iniciou seu segundo mandato diante de um cenário problemático. Os desdobramentos da Lava Jato[5] também contribuíram para a queda da impopularidade da ex-presidenta. No dia 2 de Dezembro de 2015, o presidente da Câmara, Eduardo Cunha, autorizou a abertura do processo de impeachment da presidente Dilma Rousseff.

Em 11 de Abril de 2016 a comissão especial do impeachment da Câmara dos Deputados aprovou à abertura do processo de afastamento de Dilma Rousseff, por 38 votos a 27. E na sessão de 17 abril, a então presidenta recebeu 367 votos favoráveis, autorizando a continuidade ao processo de impeachment. Em 12 de maio de 2016, foi a vez do plenário do Senado Federal aprovar a abertura do processo. Foram 55 votos favoráveis e 22 contrários, a decisão. Após esta sessão Dilma ficaria afastada do mandato por até 180 dias, até o julgamento final pelo Senado.

No dia 25 de agosto, teve início o julgamento final do impeachment. Após seis dias de julgamento, no dia 31 de agosto, por 61 votos a 20, Dilma foi definitivamente afastada do cargo e foi condenada por crime de responsabilidade. Também durante a votação, 42 senadores se posicionaram favoráveis à inabilitação de Dilma às funções públicas e 36 contrariamente. Como era preciso 54 votos favoráveis, para a ação ser legitima, a ex-presidenta não foi impedida de exercer qualquer função pública.

[5] Ação iniciada pela Policia Federal e demais órgãos, que teve como objetivo, a prisão dos participantes de um grande esquema de lavagem e desvio de dinheiro envolvendo a Petrobras, grandes empreiteiras e políticos, ocorrida em março de 2014.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Características e aspectos da revista *Veja*

Com diversas editorias onde a política é muitas vezes o assunto de capa, a *Veja* aparece como um veículo de informação influente, em especial durante todos os episódios do impeachment. O surgimento da revista *Veja* aconteceu em meio a uma grande expansão de outras publicações brasileiras, em 1968. Segundo o portal Publi Abril[6], atualmente a revista possui um público de mais de oito milhões de leitores. A capa de uma revista é sempre o primeiro elemento que o receptor visualiza.

Na história da Veja, uma capa em especial chamou muito a atenção quando foi publicada no ano de 1992. O ano é referente ao primeiro ato de impeachment ocorrido no Brasil. Na edição de número (1236) do dia 27/05/1992 a Veja publicou uma entrevista exclusiva com Pedro Collor de Mello, que na ocasião denunciou o irmão, Fernando Collor de Mello, que até então ainda era presidente da República.

Em termos de imagem fotográfica jornalística, o discurso fotográfico da *Veja* sofreu influências dos meios publicitários, e também das estéticas documentais, que por fim, fomentou na perda da capacidade de imagens mais informativas. A autora Buitoni (2006) destaca que na *Veja*, "seleciona-se a mulher jovem, a idosa, a grávida, a negra, o executivo, a fábrica [...] Interessa apenas fazer ilustrações visuais para o texto [..] a imagem continua submetida à lógica verbal: ela serve ao texto". (BUITONI, 2006, p.47). A autora também classifica as fotografias de capa da revista como "reconhecíveis", e este caráter é tão presente nas páginas do periódico, que as imagens podem ser confundidas facilmente, umas pelas outras, o que faz perder a característica da exclusividade da fotografia jornalística.

[6] Sitio eletrônico da editora Grupo Abril, onde contém todas as informações das revistas do grupo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O discurso fotográfico das capas

Durante o período do processo de impeachment de Dilma Rousseff, a ex-presidenta do Brasil, esteve presente nos discursos midiáticos, mais do que o fluxo habitual. A presente análise vai expor quatro capas da revista Veja, com a fotografia de Dilma Rousseff, que foram publicadas durante os desdobramentos do impeachment.

Na fotografia de capa (Figura 1) é possível observar que a imagem foi feita em um enquadramento de plano próximo, que se refere a um plano médio mais fechado. Segundo os conceitos técnicos implementados por Souza (2002), pode-se observar que nesta fotografia, o ângulo de tomada utilizado foi o plano normal, modo onde o sujeito fotografado aparece de maneira paralela à superfície. O fundo da imagem todo em preto, transmite ao receptor a sensação de profundidade, o que realça ainda mais a face de Dilma Rousseff que foi registrada em perfil.

Além da sensação de profundidade, a imagem de capa também gera o efeito de proximidade. O foco de atenção oferecido ao leitor se volta diretamente ao semblante da ex-presidenta. A fotografia apresenta uma Dilma de expressão preocupada e séria. O olhar distante e a fisionomia fechada propagam uma presidenta incomodada diante de algo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1: "IMPEACHMENT" edição especial com 24 páginas.

Fonte: Acervo da revista Veja, edição 2455, 12 dez. 2015, ano 48, nº49

O título "impecheament" foi diagramado em letras grandes e chamativas, indicando a imensidão do conflito que ela teria que confrontar dali para frente. O

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

termo analítico da legenda e da fotografia de capa, faz a "ligação entre a história externa e a historicidade do texto (trama de sentidos nele)" (ORLANDI, 2007, p.68), ou seja, os fatos externos ocorrentes no espaço político brasileiro, junto ao ambiente de incertezas, se fazem presentes e são refletidos na capa.

As pequenas chamadas diagramadas ao lado da imagem de perfil de Dilma foram aplicadas de maneira frontal à imagem da ex-chefe de governo, isso sugere que a então presidenta pudesse vislumbrar vários apontamentos que a levaram até ao patamar na época. Tais aspectos se solidificam perante ao conceito de Análise de Discurso, quanto ao imaginário e o real, visto que, "é por essa articulação necessária e sempre presente entre o real e o imaginário que o discurso funciona". (ORLANDI, 2007, p.74). A imagem veiculada aos elementos verbais presentes nesta primeira edição pós abertura do impeachment transmite ao receptor a sensação de uma presidenta preocupada, tal conceito se integra ao estado do "Dito e o Não Dito", é o discurso que aparece subentendido no ambiente fotográfico da capa e texto, e que segundo Orlandi (2007) "há sempre no dizer um não dizer necessário". (ORLANDI, 2007, p.82).

A capa de (Figura 2) se faz presente a categoria de foto-ilustração. Além da representação de Dilma, também são expostos o político Luiz Inácio Lula da Silva (PT) e João Santana, apresentado na capa, como o marqueteiro do Partido dos Trabalhadores. É explicito que toda a composição de capa foi montada por meio de manipulação computadorizada, para chegar no resultado final. Na imagem a figura de Dilma e Lula, aparecem ligadas como a de bonecos de ventríloquos, que são submetidos as ações de João Santana, o marqueteiro do PT, que aparece como o condutor e controlador dos movimentos dos "bonecos" representados pelo casal de políticos. O termo explicito que se pode extrair da presente capa é que a imagem tanto de Dilma, quanto de Lula, são figuras que foram construídas por algo, ou alguém. No que se refere à capa, este criador seria o marqueteiro João Santana.

A respeito da construção da imagem de Dilma, como candidata e posteriormente no cargo de Presidenta da República, é importante recordar de todo o contexto apresentado no presente trabalho, sobre as dificuldades de inserção do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

gênero feminino na vida pública. A mulher antes de provar ser hábil para a prática das funções políticas, precisou comprovar ter condições de votar.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 2: A construção da imagem de Dilma "OPERAÇÃO ACARAJÉ".
Fonte: Acervo da revista Veja, edição 2467, 02 março 2016, ano 49, nº09

Após a aquisição de ambas situações, o gênero feminino ainda precisa atestar e justificar, ser competente para conduzir um cargo de esfera pública, e que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

tal virtude, nada se compara as questões de aparência física, beleza, e demais aptidões. E é na mídia que essa vinculação de mulher política, e a sua determinada aparência, se mostram constantes. Gregolin (2008) apresenta esta relação do que é publicado na mídia, com a questão da prática discursiva, a história, e a memória. Para o autor é indispensável avaliar a movimentação dos pronunciados, as atitudes de sujeito e as "materialidades que dão corpo aos sentidos e as articulações que esses enunciados estabelecem com a história e a memória". (GREGOLIN, 2008, p. 13).

Toda esta imposição do cuidado da imagem feminina das mulheres inseridas na política, e da ligação do gênero com aspectos supérfluos, foi analisado pela pesquisadora Rayza Sarmento (2012), onde o objeto de estudo era uma entrevista feita por Dilma Rousseff à Patrícia Poeta, em 2011. Por meio de acontecimentos ocorridos durante a entrevista, a pesquisadora pode identificar situações que nada se relacionam à competência da candidata e as funções de administradora de um país. Segundo Sarmento (2012) a grande diferença nas notícias jornalísticas sobre candidatas e candidatos, pode ser constatada neste quesito da aparência e do aspectos físicos. "Nas notícias, a vaidade excessiva ou falta dela aparece como tão, ou mais, importante do que o trabalho desenvolvido por essas mulheres". (SARMENTO, 2012, p.31).

As expectativas sobre uma atuação política diferenciada atravessam a construção da imagem de Dilma Rousseff desde o período eleitoral. Um jeito mais assertivo, e "durão", comumente não associado às mulheres sempre foi a marca da presidenta, que por vezes precisou apaziguá-lo para tornar-se mais feminina aos olhos públicos. (SARMENTO, 2012, 34). Todos estes componentes também se voltam na relação do contexto do público e privado, uma vez que nas condições históricas e culturais da construção da sociedade, cabia à mulher o âmbito privado, o lar, os filhos, o cuidado com o esposo, e ao homem, competia as escolhas e ocupação do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

espaço público. Neste contexto, a mulher cabe o papel de primeira dama, que cuida do lar[7], e não opina sobre os aspectos da esfera pública. (SARMENTO, 2012).

[7] Em Abril de 2016 a Veja publicou uma matéria titulada: Marcela Temer: bela, recatada e "do lar". A reportagem era a respeito da esposa do então presidente, Michel Temer (PMDB). Disponível em: http://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/ Acesso em: 03 de dez. de 2016

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3: Dilma já não é considerada a líder máxima do Brasil.
Fonte: Acervo da revista Veja, edição 2474, 20 abril 2016, ano 49, nº16

Novamente o recurso de foto ilustração é empregado na capa do periódico de (Figura 3). Desta vez a revista utilizou uma fotografia de caráter oficial de Dilma

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Rousseff e aplicou na mesma recursos de alteração computorizada, para gerar estes efeitos finais. Na presente capa, o rosto de Dilma aparece pela metade, devido a um aparente rasgo de papel, implantado diante da face da ex-chefe de governo. A sensação transferida ao receptor é de que a imagem de Dilma não apenas foi danificada com o rasgo, mas também,

que a fotografia teria sofrido deterioração por conta do tempo, o que culminou em machas amareladas, e pequenos cortes e partes amassadas, nas laterais da fotografia. É perceptível que na capa do periódico foi aplicado um recorte da imagem original, onde apenas aparecem os elementos da face da ex-presidenta, bem como uma pequena parte dos ombros.

Outro componente significativo é referente ao recurso do olhar de Dilma. Quando uma imagem apresenta o participante representado olhando para os olhos do espectador/leitor é estabelecido um contato direto, uma relação até mesmo imaginária que os conecta, que pode ser de afinidade, proximidade, por exemplo. Este tipo de imagem é chamado por Kress e Van Leeuwen (1996) de demanda, ou seja, os olhos dos participantes demandam alguma coisa do espectador/leitor. No entanto, outras imagens são indiretamente endereçadas. Nesse caso, o espectador/leitor não é mais o objeto do olhar, mas sim o sujeito deste olhar. Essa imagem é denominada de oferta, já que oferece o ator ali representado como um objeto de contemplação, gerando efeito de impessoalidade. (GOMES, 2011 apud KRESS, LEEUWEN, 1996, p.24). É possível presumir que a intencionalidade da revista foi o de deletar a base de confiança expressada no olhar de Dilma.

A visão de Dilma como uma governante sem comando e incapaz de seguir no cargo de presidenta do Brasil, que se faz perceptível no trecho da legenda - “abandonada pelos aliados, não comanda mais o Brasil”, - reforça novamente a questão de incertezas, diante dos acontecimentos e desdobramentos do processo de impeachment, e da desvalorização do sujeito, no caso, Dilma Rousseff. Simone de Beauvoir (1970) explana a respeito desta perspectiva social referente ao conceito da incapacidade de administração ligadas ao gênero feminino, na obra O segundo Sexo, a autora apresenta dados ligados a biologia feminina, que partem para outros

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

princípios, e acabam caindo na idealização de que a mulher "tem menos firmeza e menos perseverança em projetos que é também menos capaz de executar". (DE BEAUVOUIR, 1970, p.56). O elemento "a presidente" também é objeto de análise. Logo quando eleita, Dilma falou à imprensa que gostaria de ser chamada como presidenta[8]. Em visita a um programa matutino da Rede Globo[9] no ano de 2011, Dilma justificou tal decisão, "não estou cometendo nenhuma barbaridade querendo ser presidenta [...] quero enfatizar o ´a´, o signo do feminino [...] acho que a primeira mulher tem a obrigação de ser presidenta", afirmou a chefe de governo na época. Todo este contexto aponta novamente para um contexto de dominação masculina no discurso da Veja, que aplica o termo "presidente" em gênero masculino, mesmo tendo o parecer e o pedido da própria personagem da matéria, que o correto seria se dirigir a ela como a "presidenta".

Na imagem de capa (Figura 4) aparece a fotografia da ex-presidenta alinhada à do também ex-presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha. A imagem de Cunha surge atrás de Dilma, em perfil, de modo que se pode identificar parte do semblante do político. A impressão sugerida da presente edição, é de que a imagem da presidenta utilizada na edição 2455 (Figura 1) que foi a público, dias após a autorização de abertura de processo, ainda em dezembro de 2015, se refere a mesma fotografia de Dilma, desta publicação do mês de maio. Por ser apenas um caráter hipotético, não é possível confirmar tal suspeita, entretanto se a hipótese de ambas fotografias serem na realidade iguais, fica evidente que na presente edição, a imagem de Cunha, foi direcionada por detrás da ex-presidenta, de modo proposital, de maneira que a referente cena, dos dois políticos juntos, não confere com a realidade, uma vez que foi utilizado ferramentas e técnicas de manipulação fotográfica.

Na data da presente capa da Veja, o político Eduardo Cunha (PMDB-RJ), se encontrava afastado do cargo de presidente da Câmara dos Deputados. Por meio de

[8] Segundo os dicionários, o "Houaiss" e o "Aurélio", a palavra "presidenta" está correta e pode ser usada sem qualquer receio. Fonte: Academia Brasileira de Letras.
[9] Programa matinal *Mais Você*. Na ocasião a presidenta foi entrevistada por Ana Maria Braga.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

informações do G1[10], sobre ele decaiam denúncias, de que o mesmo estaria atrapalhando os inquéritos da Lava Jato, operação está em que o deputado era réu e estava sendo investigado.

[10] G1. Disponível em http://g1.globo.com/politica/noticia/2016/05/teori-determina-afastamento-de-cunha-do-mandato.html Acesso em: 30 de nov. de 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 4: O uso do "*TCHAU*, QUERIDA"

Fonte: Acervo da revista Veja, edição 2477, 11 maio 2016, ano 49, nº19

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A capa também traz a expressão "*Tchau*, querida, *Tchau*, querido" diagramada em letras vermelhas e chamativas. O termo "*Tchau*, querida" apareceu inicialmente na mídia, após ser dito pelo ex-presidente Lula, durante uma conversa telefônica dele, com a ex-presidenta Dilma. Conforme o site de notícias G1[11], no dia 16 de março de 2016, o juiz Sérgio Moro quebrou o sigilo de interceptações telefônicas de Lula, durante a 24ª fase da Operação Lava Jato. Entre os diálogos gravados pela Polícia Federal, havia uma conversa dele com Dilma, que na ocasião o nomeou como ministro chefe da Casa Civil. Na ligação, a fala de Lula, ao dizer, "*Tchau*, querida", se deu como um modo de despedida, ao finalizar a conversa com a então presidenta.

> Dilma: "Seguinte, eu tô mandando o 'Bessias' junto com o papel pra gente ter ele, e só usa em caso de necessidade, que é o termo de posse, tá?!"
> Lula: "Uhum. Tá bom, tá bom."
> Dilma: "Só isso, você espera aí que ele tá indo aí."
> Lula: "Tá bom, eu tô aqui, fico aguardando."
> Dilma: "Tá?!"
> Lula: "Tá bom."
> Dilma: "Tchau."
> Lula: "Tchau, querida."
> (G1, Disponível em: http://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2016/03/pf libera-documento-que-mostra-ligacao-entre-lula-e-dilma.html Acesso em: 30 nov. de 2016).

Contudo, o mesmo termo foi mencionado por diversas vezes, e dito em ocasiões e enunciação diferentes, em meio aos episódios e acontecimentos do processo de afastamento de Dilma. Um episódio marcante do uso do "*Tchau*, querida" pode ser constatado no dia da votação de abertura do impeachment na Câmara dos Deputados[12], no dia 17 de abril de 2016. Na ocasião, além de votarem favoráveis ou contrários ao impeachment, os deputados também tinham o direito de

[11] G1, Disponível em: http://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2016/03/pf-libera-documento-que-mostra-ligacao-entre-lula-e-dilma.html Acesso em: 30 nov. de 2016.
[12] FOLHA DE S.PAULO. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/04/1762082-veja-frases-dos-deputados-durante-a-votacao-do-impeachment.shtml Acesso em: 30 de nov. de 2016

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

discursar por alguns segundos. Em meio as manifestações, alguns candidatos favoráveis a saída de Dilma, utilizaram o termo "*Tchau*, querida".

Para Araújo e Manzano (2016) o discurso político atual tem consigo uma característica de memória de curta de duração, e ainda podem ser definidos como um cenário de espetáculo. Mediante ao enunciado "*Tchau*, querida" "*Tchau*, querido" aplicado na capa da Veja, em conjunto com a imagem dos políticos, os elementos inserem o interlocutor a um campo de domínio ligado à já existência histórica do termo, usado primeiramente de maneira íntima, durante a ligação de Lula à Dilma, e posteriormente, à princípios negativos e debochados, quanto ao uso do termo, pelos deputados na votação da Câmara.

Ao utilizar tal expressão com tamanha intensidade, e ainda próximo a um momento decisivo nos desdobramentos do processo do impeachment, a revista se enquadra como um veículo midiático conduzido por interesses deste mesmos personagens secundários, que se apropriaram da mensagem de despedida com um teor derrotista. A variação masculina do termo que resultou no "*Tchau*, querido", também gera a sensação de partida e de saída do candidato Eduardo Cunha. Vale salientar, que a propagação da expressão em seu modelo feminino, foi muito mais disseminada e empregado na mídia e nas redes sócias, culminando então, em uma diminuição significativa da imagem da ex-presidenta, e similarmente reforçando o uso da dominação masculina, perante a candidata.

Concluindo a percepção referente à mensagem transmitida pelos componentes que formaram as presentes capas, e levando-se em conta, às fotografias, os conteúdos verbais e as manipulações computadorizadas, que tem a capacidade de propagar sentido e significado, foi possível identificar que a Veja adquire uma atitude política/ideológica, contrária a permanência de Dilma Rousseff, no cargo de Presidenta da República. Partindo deste conceito, o presente periódico por algumas fez o uso de enunciados que fortalecem a disseminação da dominação masculina, o que gera uma depreciação não só da imagem da ex-presidenta, mas também, das mulheres em geral, que estão inseridas neste setor.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Considerações finais

Levando-se em conta, às fotografias, os conteúdos verbais e as manipulações computadorizadas, foi possível identificar que a Veja adquire uma atitude política/ideológica, contrária a permanência de Dilma Rousseff, no cargo de Presidenta da República. Partindo deste conceito, o presente periódico por algumas fez o uso de enunciados que fortalecem a disseminação da dominação masculina, o que gera uma depreciação não só da imagem da ex-presidenta, mas também, das mulheres em geral, que estão inseridas neste setor. O propósito deste trabalho foi evidenciar e propor um ambiente de análise referente à imagem transmitida pela revista Veja, quanto à temática da mulher inserida na política e quais são os discursos transmitidos.

Durante o processo analítico das capas foi possível identificar que, durante as etapas do processo de impedimento ao cargo de presidenta sobre Dilma Rousseff, a postura editorial da revista, era bem evidente. Ficou claro a posição favorável da Veja, em relação à saída de Dilma Rousseff, diante das composições analíticas das imagens, das manchetes, e das chamadas, que formaram as presentes capas. Enquanto a questão da praticas misóginas da revista, em relação à imagem de Dilma, as mesmas podem ser perceptivas, ainda que em alguns momentos, sutis, porém elas se fazem reais, e reforçam um discurso de desqualificação da ex-presidenta, enquanto candidata, e também, quanto a condição de ser mulher.

REFERÊNCIAS

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. O que é Feminismo. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ARAÚJO, Lígia Mara Boin Menossi; MANZANO, Carmona Garcia. Aforização e efeito de memória no enunciado "tchau, querida!". Linguasagem, v. 25, n. 1, 2016.

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BUITONI, Dulcília. Índice ou catálogo: o deslizamento imagético das fotos da revista *Veja*. Líbero. São Paulo, ano IX 18 (2006): 41-48.

DE BEAUVOIR, Simone. O Segundo Sexo – 1. Fatos e Mitos 4.ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

DEL PRIORE, Mary. História de Amor no Brasil. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2006.

GOMES, Maria Carmen Aires. Corpo, política e tecnologização: um estudo da representação de Dilma Rousseff no contexto da mídia. Cadernos de Linguagem e Sociedade, v. 12, n. 1, p. 11-29, 2011.

GREGOLIN, Maria. Análise do discurso e mídia: a (re) produção de identidades. Comunicação Mídia e Consumo, v. 4, n. 11, p. 11-25, 2008.

ORLANDI, Eni P. Análise do discurso: princípios e procedimentos. 7.ed. Campinas (SP): Pontes, 2007.

PINTO, Celi Regina Jardim. Feminismo, história e poder. **Revista Sociologia Política**, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010.

_____. Mulher e política no Brasil: os impasses do feminismo enquanto movimento social face às regras do jogo da democracia representativa. **Revista Estudos Feministas**, vol.2, nº2, Florianópolis (SC), UFSC, 1994, p.256-270.

SARMENTO, Raysa. "Quem faz a sua maquiagem? A senhora sabe cozinhar?" Estereótipos sobre o "feminino" na entrevista de Dilma Rousseff à patrícia poeta. O Jornalismo político nos processos eleitorais. Capivari (SP): Editora Nova Consciência, 2013.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SOUZA, Jorge Pedro. Fotojornalismo: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2002.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Polarizar para simplificar: homens e mulheres em Grande Sertão

Ana Cristina Teodoro da SILVA (UEM)[1]

Resumo: A proposta é expor questões de gênero, especificamente os papéis atribuídos a homens e mulheres, refletindo sobre o masculino e o feminino e suas relações, a partir do filme Grande Sertão (1965), dirigido por Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira, e do livro Grande Sertão: Veredas (1956), de Guimarães Rosa. O conteúdo narrado no livro foi fundamentalmente alterado na adaptação fílmica, no que diz respeito à relação entre as personagens centrais, Riobaldo e Diadorim. O grande segredo do livro é revelado antecipadamente, de forma que o que inquieta e faz pensar no impresso, é logo tranquilizado na versão audiovisual. A obra literária e a ressignificação feita, nove anos depois, pelos diretores do filme, apontam-nos características dos papéis de homens e mulheres no Brasil dos anos 1950 e 1960, sem deixar de serem ainda atuais, e possibilitam problematização e reflexão com o suporte das discussões contemporâneas de gênero.

Palavras-chave: dicotomias, gênero, cinema e literatura

Assim exato é que foi, juro ao senhor.
Outros é que contam de outra maneira.
(Grande Sertão: Veredas, p. 358)

O filme Grande Sertão (1965), é adaptado do clássico de nossa literatura Grande Sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa (publicado pela primeira vez em 1956). No entanto, as duas narrativas tratam de forma bastante diferente a relação

[1] Professora do curso de Comunicação e Multimeios, Departamento de Fundamentos da Educação, Universidade Estadual de Maringá. Eixo temático: Gênero, corpo e sexualidades.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

entre os personagens principais, por consequência, as relações de gênero implicadas. O texto procurará inspirar a reflexão sobre essa diferença.

O filme é parte do chamado Ciclo do Cangaço no cinema brasileiro, que teve início já nos anos 1920. Porém, não aparece como exemplo ou expoente na bibliografia especializada, como foram Lampião, O Rei do Cangaço (Benjamin Abrahão, 1936) e Deus e o Diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha, 1964). Foi dirigido, produzido, adaptado e roteirizado por Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira. Atuaram nos papéis principais os atores Maurício do Valle, Sônia Clara e Joffre Soares. É interessante constar que a música e regência é assinada por Radamés Gnatalli, com desenhos de Ziraldo.

Os diretores eram irmãos gêmeos, filhos de um juiz, tinham contatos com autoridades do governo brasileiro. Fizeram cursos de cinema na França, em torno de 1949. Voltando ao Brasil, trabalharam nos Estúdios Vera Cruz. A Companhia Cinematográfica Vera Cruz durara de 1949 a 1954, porém, junto com a Vila Rica Cinematográfica Ltda, apresenta o filme.

Foi filmado em preto e branco, com voz de narração ao fundo, e locação nos sertões em torno do Rio São Francisco. No enredo do filme, é clara e estabelecida a oposição entre, de um lado, os poderosos, coronéis, governos e políticos e, de outro lado, o sertão, o povo, a terra, estes, representados pelos bandos de jagunços.

A narrativa linear mostrará, especialmente, a relação entre dois jagunços, Riobaldo e Reinaldo/Diadorim. Ainda no primeiro terço do filme, Reinaldo é baleado. Aparentando fragilidade, Reinaldo cavalga até a beira de um rio. Riobaldo encontra-o inconsciente, ao verificar o ferimento, exclama: “Diadorim, você é mulher!” (38’). O roteiro do filme opta por deixar claro quem é homem e quem é mulher, com isso, não ocorrem os tensos questionamentos que ocorrem no livro. Os papéis são bem definidos e com isso não ocorrem as névoas de fronteiras. Então, são dois jagunços, Riobaldo e Reinaldo. Reinaldo, porém, é mulher e pedira a Riobaldo, em segredo, que o chamasse de Diadorim.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Tanto Riobaldo quanto Diadorim estão sempre barbeados, enquanto que no livro fica claro que Reinaldo quer se manter asseado e barbeado. Riobaldo o segue nessa característica, e opta por deixar a barba crescer quando se torna chefe do bando, procurando afastar-se de Diadorim – o que jamais acontece internamente. No audiovisual o narrador está oculto, a história não é, portanto, uma reelaboração. Ocorre uma simplificação da trama do livro em favor de uma narrativa convencional e sem tensões, para isso, as dicotomias precisam ser claras, entre poderosos e subordinados, Deus e o Diabo, homem e mulher. No texto de Guimarães Rosa, Riobaldo vive diversas tensões, por exemplo de não saber ao certo se fez ou não pacto com o Diabo, quem responde a ele, Diabo, Deus ou ninguém? Já no filme, o pacto foi feito, estabelecendo o lugar do mal, que não pode ter bom destino.

Reinaldo não aparece como jagunço valente, e sim é ressaltado o Diadorim frágil, convalescente da bala levada. Sua postura seria vista hoje como andrógina, novo, delicado, sobrancelha grossa, sem barba, mais baixo, magro. O que significa dar imagens à leitura de um livro? Ao lermos, imaginamos, criamos as imagens, constituindo a narrativa. No filme, rostos, gestos e cenários são dados, não deixamos de imaginar, mas a partir de uma síntese prévia.

Ao final, com sua sede de vingança, Diadorim desafia o vilão Hermógenes para duelo de faca, e morre.

Os papéis de homens e mulheres podem ser descritos. Os homens desbravam o sertão, o mundo exterior. Tem roupas próprias e características, guerreiam, lidam com armas. Prezam a coragem, a amizade e os cavalos. Os crimes piores para um homem são não cumprir a palavra e roubar gado. O livro também retrata um universo masculino, porém há espaço para dúvida e questionamento nas angústias e na filosofia de Riobaldo.

No filme, as mulheres aparecem dentro de casa, servindo café, portanto, no espaço doméstico. Em vilarejos, durante a narrativa, aparecem uma velha, duas mulheres cuidam de crianças, outra aparece fiando, outra socando um pilão. A mulher de Hermógenes, o vilão, fuma; e aparece rezando ao lado do corpo morto de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Diadorim. Comparece ainda a prostituta Donhanha, em uma rede, em casa, "essa boniteza de mulher".

A relação de pai e filha de Joca Ramiro com Diadorim aparece claramente no filme, talvez para justificar o enredo, ele diz ter remorso de deixa-la nessa vida, em sequência logo após Riobaldo ter encontrado Diadorim no rio. Acamado, Diadorim escuta do pai: "Minha filha, tenho remorso de deixar você nessa vida de perigos, ameaças, com essas roupas de homem, duras, de couro. Bonito seria ver você vestida como essas mocinhas sertanejas." (39') Ao que Diadorim responde: "Quando tudo isso acabar, aí então vai me ver assim."

Tal diálogo não existe no livro. Também não existe, no livro, o didatismo em separar as coisas de homem e mulher. Não há, ainda, explícito, por parte de Diadorim, como espera viver depois, fica claro apenas que espera continuar a relacionar-se com Riobaldo. No filme as relações, e as relações de gênero, são bem demarcadas.

Hermógenes, no filme, sorrateiramente vê a cena entre Diadorim e Riobaldo à beira do rio. À noite, entra na casa onde está Diadorim e tapa sua boca, porém o pai, Joca Ramiro, percebe e o leva para fora, e é morto pelo vilão, o que gerará a revolta do bando. O papel de vilão de Hermógenes é muito explícito, bem como o porquê, nesta narrativa. Significativo que procurará Diadorim para, supostamente, alguma violência, e "ela" é defendida pelo pai. Nada disso acontece no livro, a cronologia e os motivos dos ódios e vinganças, bem como a posição do bem e do mal, são difíceis de distinguir, e isso faz parte da reflexão que Guimarães Rosa propõe dentro da riqueza da cultura sertaneja.

A partir daí, no filme, fica clara a postura de vingança do bando, e contra quem. Riobaldo visita o amigo e diz: "Você é valente, Diadorim, mas essa não é vida para você, uma moça, tantos perigos..." (46') Tal fala inexiste no livro, fica claro que os roteiristas-diretores simplificaram a trama em sua tradução. Uma moça não deve viver perigosamente.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Mais adiante, em um acampamento, Riobaldo insiste com Diadorim para irem embora. Mas ela clama por vingança, e responde que se Riobaldo pegar firme neste propósito, seus objetivos serão atingidos. Ela incita Riobaldo de modo incisivo e claro. Ele diz: "você é mulher, mulher tem amor..." Mas é interrompido pelos gritos de Diadorim: "Nunca mais fale isso!" (1:01')

Já se encaminhando ao final, Riobaldo aproxima-se de Diadorim e diz imagina-la "de cabelos compridos" (1:19'), é noite, a cena de um buriti e a trilha sonora parecem sugerir drama e passagem de tempo, talvez uma noite juntos, corte, então é dia e eles estão se beijando. Escutam tiros, é Hermógenes, Riobaldo grita: "não quero te perder", e ela responde: "me deixa", e corre para a guerra que trará sua morte. Essa sequência também não é literal, em relação ao livro.

O filme termina com sabor de vingança e castigo, castigo pela insistência na vingança, por não ter seguido o coração, o amor anunciado. As dicotomias são delineadas e ressaltadas como contrapostas, enquanto no livro as dicotomias são questionadas e justapostas nos personagens, o que faz ganhar em complexidade, dificultando o enquadramento de gênero, dificultando saber qual o limite ou a diferença da mulher em relação ao homem.

Partir do princípio que as questões de gênero atualmente são discutidas como nunca, e que houve, na história, um paulatino avanço em seus entendimentos, merece ponderação. Interessa saber como eram tratadas as questões de gênero *avant le lettre*, ou seja, antes que a palavra gênero configurasse um conceito, mesmo que abrangente e não precisamente definido. Interessa saber que contraposições e reações a constituição de tal campo linguístico e de lutas fez surgir.

Ler ou reler "Grande Sertão: Veredas", clássico da literatura brasileira, em contexto de discussões de gênero inspira reflexões sobre como eram no Brasil da década de 1940/50, sobre como seriam lidas naquele período e, sem dúvida, sobre a sensibilidade e maestria de seu autor, João Guimarães Rosa, ao trata-las. Antonio de Pádua Dias da Silva demarca que o autor trabalhou em um contexto histórico, e com ele dialogou.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> E se essa fabulação direciona o olhar do/s leitor/es para questões de gênero é porque, segundo defendemos, o projeto de autoria rosiano, na obra em pauta, problematizou a questão, uma vez que, à luz do pensamento em que a obra foi publicada (1956), percebe-se que estereótipos em torno do ser-homem, ser-mulher e ser-gay estavam muito bem demarcados, do ponto de vista da cultura, de forma que se reafirmavam, na literatura, os padrões heterossexuais da sociedade misógina e machista como se comportou, ao longo de sua história, o homem brasileiro. (SILVA, p. 4)

Não pretendemos aqui tratar destes estereótipos na década de 1950, mas sim comparar a diferença de base entre o livro e o filme, que nos faz pensar sobre os espaços entre questionar as construções de gênero e reiterar estereótipos conformados a uma sociedade patriarcal e (hetero)sexista.

O principal personagem, Riobaldo, é uma espécie de herói e filósofo sertanejo, brasileiro. O livro apresenta uma narrativa que Riobaldo, mais velho, faz a um interlocutor que pouco aparece, sabemos que é de fora, é estudado, bom ouvinte e merecedor da confiança do então fazendeiro Riobaldo. Ele vai rememorar seu passado, procurando entende-lo e entender-se. "Mesmo o que estou contando, depois é que eu pude reunir relembrado e verdadeiramente entendido – porque, enquanto coisa assim se ata, a gente sente mais é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo." (p. 122)

Esse exercício bem pode ser lido como reelaboração de um Brasil do sertão, de um processo da primeira metade do século XX em que a política republicana procura substituir as culturas regionais. A passagem não é tranquila e implica ganhos e perdas, o sertão de Guimarães Rosa é cultura e natureza, poético, complexo, fia-se na palavra místico, e muito mais. O cangaço representa brasis que o modernismo desenvolvimentista teve - e tem - orgulho em extirpar, mostrando-o como mera violência e brutalidade. Fica claro o quanto o jogo político é também violento e de armas, desnecessário dizer como essa violência é atual. Alguns diriam que tal violência, pelo contrário, é fruto de um Brasil arcaico, pondero que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

convivemos com violências, não fomos capazes ainda de digerir os diferentes brasis, sem dúvida mantemos características violentas de nosso passado sertanejo, porém violência maior advém, atualmente, do desenvolvimento sem críticas da modernidade e da inserção no capitalismo.

O sertão, em Rosa, é uma imagem múltipla. Pode ser lido como espaço de disputa política, mas, de modo complexo, " é o sozinho... é o dentro da gente..." (ROSA, p. 256). O cangaço e o sertão de Rosa, sendo rústicos, por vezes violentos e agressivos, tem música e delicadeza. Riobaldo conta sua história, especialmente sua história de jagunço, pois quando acaba a trajetória do jagunço acaba a narrativa. Tinha mãe, que morreu ainda em sua meninice, foi acolhido pelo padrinho, que depois sabemos ser seu pai. Moço de alguma letra, resolve ir atrás de seu destino, sai a cavalo pelo sertão, é empregado como professor de um fazendeiro, Zé Bebelo, que é também um coronel, chefe de bandos e aspira a ser político (após acabar com a jagunçada em uma guerra... de jagunços!). Riobaldo ensina mas também aprende, e não consegue ser avesso aos jagunços como seu respeitável empregador. Ganha o mundo do sertão e acaba por se juntar ao bando de Joca Ramiro, inimigo de Zé Bebelo. Consegue se bandear com Ramiro com o aval de seu amigo Reinaldo, que o reconhece – já se conheciam de um episódio da infância, de amizade e atração.

Reencontrar Reinaldo, que fazia parte do bando de Joca Ramiro, foi força para que Riobaldo quisesse ali ficar. A permanência no bando, no correr da narrativa, foi sempre associada ao prazer do companheirismo de Reinaldo, que o atraía e essa atração não deixava espaço para dúvidas. Reinaldo era valente, absolutamente fiel a Joca Ramiro, e levado por um desejo de vingança maior que tudo, vingança pela morte de seu pai, mas também uma raiva, um ódio selvagem e violento que procura ser despejado nos inimigos, característico da jagunçada.

Nas jornadas a cavalo e guerras que são narradas no livro, nas rodas em torno da fogueira, sempre a proximidade e fidelidade entre Riobaldo e Reinaldo. Já no começo se comprometem amigos e são leais a toda prova. " Diadorim não ia mentir. O amor só mente para dizer maior verdade." (ROSA, p. 397) Uma relação assim não é comum entre os jagunços, que precisam e se fiam em muita lealdade,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mas lealdade de bando, não entre dois. Riobaldo quer sempre a companhia de Reinaldo, que corresponde. Sentem ciúmes um do outro, Riobaldo estranha a fidelidade de Reinaldo com Joca Ramiro e não gosta de saber que ele já tivera um outro grande amigo. "Joca Ramiro tinha sido a admiração grave da vida dele: Deus no Céu e Joca Ramiro na outra bando do Rio. Tudo o justo. Mas ciúme é mais custoso de se sopitar do que o amor. Coração da gente – o escuro, escuros."

Reinaldo fica irado quando Riobaldo visita mulheres, propõe um pacto para não fazerem sexo, pois que tiraria a energia na guerra. Um pouco depois do pacto de amizade entre os dois, Reinaldo faz uma confidência: quer ser chamado de Diadorim por Riobaldo, quando estiverem a sós. Uma identidade exclusiva ao amigo, aceita prontamente por ele. Ambos se procuram, se protegem. Em diversos momentos Riobaldo se perde em pensamentos sobre os olhos ou a pele de Diadorim, sobre aquela presença atraente, sedutora. "Diadorim é a minha neblina..." (ROSA, p. 32). Sabe ser macho, gosta de sexo com mulheres: "... Mas ponho minha fiança: homem muito homem que fui, e homem por mulheres! ... Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisa-feita." (p. 129) Riobaldo vive a angústia daquele sentimento. "Diadorim era um impossível" (ROSA, p. 399). Porém, a fantasia às vezes se soltava. "Sofismei: se Diadorim segurasse em mim com os olhos, me declarasse as todas as palavras?" (ROSA, p. 62)

Há um momento em que Diadorim está deitado em um couro, levanta-se e vai a outro lugar. Riobaldo deita no couro ainda quente do corpo do amigo, para sentir seu calor, seu cheiro. Fica claro que onde Diadorim for, Riobaldo irá. Quando a guerra parece sem sentido, por mais de uma vez, Riobaldo chama Diadorim para irem embora dali, fazer a vida em outro lugar. Mas Diadorim não quer, deixa para depois da vingança, depois de concluída a demanda que tem ali, o que muito magoa Riobaldo. "...viver é muito perigoso... Diadorim, o rosto dele era fresco, a boca de amor; mas o orgulho dele condescendia uma tristeza." (ROSA, p. 409)

Já no início do livro, Riobaldo admite em sua rememoração: "De um acêso, de mim eu sabia: o que compunha minha opinião era que eu, às loucas, gostasse de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Diadorim, e também, recesso dum modo, a raiva incerta, por ponto de não ser possível dele gostar como queria, no honrado e no final." (ROSA, p. 43) Afinal, como poderia envolver-se com um homem? Não tinha cabimento em sua cabeça. Guimarães Rosa nos faz atravessar essa angústia, viver com ela, aborda-la. Freava seu impulso: "Diadorim permanecia lá, jogado de dormir. De perto, senti a respiração dele, remissa e delicada. Eu aí gostava dele. Não fosse um, como eu, disse a Deus que esse ente eu abraçava e beijava." (ROSA, p. 168)

E outras tonalidades do amor compareciam, complicavam, tornavam complexa aquela relação que por muitas vezes foi chamada de amizade.

> ...Diadorim, conforme diante de mim estava parado, reluzia no rosto, com uma beleza ainda maior, fora de todo comum. Os olhos – vislumbre meu – que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto. E tudo meio se sombreava, mas só de boa doçura. Sobre o que juro ao senhor: Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia! A santa... Reforço o dizer: que era belezas e amor, com inteiro respeito, e mais o realce de alguma coisa que o entender da gente por si não alcança.
> Mas repeli aquilo. Visão arvoada. Como eu estava separado dele por um fogueirão, por alta cerca de achas, por profundo valo, por larguez enorme dum rio em enchente. De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhado em suas ações?! Me franzi. Ele tinha culpa? Eu tinha a culpa?... (ROSA, p. 403)

Já ao final da narrativa, chegam a sós em um vilarejo destroçado e usam de sua coragem para darem-se as mãos. "Homem com homem, de mãos dadas, só se a valentia deles for enorme. Aparecia que nós dois já estávamos cavalhando lado a lado, par a par, a vai-a-vida inteira. Que: coragem – é o que o coração bate; se não, bate falso. Travessia – do sertão – a toda travessia." (ROSA, p. 408)

Também ao final, reconhece que mesmo o guerreiro era para carinho, mas só tomaria atitude se fosse uma mulher.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Ao que, alforriado me achei. Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dele. Mesmo no escuro, assim eu tinha aquele fino das feições, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido, na fantasia da ideia. Diadorim – mesmo o bravo guerreiro – ele era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço; a lá, aonde se acabava e remansava a dureza do queixo, do rosto... E eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim, e calar qualquer palavra. Ele fosse uma mulher, e à-alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer – pegava, diminuía: ela no meio dos meus braços! Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação – por detrás de tantos brios e armas? (ROSA, p. 467)

Um momento de entrega ao corpo – e à alma? Reconhece a possibilidade de gostar mesmo do homem, mas ainda reprimindo a palavra, ainda duro com duro, ainda a moral que lança um muro. O livro é moralista ou subversivo? Leio como subversivo, dentro da moral. Dentro das normas, enuncia o sonho, o desejo, dando-lhe realidade. "Viver é muito perigoso". O filme é grande sertão, o livro traz veredas, que na acepção de Paulo Ronái, são "tênues canais de penetração e comunicação" (RÓNAI, p. 14)

Todos sabem que, ao final do livro, Diadorim morre e só então é visto nu, seu corpo o diz mulher. Na narrativa do Riobaldo mais velho, escusa deixar esse fato ao final, porém tinha-o em mente ao contar a história, que é elaborada olhando o passado com um saber do futuro, é reelaborada, o narrador tem maior autorização para expressar e mesmo sentir de novo as emoções e turvamentos que certamente eram diferentes no presente das ações.

Diadorim fora menina. Cedo, desde a infância, passou a se vestir de menino, depois seguiu um bando de jagunços como homem, com os ódios, agressões e hábitos associados a homens. Tinha mesmo um estojo de se barbear, o que fazia todos os dias, estava sempre sem barba. Tomava banho apenas de manhã, longe de todos. É necessário compreender uma conjuntura em que o respeito ao corpo do outro resguardava espaços; hoje, tal situação pareceria inverossímil. Como nunca flagraram Diadorim? Não parece haver desconfiança quanto à macheza de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Reinaldo, ou mesmo quanto à relação dos dois amigos. Não havia cabimento para essas desconfianças. A leitura hoje, do livro, no entanto, tendo em mente as questões de gênero, faz talvez ampliar a dramaticidade da relação.

Aos olhos de hoje, Diadorim era um transgênero. Riobaldo, homem heterossexual, estranhava-se naquele enlevo. Mas e Diadorim/Reinaldo? Não podemos saber ao certo, pois temos apenas a narrativa de Riobaldo, o que faz parte da genialidade de Guimarães Rosa. Diadorim vivia Reinaldo, vestia-se de homem, comportava-se como homem, fazia a performance de gênero associada a um homem. A vingança era suficiente para explicar? O livro deixa em aberto. Vemos uma "nascida menina" fazendo tudo o que um homem faz no sertão, com força, coragem e bravura. Se aquela era vida de homem, uma mulher também poderia cumpri-la, mas, nessa história, essa mulher era homem, tinha performance de homem, aqui, o conceito de Judith Butler cai muito bem (BUTLER, 2016). "O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não forma terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam." (ROSA, p. 31)

Fica claro que Diadorim quer falar a verdade para Riobaldo, porém depois da guerra. Diz-lhe que revelará um segredo. Temos algumas falas de Diadorim, por meio da memória de Riobaldo: "E uma vez ele mesmo tinha falado: - 'Nós dois, Riobaldo, a gente, você e eu... Por que é que separação é dever tão forte?...' Aquilo de chumbo era. Mas Diadorim pensava em amor, mas Diadorim sentia ódio." (ROSA, p. 350)

O amor que nutre não é suficiente para abandonar sua função e sua performance, essa falta de capacidade de abandono de si não costuma ser característico de uma mulher. Percebo que proponho aqui uma leitura atual. É possível, em Grande Sertão: Veredas, interpretar lá ou aqui, em diversos momentos. Por exemplo, entender que Reinaldo abandonou a si mesmo. Para isso, é necessário interpretar que seu ser real seria Diadorim. Porém qual seria seu ser real? Não fica demarcado claramente no livro, muito diferentemente do filme.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Diadorim gosta de ser jagunço? Parece ver sentido ali, fez o necessário para atender a um chamado interior, não se importando com barreiras sociais, passou a barreira, precisa ser homem, tornou-se homem. Ou tornou-se por prazer? Fica em aberto. Por que se vestia de menino desde cedo? O desejo de Diadorim/Reinaldo por Riobaldo era de uma mulher por um homem (Diadorim por Riobaldo) ou de homem por outro (Reinaldo por Riobaldo)? Esta questão é relevante? Seria anacrônica? De onde vem o desejo? "...onde é bobice a qualquer resposta, é aí que a pergunta se pergunta." (ROSA, p.100)

Riobaldo, por sua vez, era um jagunço sensível. Aprendeu com Diadorim a observar os pássaros, era letrado, podia ser violento mas não gostava de crueldade, respeitava as mulheres – fazia amizade com as prostitutas e não cometeu violência com a esposa de seu inimigo, além de tê-la raptado. É fácil ler que Riobaldo apaixonou-se por Diadorim porque intuiu que era uma mulher. Mas o livro não autoriza necessariamente essa leitura, como ocorre no filme. O livro faz com que nos projetemos, projetamos as teorias que temos, as possibilidades que temos para explicar o romance entre os dois. Não é errado ler que Riobaldo amou um homem valente, corajoso, de feições e pele delicada. "Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia." (ROSA, p. 63)

É impossível não mencionar a linguagem do livro, sertaneja, poética, em narrativa filosófica, se entendemos que filosofar é amar a sabedoria, portanto, procurar saber. Meticulosamente pesquisada por Guimarães Rosa, as palavras, os arranjos frasais, as metáforas, por si só fazem valer a leitura que nos atravessa e golpeia. Registros de possibilidades de nosso país tão diverso. A poesia na prosa de Rosa parece antecipar Manoel de Barros.

Também necessário mencionar que, entre muitas entradas possíveis, o livro trata da relação entre ser humano e mundo, ou entre cultura e natureza. Mais uma vez, não são dicotomias, são relações interdependentes. Muitas leituras são possíveis, da perspectiva geográfica, econômica, política; da perspectiva da história que rememora; da perspectiva psicológica, todas entrelaçadas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fora da relação principal, Riobaldo-Diadorim/Reinaldo, as mulheres aparecem no livro como mãe, prostitutas, virgem Maria, filhas, esposas e noivas. Papéis sociais convencionais. O mundo do sertão é de homens? A pergunta é pertinente, e o mundo masculino, sedutor, é mostrado como não apenas de homens, já que há Diadorim. Porém, ainda na primeira página, o narrador afirma: "O sertão está em toda parte" (ROSA, p.19)

O filme usa as dicotomias para explicar claramente a narrativa, há passado e presente, amor e ódio, guerra e paz, homem e mulher. No livro, todo o tempo essas dicotomias são questionadas, justapostas: o presente da narrativa altera o passado; amor e ódio habitam os personagens; guerra e paz são estados externos e internos, assim como o sertão está dentro de nós. No livro, Riobaldo não sabe se é de Deus ou do Diabo, toda essa força faz questionar a amizade/amor entre Riobaldo e Reinaldo/Diadorim.

A performance de Reinaldo/Diadorim, situa de forma precisa o masculino e feminino: questão de atuação, o lugar do masculino não é necessariamente de homens; o lugar do feminino não é necessariamente de mulheres. Já nas últimas páginas (489), sabemos que o nome de registro é Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins. Um triângulo de pessoas em um ser: Reinaldo, Diadorim e Maria. Assim como Riobaldo triangulou com Reinaldo e Diadorim, perdeu-se em seu sertão e procura-se. Travessia. ∞

Referências

BRUYAS, Jean-Paul. Técnicas, estrutura e visão em Grande Sertão:Veredas. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, USP, n. 18, 1976.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução, Renato Aguiar. 11ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

GRANDE Sertão. Direção e Produção: Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira. 89'. 1965. Son, P&B.

RÓNAI, Paulo. Três motivos em *Grande Sertão: Veredas*. In. ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: Veredas*. 21.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ROSA, João Guimarães. Grande sertão: Veredas. 21.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Desejo homoerótico em Grande Sertão: Veredas. Revista da ANPOLL, v. 24, 2008.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. Filmes de cangaço: a representação do ciclo na década de noventa no cinema brasileiro. Dissertação (mestrado), Unicamp, 2001.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Representações dos rituais religiosos antigos na Roma antga: a invisibilidade das mulheres

Calebe Laridondu VIANA (UEL)[1]

Estudar a Antiguidade há algumas décadas era uma tarefa restrita a documentos escritos e oficiais, no entanto a "escola" dos Annales abriu caminho para novas abordagens, para além da política e novas fontes, como a que vou utilizar neste trabalho, a imagética. Todavia, por mais que a história tenha avançado em alguns pontos, determinados sujeitos continuam marginalizados e pouco estudados; tendo isso em vista, minha investigação propõe abarcar as mulheres no contexto do Império Romano, mais especificamente na conjuntura das práticas religiosas, nos séculos I e II d.C. Para realização dessa pesquisa, respaldo-me no conceito de representação de Roger Chartier para análise da fonte. Existem textos escritos que abordam as mulheres e as cerimônias sagradas do período, entretanto a imagem permite mais do que um suporte aos textos escritos, ela proporciona outras perguntas e corrobora para o entendimento mais vasto dos aspectos culturais e sociais aqui abordados.

Palavras-chaves: Império romano, práticas religiosas, mulheres, gênero.

Introdução

Em uma pesquisa que fiz recentemente, na qual estudava a aparição de mulheres no cânon cristão, percebi um patriarcalismo muito restritivo sobre a participação da mulher na esfera religiosa. Isso me fez indagar qual seria a "origem" ou influência de tal restrição, já que tais recomendações não se encontram nas mensagens atribuídas a Jesus (nos evangelhos canônicos) nem em alguns escritos

[1] Aluno de graduação da Universidade Estadual de Londrina, ingressante no ano de 2014.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que são atribuídos à Paulo[2]. Um texto de Dominic Crossan (2009) comenta que essa submissão estava mais próxima do contexto romano, no qual a mulher era menor na escala social do que o homem. Algumas passagens bíblicas, então, estavam alinhadas com o contexto romano pagão. Nesse ponto, vi a necessidade de pesquisar as práticas religiosas romanas para perceber se havia a restrição ou a participação das mulheres e a predominância masculina. No percurso de estudo deparei-me com imagens muito interessantes sobre as cerimônias religiosas, as quais uso como fonte para minha pesquisa.

As mulheres não aparecem nas imagens que vou analisar a respeito dos rituais religiosos romanos, muito menos na posição de sacerdotisas, mesmo que em alguns cultos elas ocupem tal posição. O que essas imagens podem nos comunicar? Elas configuram (representam) uma dominação do homem sobre a figura feminina? As figuras pictóricas representam a esfera cultural e social da época?

Essas são algumas das indagações iniciais que tive e que proponho analisar. Meus objetivos são: 1) aprofundar-me na pesquisa da Antiguidade e de gênero por meio do recurso icônico; 2) reconhecer as mulheres como sujeitos históricos relevantes; 3) conhecer as práticas religiosas romanas dos primeiros séculos de nossa era; 4) procurar entender a dimensão sociocultural que provocou a marginalização feminina.

Metodologia

Vou tentar superar as dificuldades apontadas acima quanto ao estudo da mulher no mundo antigo. Para isso, respaldo-me no conceito de representação de

[2] Existe um debate entre os estudiosos das cartas paulinas quanto a autoria delas, sendo algumas creditadas a ele e outras de autoria duvidosa. O texto que utilizo de Crossan (2009) mostra, segundo a visão desse autor, quais cartas seriam de Paulo e quais não. Um dos aspectos por ele analisado para chagar a essa distinção seria o conteúdo referente às mulheres, fora isso teria o conteúdo que diz respeito aos escravos e ao estilo de escrita das epístolas. No entanto, ele dá atenção exclusiva ao tema de gênero.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Roger Chartier para análise da fonte. A pesquisa desse historiador sobre as representações beneficiou os estudos da História Antiga, como pontua Junio Lima:

> "O mundo como representação" de Roger Chartier apresenta fundamentos teóricos importantes para aqueles que se dedicam a História Antiga. Em primeiro lugar, porque uma das grandes dificuldades de se desenvolver pesquisas em Antiguidade, além da distância espaço-tempo-cultural entre o pesquisador e seu objeto, certamente, se trata da pouca quantidade ou da má qualidade material da documentação escrita que chegou até os dias atuais. (LIMA, 2011, p. 188).

A representação, definida por um dicionário não tão recente, permite vermos uma ausência, pois, o que está sendo representado não é o que representa, não é o objeto/coisa ou pessoa propriamente. Por outro lado, na representação encontramos uma presença, já que alguma coisa está ali representada (CHARTIER, 1991, p. 184).

Numa definição sobre representações coletivas e identidades sociais, do próprio Chartier, temos:

> Este retorno a Marcel Mauss e Emile Durkheim e à noção de "representação coletiva" autoriza a articular, sem dúvida melhor que o conceito de mentalidade, três modalidades de relação com o mundo social: de início, o trabalho de classificação e de recorte que produz configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade; em seguida, as práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição; enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas em virtude das quais "representantes" (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpétuo a existência do grupo, da comunidade ou da classe (CHARTIER, 1991, p.183).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A representação permite, portanto, reconhecer uma identidade social e desvela uma maneira de ver o mundo, ou melhor, expõe um passado e como ele foi compreendido pelos produtores das representações. Essa questão nos interessa à medida que, através das imagens, procurarei conhecer a cultura e a forma como certos indivíduos eram percebidos.

Sobre o componente imagético do meu artigo, faço algumas considerações. A primeira delas é uma crítica à banalização das imagens no nosso dia-dia. Ela se tornou tão presente que perdemos a criticidade sobre a mesma e muitos espectadores são prejudicados a medida que não sabem (não são ensinados) analisar uma figura visual ou não consideram necessário tal avaliação. A outra consideração sobre as imagens do meu trabalho, é a defesa da necessidade de um texto escrito que acompanhe as imagens, não para desconsiderar a receptividade do espectador nem diminui-lo. Todavia, entendo, com base numa produção escrita de Benjamim Picado (2008), que o textual vem para direcionar percursos visuais a fim de que a imagem alcance seu objetivo de comunicar. Soma-se a isso um trecho que Chartier também menciona sobre a receptividade das representações:

> Por outro lado, ao identificar as duas condições necessárias para que uma tal relação seja inteligível (ou seja, o conhecimento do signo como signo, no seu desvio em relação à coisa significada, e a existência de convenções regulando a relação do signo com a coisa), a *Lógica* de Port-Royal propõe os termos de uma questão fundamental: a das possíveis incompreensões da representação, seja por falta de " preparação" do leitor (o que remete às formas e aos modos de inculcação das convenções), seja pelo fato da "extravagância" de uma relação arbitrária entre o signo e o significado (o que levanta a questão das próprias condições de produção das equivalências admitidas e partilhadas. (CHARTIER, 1991, P.185).

Coloquei-me deliberadamente na posição de receptor das imagens e propus analises imagéticas com base em estudos do contexto e da imagem, mas no final não posso negar o lado especulativo de algumas questões. Em concordância como as ideias que Burke defende, "A melhor coisa a fazer é, provavelmente, é ir

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

adiante e especular, mas sempre lembrando que é isto que estamos fazendo – especulando." (BURKE, 2004, p. 216).

Meu artigo possui a seguinte estrutura: primeiro, um apontamento dos rituais sagrados nos quais as mulheres tinham participação; segundo, faço uma exposição da imagem seguida de uma análise, e, por último, chego às minhas considerações finais.

A opção de trabalhar as imagens posteriormente ao estudo dos rituais religiosos, parte de uma ideia que Peter Burke (2004) coloca da seguinte forma: "para interpretar a mensagem, é necessário familiarizar-se com os códigos culturais"[3]. Esse autor não propõe necessariamente essa sequência. É pertinente definir que as imagens não são um apêndice na minha pesquisa, pois elas levantam problemáticas próprias e caminhos de estudo distintos do que de uma fonte escrita. (BURKE, 2004, p.12).

Desenvolvimento

Nessa primeira parte buscarei compreender a história das mulheres, em Roma. Seria interessante perceber sua história nas mais distintas esferas, todavia o tempo e o espaço dessa produção não permitem. Por hora vou focalizar na sua esfera religiosa, a fim de avaliar a aparição social e cultural que a mulher romana teve.

Existiam, deuses e deusas, e toda a sociedade romana, pagã, aparece imersa no culto as divindades. A religião perpassa a esfera do público e do privado, e apresentam uma majoritária presença masculina. As mulheres eram impedidas, por lei, de tomarem parte de alguns momentos da preparação da oferenda doméstica como, por exemplo, a libação do vinho, o corte, o ato de moer e preparar a carne do animal sacrificado que eram tarefas unicamente dos pais de família. Nos atos fúnebres era a figura paterna que realizava os discursos e celebravam os

[3] BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004. P. 46.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sacrifícios. Numa esfera pública, existiam, em alguns casos, restrições como a proibição de assistirem ao sacrifício (SCHEID, 1990, p. 466-469).

No plano geral, eram continuamente excluídas dos momentos principais do sacrifício, como aponta a 85ª *Questão romana* de Plutarco. O próprio autor não menciona desde quando essa exclusão feminina vigorava, mas identifica sua presença ainda no século II d.C. (SCHEID, 1990, p. 468).

Aparentemente elas não tinham nenhuma atuação religiosa, além de espectadoras – quando não eram proibidas. Mas é possível encontrar figuras femininas que fugiram a essa normativa de exclusão. A determinação que proibia a mulher preparar a carne só era na conjuntura familiar, logo, isso não implicava uma proibição no contexto cívico público. Essa situação é muito importante, pois configura um momento de resistência, foge do normativo. Apresentarei, a seguir, alguns papeis desempenhados pelas mulheres no âmbito do sagrado.

As Vestais, eram escolhidas ainda crianças por um sumo pontífice e ficavam nesse cargo por 30 anos, eram impedidas de casarem e deviam manter-se castas durante todo tempo de serviço, além de estarem sujeitas à repreensão do sumo pontífice. Sua vestimenta durante o sacrifício era uma touca vermelha e o penteado da noiva. Entre as atividades que estavam encarregadas, destaco: torrefação, pisa e moagem das espigas que iriam compor a farinha ritual (*mola*) dos sacrifícios públicos; participavam do sacrifício depois que o animal havia sido imolado, levando o vitelo para queimar; tinham a responsabilidade de manter o fogo de Vesta aceso. Além de participarem dos rituais, elas possuíam "certos poderes religiosos tradicionalmente reservados aos homens" como pôde ser observado. No entanto, percebe-se que tinham pré-requisitos a seguirem, como a virgindade. (SCHEID, 1990, p.470-474).

Outro cargo ocupado por mulheres, mais precisamente pelas esposas dos sacerdotes eram: a *flamínica* e a *regina sacrorum*. A primeira oferecia um carneiro a Júpiter nos dias específicos, enquanto que a segunda oferecia uma bacorinha ou ovelhinha ao deus Juno todos os primeiros dias do mês. Elas não desempenham uma atividade que pudesse ser considerada exceção. Elas são necessárias, pois os

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

seus maridos só podiam ocupar os cargos de flâmines se fossem casados. O trabalho deles só era possível em conjunto (casal) e, consequentemente, elas estavam sob a autoridade dos maridos (SCHEID, 1990, p.474-475).

Ao lado dos sálios, as mulheres (sálias) eram incumbidas de ajudar nas celebrações de comitivas guerreiras na abertura e desfecho da estação de guerra. Sua vestimenta era composta de uma touca pontiaguda e um manto militar (SCHEID, 1990, p.475).

Numa atuação, ao meu ver, muito marcante estão as matronas – mulheres de elevado *status* social, que chegaram a realizar sacrifícios "sem a presença masculina" ou, também, de forma autônoma. Exemplo desses sacrifícios são: *Nonas Caprotinas* e *Matronais*, na qual elas cobrem os custos da liturgia; *Matrais*; *Fortuna Mulíebre*, na qual aparecem praticando o sacrifício, elas eram as sacerdotisas; *Pudicícia*, na qual as matronas podiam tomar decisões, conceder direitos e retira-los segundo a sua vontade, aqui o sacrifício era feito à porta fechada e anualmente – era uma celebração rara – sem presença masculina. As *súplicas*, era outro ritual realizado pelas matronas, nela as matronas e raparigas núbeis participavam de celebrações de origem estrangeira. (SCHEID, 1990, p. 476-488).

O espaço da religião é um santuário vedado às mulheres. Não falo isso para assegurar a ausência delas nos cultos, rituais e outras dimensões do sagrado, pois, como mostrei, elas estavam presentes. Essa afirmação inicial pretende mostrar o papel secundário e ínfimo que ocupavam em relação ao homem. Mesmo quando desempenham funções importantes, estavam elas, servido e atuando ao culto liderado e controlado pelos homens – os estatutos definidos por eles regulamentam o papel da mulher no culto as divindades (como mostra Plutarco). Na história dos sacrifícios romanos as mulheres eram subordinadas aos interesses masculinos, mesmo quando apareciam participando ativamente do processo de louvor aos deuses. A esfera religiosa (não tão rigorosa) é parecida com do quadro político – no qual a mulher não era considerada cidadã, com direitos políticos. É incorreto negar sua participação no santuário religioso, por outro lado, ela aparece servindo aos desígnios da sociedade patriarcal, como foi exposto anteriormente.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Num quadro geral os cultos que as mulheres atuavam eram exceções à regra, normalmente era afastado do centro das atenções, contudo elas encontraram meios de participarem do sagrado, de realizarem atividades de exclusividade masculina, ou seja, encontraram formas de resistirem ao patriarcado. Uma observação que será importante ao analisar as imagens: os rituais nos quais as mulheres (matronas) participam são na sua maioria para deusas.

As imagens que vou me utilizar nessa segunda parte do texto foram extraídas do capítulo "*Estrangeiras indesejáveis: os papeis religiosos das mulheres em Roma*", de John Scheid, que faz parte da coleção "*História das Mulheres: a antiguidade*" (1990) organizada por Pauline Pantel.

A imagem a seguir, "*Relevo de sumo sacerdote no culto a Cíbele*", foi produzida no final do século I d.C. por um artista desconhecido. Relevo feito em mármore encontrado no cemitério de Isola Sacra, em Óstia. A figura maior corresponde a um sumo sacerdote e a figura menor no canto superior direito à divindade Cíbele, com um chapéu em formato de torre característico de sua vestimenta. Na frente da deusa encontra-se o pequeno Hermes que segura, na mão esquerda, um caduceu ou um bastão e na direita uma bolsa. A oferenda feita a deusa é de frutos (SCHEID, 1990, p. 467).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1 – Relevo de sumo sacerdote no culto a Cíbele (século I d.C.)

Essa imagem apresenta um culto religioso a uma entidade sagrada feminina (Cíbele), contudo não encontramos uma figura feminina compondo o ritual. Pode-se dizer que ela foi excluída da prática e do culto ao sagrado, enquanto o homem é retratado de forma principal e robusta, cheio de ornamentos e detalhes. O homem da imagem assume o centro das atenções. A deusa acompanha uma criança e estão ambos em uma escala menor se comparada ao homem, talvez por ser tratar de uma representação de uma estátua ou pela alusão da menor importância atribuída a esses dois elementos pictóricos. Uma outra indagação que me ocorreu: a proximidade entre a deusa Cíbele ("mãe dos deuses") e a criança Hermes seria para representar a maternidade da mulher? Ela, além de "mãe dos deuses", é também símbolo de poder militar e protetora (alusão a coroa de muralhas/torres) e fertilidade. No entanto a figura de mãe parece ser enfatizada.

A próxima imagem, "*Sacrifício dedicado a Ceres ou Deméter divindade associada a fecundidade da terra*", também é produto de um artista desconhecido do século II d.C. A figura feminina representada num tamanho maior que os demais

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

indivíduos é a deusa a quem dedicam sacrifício, seu tamanho seria para se diferenciar dos mortais. Entre os dedicastes da oferenda estão dois homens que se sobressaem, talvez são os responsáveis pelo sacrifício (*paterfamilias*, anciãos, nobres). Outro individuo representado em tamanho distinto (menor) é o menino com cesto de frutas e pães. A oferenda está composta por esses elementos carregados pelo menino e um cordeiro (SCHEID, 1990, p. 469).

Figura 2 – Sacrifício dedicado a Ceres ou Deméter divindade associada a fecundidade da terra (século II d.C.)

A mesma situação da imagem anterior parece se repetir, pois dentro das pessoas representadas a mulher não aparece, ela foi excluída. Outro aspecto se repete, o culto realizado a uma divindade feminina, que como vimos na primeira parte desse trabalho era comum ter a participação de mulheres. Mesmo em meios aos espectadores do ritual não foi representado nenhuma figura feminina. O tamanho dos indivíduos assume um papel de distinguir a importância atribuída a cada um, primeiro a deusa, segundo os responsáveis pelo ritual (anciãos), depois teriam os outros integrantes do culto – talvez espectadores – e, por último, a criança. A deusa recebe reconhecimento, mas esse valor dado e expresso no seu

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

tamanho parece ser todo pelo fato de ser uma divindade, pois em aspecto nenhum se valoriza a representação da mulher numa cerimônia religiosa. Cabe observar que os traços do feminino estão presentes na divindade, como por exemplo as vestes, rosto e disposição do corpo.

Considerações finais

A participação e presença feminina nos cultos acontece, por mais que algumas imagens as excluam. Todavia, a partir das duas divisões dessa obra – exposição de rituais religiosos com a "presença" feminina e as imagens – pudemos observar a exclusão das mulheres, a sua submissão ao homem e que a presença delas não é significativa aos olhos de alguns artistas. As imagens não representam, necessariamente, o "espirito da época", entretanto nesse caso conformam o reflexo de um padrão social e cultural da Roma antiga, no quadro religioso. As imagens configuram um meio de conhecimento, nas palavras de Burke (2004), são "objetos 'através dos quais é possível ler estruturas de pensamento e representações de uma determinada época.'"

Em minha análise tive como foco os rituais religiosos e a figura da mulher. Ao longo do trabalho percebi as disputas e conflitos de gênero e foi justamente essa disputa que motivou e levou-me a reconhecer o papel feminino. Meu objetivo nunca foi mostrar que elas são inferiores, mas foram postas em tal posição.

As mulheres são desconsideradas, marginalizadas e submetidas ao domínio e predominância dos homens, mas resistem a dominação e a passividade, dentro do contexto e recorte desse artigo. A resistência delas não assume características de violência, basta para isso atuarem e praticarem atividades exclusivas aos homens, mesmo que afastadas; ou ainda, assumirem a liderança em alguns cultos, como no caso das matronas; ou na obrigatoriedade de sua presença. Elas são invisíveis, mas indispensáveis.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências

BARBOSA, Renata. Gênero e antiguidade: representações e discursos. Disponível em: https://www.academia.edu/4796511/G%C3%AAnero_e_Antiguidade_representa%C3%A7%C3%B5es_e_discursos._Hist%C3%B3ria_Revista?auto=download. Acesso em: 17 de mar. 2017.

BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. Estudos Avançados, São Paulo, v. 5, n. 11, abril 1991.

CROSSAN, John. D. As duas vozes mais antigas da tradição de Jesus. In: CHEVITARESE, A. L. CORNELI, G. (Orgs.). A descoberta do Jesus histórico. São Paulo: Paulinas, 2009. p. 85-104.

DUBY, George; PERROT, Michelle. Escrever a História das Mulheres. In: PANTEL, P. S. (Org.). História das mulheres: a antiguidade. São Paulo: Ebradil, 1990. p. 7- 17.

JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. 7. ed. Campinas: Papirus, 2004.

LIMA, Junio C. R. Roger Chartier, o Universo Simbólico e a Escrita da História. V.1, Rio de Janeiro: Nearco, 2011. p. 181-189.

PANTEL, Pauline. S. Introdução: um fio de Ariadne. In. PANTEL, P.S. (Org.). História das mulheres: a antiguidade. São Paulo: Ebradil, 1990. p. 19-27.

PICADO, Benjamim. Modos de compreender imagens: questões de método sobre a análise textual das representações visuais. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Brasília, v. 11, n. 2, maio/ago. 2008. Disponível em: http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/213/269. Acesso em: 30 de mar. 2017.

SCHEID, John. "Estrangeiras" indispensáveis: os papéis religiosos das mulheres em Roma. In. PANTEL, P. S. (org.). História das mulheres: a antiguidade. V. 1, São Paulo: Ebradil, 1990. p. 465-509.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MISOGINIA NO TRAÇO: VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES COMO RECURSO VISUAL EM CHARGES

Nayara André DAMIÃO
(Universidade Estadual de Londrina)

Alana Nogueira VOLPATO
(Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho)

Resumo: Esta comunicação tem como objetivo abordar o uso da violência contra mulheres como um recurso visual em charges. Entendemos que as charges consistem em uma modalidade da linguagem iconográfica, feita pelo traço humano, com caráter opinativo e histórico (MIANI, 2005). A charge, imbuída de crítica social e política, é construída retratando um determinado ponto de vista sobre um fato histórico por meio recursos visuais. Tipicamente dominada por homens na sua produção nas grandes mídias, essas imagens costumam reproduzir as relações de dominação e exploração (SAFFIOTI, 2004) a que as mulheres são submetidas. Por meio da metodologia de análise do discurso chárgico, analisamos a presença de mulheres em charges que discutem temas como política, economia e sociedade. Enfatizamos o uso da violência contra a mulher, sobretudo a sexual, como um recurso visual utilizado para construir a crítica na charge, contribuindo para a manutenção de estereótipos e da condição opressiva das mulheres, atuando na direção de mantê-las sob o controle masculino.

Palavras-chaves: violência contra a mulher; charge; patriarcado.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Introdução

Este artigo tem como objetivo abordar a utilização da violência contra mulheres como um recurso visual em charges e cartuns que tratam de temas diversos, como sociedade, política ou economia. A necessidade de investigar essa abordagem na elaboração de charges se dá por duas motivações principais. A primeira delas é a constatação de que a produção de charges para grandes mídias é majoritariamente realizada por homens. Basta buscar nos principais jornais e revistas do país, independentemente da linha editorial, para perceber a ausência de mulheres como autoras de charges e cartuns publicados.

A segunda motivação diz respeito à própria natureza da charge e do cartum que, de acordo com Miani (2002), são modalidades da linguagem iconográfica, constituída por imagens produzidas pelo traço humano, assim como o retrato caricato e as histórias em quadrinhos. As diferentes modalidades são caracterizadas de acordo com sua função: histórias em quadrinhos são predominantemente narrativas, retratos caricatos são predominantemente descritivos, enquanto charges e cartuns possuem um caráter dissertativo. Daí podemos aferir que charges e cartuns vão além da apresentação de um fato, expressam sempre uma opinião sobre o episódio retratado, com a finalidade de realizar uma crítica.

Os cartuns apresentam uma crítica atemporal, constituindo uma imagem que pode fazer sentido para leitores fora do seu contexto temporal ou espacial de publicação. Por isso, cartuns não utilizam em sua composição gráfica retratos caricatos de pessoas específicas, mas sim personagens fictícios que permitem criar uma crítica de hábitos e costumes.

Por sua vez, as charges representam uma opinião sobre pessoas e fatos específicos, exigindo do leitor um conhecimento anterior sobre a situação exposta para que a mensagem faça sentido. O contexto de produção da charge constitui um elemento fundamental para sua compreensão. Uma vez que a situação retratada na

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

charge perde espaço na memória social de um determinado grupo, as inferências visuais deixam de ter sentido e o potencial comunicativo da charge se esgota. No entanto, reside aí o potencial histórico, por apontar fatos e interpretações presentes na memória social.

Essa é a razão pela qual voltamos nosso olhar para essas imagens, tendo como hipótese que, por seu caráter histórico, de crítica cultural e sua relação com a memória coletiva, os elementos visuais em charges e cartuns nos dão indícios da composição do imaginário social e de como relações de dominação e exploração de mulheres são reproduzidas na comunicação.

Por meio da metodologia de análise chárgica, levando em consideração os elementos visuais e o contexto de produção das imagens, analisamos a violência contra a mulher em charges que não abordam temas correlatos, como aborto, violência doméstica, estupro, direitos da mulher. Pelo contrário, a violência é utilizada apenas como um recurso visual para construção da crítica e para compreensão da mensagem. Para isso, explicamos brevemente o contexto da sociedade patriarcal, trazemos algumas charges e discutimos sua relação com poder simbólico e violência cultural.

O PATRIARCADO E A DOMINAÇÃO EXPLORAÇÃO DAS MULHERES

Não podemos pensar na condição feminina sem levar em consideração o sistema pelo qual mulheres são dominadas e exploradas: o patriarcado. Segundo Saffioti, o patriarcado "ancora-se em uma maneira de os homens assegurarem, para si mesmos e para seus dependentes, os meios necessários à produção diária e à reprodução da vida" (SAFFIOTI, 2004, p. 105). A base desse sistema se dá no controle, pelos homens, da sexualidade e da capacidade reprodutiva das mulheres, bem como de seu trabalho.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A autora deixa explícito que o patriarcado não é apenas uma forma de discriminação econômica, mas também age no controle sobre os corpos femininos por meio do controle da sexualidade e reprodução:

> A base econômica do patriarcado não consiste apenas na intensa discriminação salarial das trabalhadoras, em sua segregação ocupacional e em sua marginalização de importantes papéis econômicos e políticos-deliberativos, mas também no controle de sua sexualidade e, por conseguinte, de sua capacidade reprodutiva. Seja para induzir as mulheres a ter grande número de filhos, seja para convencê-las a controlar a quantidade de nascimentos e o espaço de tempo entre os filhos, o controle sempre está em mãos masculinas, embora elementos femininos possam intermediar e mesmo implementar estes projetos. (SAFFIOTI, 2004, p. 106).

Assim, de acordo com a autora, o patriarcado consiste em um sistema de dominação – observado nos campos político e ideológico – e exploração – observado no campo econômico (SAFFIOTI, 1987). Esse sistema de desigualdade, moldado histórica e socialmente a partir da diferença entre os sexos, atua no sentido de determinar os papéis e comportamentos que se espera de homens e mulheres:

> A identidade da mulher, assim como a do homem, é construída através da atribuição de distintos papéis, que a sociedade espera ver cumpridos pelas diferentes categorias de sexo. A sociedade delimita, com bastante precisão, os campos em que pode operar a mulher, da mesma forma como escolhe os terrenos em que pode atuar o homem. (SAFFIOTI, 1987, p. 8).

Aos homens são conferidos papéis de alto valor social, ligados à produção da vida social. Já às mulheres, são designados papéis desvalorizados e invisíveis, ligados à reprodução da vida. Conforme nos aponta Izquierdo (1992), as mulheres são destinadas aos papéis de sobrevivência enquanto os homens são destinados aos papéis de transcendência. Isso significa que às mulheres são designados os papéis ligados ao ambiente doméstico e familiar – à esfera da sobrevivência. Ao

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mesmo tempo, são mantidas longe da esfera pública/de transcendência, na qual as decisões são tomadas. Já aos homens, são destinados papéis que transcendem a sobrevivência: são permitidos pensar o mundo e as relações, a decidir, elaborar leis e padrões, etc.

Esse padrão também é observado na inserção das mulheres no mundo do trabalho remunerado: conforme nos apontam as teóricas da divisão sexual do trabalho, as mulheres desempenham funções ligadas ao que socialmente é construído como feminino também no ambiente de trabalho, e, mesmo que essas se insiram em atividades ditas masculinas, serão submetidas ao jugo e autoridade dos homens.

Portanto, a desigualdade entre homens e mulheres não é derivada das nossas diferenças biológicas, mas da construção social que conferiu, historicamente, significado às diferenças entre os sexos. A diferença entre os sexos foi transformada na inferioridade socialmente construída das mulheres – o segundo sexo, conforme nos aponta Simone de Beauvoir (2009) – originando o sistema de dominação-exploração dos homens sobre estas.

O patriarcado conferiu significado à diferença entre os sexos de modo a construir historica e socialmente a desigualdade entre eles, utilizando da biologia feminina para justificar sua sujeição ao masculino. O corpo feminino é utilizado não apenas como justificativa para esse sistema como também é explorado para mantê-lo: a sexualidade e reprodução da mulher são pontos chave para o patriarcado. De acordo com Saffioti,

> Neste regime [patriarcado], as mulheres são objetos da satisfação sexual dos homens, reprodutoras de herdeiros, de força de trabalho e novas reprodutoras. Diferentemente dos homens como categoria social, a sujeição das mulheres, também como grupo, envolve prestação de serviços sexuais a seus dominadores. Esta soma/mescla de exploração e dominação é aqui entendida como opressão. (SAFFIOTI, 2004, p. 105).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Nesse sentido, podemos observar no patriarcado a origem do controle masculino sobre a sexualidade e reprodução. Conforme demonstra Bourdieu (1998), o sexo é estabelecido pelo *masculino*, que, a partir do momento em que descobre sua função na concepção, se coloca como centro da sexualidade e reprodução: o falo que cresce e *faz crescer* o ventre (BOURDIEU, 1998, p. 20. Grifos nossos). Portanto, o sexo é dado por relações de dominação entre homens e mulheres, relações de poder nas quais as mulheres são submetidas ao jugo dos homens.

A partir daí, já podemos fazer uma aproximação à violência sexual como forma de controle masculino sobre as mulheres. Se o sexo, que é estabelecido pelo masculino e está a serviço do prazer dos homens, e, ao mesmo tempo, é baseado no poder que um sexo tem sobre o outro – no caso, o masculino sobre o feminino – então, as relações de poder são reforçadas e demonstradas pelo domínio sexual, que tem como seu maior expoente o estupro de homens contra mulheres.

Conforme nos traz Saffioti (1987, p. 29), "a construção social da supremacia masculina exige a construção social da subordinação feminina". Assim, a manutenção do poder masculino passa pela construção e reforço da subordinação feminina – o que é latente quando observada a violência sexual contra mulheres institucionalizada na nossa sociedade.

Ao mesmo tempo, quando observados o papel conferido às mulheres, percebemos que a resignação é esperada das mulheres até mesmo quando estas são abusadas ou traídas: "na qualidade de vítima, de sofredora, de quem aceita, sem reclamar, seu *destino de mulher*, merece aplausos por parte da sociedade" (SAFFIOTI, 1987, p. 35).

A leitura de Carole Pateman (1993) nos ilumina acerca da questão quando a autora analisa a propriedade sexual dos homens sobre as mulheres subentendida nas relações entre os sexos. Em seu livro O Contrato Sexual, Pateman mostra como o controle masculino sobre a sexualidade das mulheres foi historicamente legitimado pela "ciência" e pelos grandes pensadores, como Rousseau, Kant, Hegel, etc. que contribuíram na construção dos estereótipos femininos ligados à irracionalidade, imoralidade, incapacidade intelectual.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Jean Jacques Rousseau, por exemplo, considerado um dos grandes filósofos do iluminismo, contribuiu (e ainda contribui) para a permanência das mulheres na condição oprimida ao defender que a educação dos homens deve ser diferente da educação das mulheres, e que estas devem apenas ser educadas para que agradem aos homens, conforme nos traz os apontamentos de Nogueira (2016). Partindo do essencialismo biológico e defendendo a irracionalidade inatas das mulheres, Rousseau define um modelo ideal de mulher que permanece até hoje, baseado nos mesmos princípios e argumentos, no imaginário da sociedade.

É notável que as relações de dominação permeiam todas as instancias da vida social: elas se encontram entranhadas nas instituições sociais, que naturalizam os papéis socialmente construídos dos dois sexos e reproduzem a hierarquia proveniente dessa dominação em todos os âmbitos da ordem social. De acordo com Bourdieu, as estruturas de dominação:

> [...] são produto de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado. (1998, p. 46).

Portanto, a hierarquia sexual está presente também de forma simbólica – o que, para nós, não é menor ou maior que as outras formas. Como nos aponta Nancy Fraser (2015), o simbólico, o cultural, é tão material quanto as determinações econômicas ou políticas.

VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER EM CHARGES E CARTUNS

Tendo compreendido brevemente alguns dos pontos centrais que determinam a opressão da mulher na sociedade e, sobretudo, o papel do controle sexual nesse contexto, partimos para a análise de seis charges que apresentam

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

violência contra as mulheres para, então, discutir o potencial simbólico da reprodução da exploração e dominação feminina em imagens.

Figura 1 – Sequestrada, torturada e estuprada
Fonte: Folha de São Paulo, 2010[1]. Charge de Angeli.

A charge nos traz a figura de uma estátua da deusa Têmis, símbolo da justiça, machucada e ensanguentada, com a roupa rasgada, seus pertences jogados ao chão e a feição revoltada, com os dentes à mostra e a boca aberta como se gritasse. Como se a imagem por si só não fosse suficiente para entendermos que a figura feminina havia sido violentada, no alto da charge lemos os dizeres "sequestrada, torturada, estuprada".

É recorrente encontrarmos charges que retratam a justiça em sua forma feminina da Deusa Têmis, denunciando e/ou criticando injustiças por meio da representação da violência contra a mulher. A justiça, sempre representada em figuras femininas nas charges, é colocada nas situações mais perversas para as mulheres: violência moral, física e estupro. A recorrência desse tipo de representação demonstra a naturalização da violência contra a mulher, principalmente a sexual, ao utilizá-la como recurso para qualquer tipo de crítica: não

[1] Edição do dia 03 de maio de 2010. Disponível em: http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/2010/05/03/2

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

importa qual o assunto, se a justiça é representada por uma deusa mulher, a crítica será demonstrada colocando a sua figura em uma situação de violência. Sendo o estupro uma das mais humilhantes violências e a demonstração maior da submissão das mulheres aos homens, este é intensamente utilizando para representar críticas quando as figuras são femininas.

A recorrência desse tipo de imagem que coloca a Deusa Têmis violentada como crítica à injustiça é tamanha que reforça a argumentação sobre a naturalização da violência e dos papeis submissos das mulheres, além de nos demonstrar a obviedade desse tipo de representação e, portanto, a dificuldade que os chargistas encontram em fugir de imagens misóginas em críticas políticas, sobretudo, se tratando de uma instituição representada por uma figura feminina.

Na charge a seguir, a Deusa Têmis é novamente utilizada para representar a justiça.

Figura 2 - Gilmar Mendes e a justiça
Fonte: publicada no facebook do autor. Charge de Carlos Latuff

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Dessa vez, retratada em forma de mulher, Têmis usa roupas curtas e está localizada em uma esquina – segundo o cartunista, "Esquina Brasil" – insinuando uma situação de prostituição. Ela é segurada pelo braço pelo então Ministro do Supremo Tribunal Federal Gilmar Mendes, cercado por dois "jagunços", afirmando para a figura feminina "Destruir como?? Se eu cuido tão bem de você?!". Acima, localizamos os dizeres "O ministro Joaquim Barbosa afirmou que Gilmar Mendes está destruindo a Justiça no Brasil...". A charge foi publicada em 2009, no contexto de uma discussão entre Barbosa e Mendes, na qual o primeiro critica as declarações na mídia feitas pelo segundo.

Mais uma vez, a violência masculina contra as mulheres é utilizada para fazer críticas políticas. Dessa vez, utilizando-se também da mercantilização e exploração dos corpos femininos para criticar como a justiça é levada no país. Parte-se da ideia que os corpos das mulheres estão disponíveis para o bel prazer dos homens. É notável também a ideia da dupla moralidade imposta às mulheres, as dividindo entra santas e putas, confiáveis e não confiáveis, imorais e incapazes da racionalidade. A ideia de Gilmar Mendes segurando violentamente a justiça prostituída em uma esquina, dizendo que "cuida bem dela", nos remete aos cafetões que exploram o corpo das mulheres e demonstram, com latência, a dominação dos homens sobre as mulheres: a vida das prostitutas está na mão dos cafetões, a vida da justiça está na mão de Mendes, a vida das mulheres está na mão dos homens. Demarcando bem quais são os papeis dos sexos: aos homens, o poder, as decisões, a política. Às mulheres, a servidão: política, doméstica, sexual.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3 - Programa
Fonte: Nani Humor, 2010[2]. Charge de Nani.

Publicada no contexto das eleições, inicialmente no site do chargista e depois reproduzida no blog da Folha do colunista Josias de Souza, a charge nos traz a então candidata a presidência Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores. Retratada como prostituta em uma esquina, Dilma aparece dizendo "O programa quem faz são os fregueses: PMDB: barba, cabelo e bigode; PDT: papai e mamãe. E por aí vai...".

Essa imagem nos traz reflexões sobre os papeis sociais impostos às mulheres: quando, pela primeira vez no país, uma mulher é a favorita para o cargo de presidenta, utilizam-se de imagens depreciativas para retratá-la. Além disso, a charge demonstra que não é Dilma quem escolhe seu programa: esta é utilizada pelos outros partidos – representados por homens. Esse tipo de crítica se utiliza dos estereótipos da dupla moralidade imposta às mulheres, nesse caso para criticar o programa político da candidata Dilma.

[2] Site do autor: http://www.nanihumor.com/2010/07/programa-de-dilma-depende-dos-partidos.html
Reproduzida no blog da Folha, disponível em: http://josiasdesouza.folha.blog.uol.com.br/arch2010-07-01_2010-07-31.html#2010_07-08_02_26_31-10045644-0

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

É interessante notar que, quando a crítica é direcionada às mulheres, estas são colocadas em papeis que conotam a submissão aos homens, bem como os estereótipos de incapacidade racional, imoralidade, desonestidade – o que podemos notar na referida charge, ao retratar Dilma como o que a sociedade considera a escória: uma prostituta. A mercantilização do corpo das mulheres a serviço do prazer dos homens, por si só, já é uma violência: é naturalizado que os corpos das mulheres estão disponíveis aos homens. E essa violência é utilizada de maneira simbólica para deslegitimar as mulheres e afirmar a nossa histórica submissão aos homens: Dilma não é capaz de governar, é apenas uma "prostituta" que "se vende" para outros políticos, e estes a tem a seu dispor.

Não obstante, a charge a seguir demonstra que, mesmo quando a crítica não é direcionada a uma mulher, mulheres são utilizadas nas imagens em situações de subserviência. Produzida por Vitor Teixeira, a Figura 4 remete a entrevista publicada pela Revista Veja com Marcela Temer, esposa do então Vice-Presidente Michel Temer, no mês de abril de 2016, cerca de três meses antes do golpe. O título da matéria definia Marcela como bela, recatada e "do lar".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 4: bela, recatada e do lar
Fonte: Brasil de Fato, 2016[3]. Charge de Vitor Teixeira

Os elementos visuais nos permitem afirmar que o chargista tem uma posição crítica com relação a entrevista, que sugere papéis de submissão a mulher e o fortalecimento de um ideal feminino voltado ao ambiente doméstico, à delicadeza, também instrumentos de controle das mulheres na sociedade. No entanto, ao construir sua crítica voltada ao contexto político e à publicação da entrevista, Vitor Teixeira utiliza um retrato caricato da Presidenta Dilma Roussef, com as características de uma boneca inflável.

O desenho sugere que, na visão da Revista Veja, a "mulher ideal" seria útil para o sexo. No entanto, por mais que desenvolva uma crítica a uma postura machista, os elementos visuais evidenciam a escolha por colocar a figura de uma

[3] Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2016/05/05/vitor-teixeira-meu-trabalho-nao-e-resposta-de-nada-e-pergunta/

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

líder política em uma situação humilhante. Ao fazer a crítica, lança mão de referências misóginas, demonstrando como o repertório do imaginário social é povoado por imagens de violência contra a mulher. Nesse sentido, é preciso questionar até que ponto imagens como essa, que constituem críticas ao sistema patriarcal, contribuem para a legitimação e confirmação do mesmo sistema, ao invés de propor novas imagens que colaborem para sua superação.

Até então, vimos exemplos de charges que utilizam a violência contra a mulher para fazer críticas a uma instituição representada por uma mulher – a deusa Têmis, e charges que envolviam a Presidenta Dilma Roussef. Essa observação é importante porque haviam, de alguma forma, mulheres envolvidas no contexto de produção das críticas anteriores. A charge a seguir, de forma mais evidente que as anteriores, oferecia ao chargista uma série de possibilidades e caminhos a seguir para expressar seu ponto de vista sobre o fato retratado.

Figura 5 – Paneleiros

Fonte: Folha de S. Paulo, edição de 20 de maio de 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Publicada na Folha de S. Paulo em maio de 2016, a charge produzida por Guabiras acompanha o texto de Vladimir Safatle. O contexto de veiculação da charge é de alguns dias após o afastamento da Presidenta Dilma Roussef no processo de "Impeachment". Durante esse período, uma das manifestações mais populares dos apoiadores do processo foram os panelaços, em que panelas eram utilizadas para fazer barulho de dentro das casas. O texto indaga sobre o fim das manifestações, que se intitulavam contra a corrupção, após o afastamento de Dilma.

Na charge, vemos uma mulher, com proporções exageradas, vestindo roupas amarelas com detalhes verdes e acessórios como pulseiras e anéis, segurando uma taça de champanhe, o que pode indicar uma determinada classe social. Uma panela com o cabo colocado no ânus da mulher faz a relação com o contexto, já que, de acordo com o texto, as panelas deixaram de ser batidas, uma alusão ao fim repentino das manifestações.

A partir do contexto de produção da charge, bem como do texto que acompanha a imagem no jornal, podemos perceber que o único elemento visual necessário para a identificação do momento político é a panela. A presença da mulher e a forma como os recursos visuais interagem é arbitrária e demonstra uma opção por representar o fim dos panelaços na forma de uma violação do corpo da mulher.

Da mesma forma, a charge a seguir utiliza a violência contra a mulher para expor um posicionamento sobre a situação da Petrobrás.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 6 – Não mereço ser estuprada

A charge associa a campanha "Não mereço ser estuprada", lançada nas redes sociais pela jornalista Nana Queiroz após a divulgação de uma pesquisa do Ipea (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada) que apontava que 65% das pessoas entrevistadas acreditava que mulheres com roupas curtas mereciam ser estupradas (UOL, 2014).

A campanha que mobilizou milhares de mulheres por meio da hashtag #EuNaoMerecoSerEstuprada consistia na publicação de uma foto com a frase nas redes sociais e conquistou o apoio da então Presidenta Dilma Roussef. As charges apropriam o contexto da reinvindicação em defesa das mulheres para fazer a crítica à situação econômica crítica da Petrobrás. Essa apropriação tem efeito de ironizar e deslegitimar a campanha criada pelas mulheres contra o estupro – violência que acomete 125 vítimas por dia, segundo o Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2016. O uso da palavra estupro, que determina abuso e violência sexual, para diversas situações é inapropriado e contribui para a banalização do termo.

IMAGENS, COMUNICAÇÃO E PODER SIMBÓLICO

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As imagens trazidas para este estudo certamente demonstram que a violência contra a mulher faz parte do imaginário social e, por isso, é utilizada como um recurso visual na construção da mensagem chárgica. No entanto, é preciso refletir sobre as consequências desse uso e pensar como a reprodução dessas imagens pode interferir nas estruturas sociais já que, segundo Bourdieu (1998), "a força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física" (1998, p. 50).

Traremos aqui a contribuição de Johan Galtung, precursor dos estudos para a paz, que diferencia três tipos de violência. A primeira delas, em que se pode ver mais nitidamente a relação sujeito-ação-objeto, é a violência direta. Nela, é possível perceber com clareza quem é o ator e quem é a vítima da violência, em situações concretas e observáveis. O segundo tipo é a violência estrutural, um fenômeno invisível, em que se percebem as vítimas, mas não os atores da violência, que acontece através da estrutura social, como machismo, racismo ou violência política.

Certamente mulheres vivem situações muito variadas de violência direta, como o estupro, a violência doméstica e até mesmo psicológica, assim como a violência estrutural, como a privação dos espaços públicos, subrepresentatividade política, diferença salarial, entre tantos outros. No entanto, nos interessa aqui falar sobre a violência cultural (Galtung, 1989) que, para o autor, é aquela que legitima e valida as outras formas de violência.

Educação, ciência, meios de comunicação, arte, religião contribuem para a formação de valores e ideias na sociedade, ou seja, participam ativamente da construção da realidade social. Uma relação possível entre os tipos de violência é a cultura ensinar e preparar para a aceitação da exploração como natural, podendo a violência direta ser utilizada para viabilizar essa exploração.

Podemos associar essa relação já que nos deparamos com o controle masculino por meio da violência sexual, não apenas quando a violência é física, mas quando observamos qualquer coação – mesmo que simbólica – que reproduza os papéis de resignação, aceitação, medo e ameaça às mulheres e, ao mesmo tempo, poder, virilidade e força aos homens. Como exemplo, temos xingamentos e ditados

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

populares, bem como representações na mídia das mulheres como objeto, disponíveis ao prazer masculino. Assim, podemos concluir que as formas simbólicas também reforçam a violência sexual como forma de controle dos homens sobre as mulheres.

Os homens, segundo Bourdieu (1998), são os "detentores do monopólio dos instrumentos de produção e reprodução do capital simbólico" e, portanto, "visam assegurar a conservação ou o aumento deste capital". Para isso, se utilizam de estratégias que, dentre elas, está presente o domínio sexual, "todas elas orientadas no sentido de transmissão dos poderes e dos privilégios herdados" (BOURDIEU, 1998, p. 62). Sendo assim, o controle sexual masculino é mais uma das estratégias do patriarcado para se manter enquanto sistema de dominação-exploração.

Por esse motivo é tão difícil que as mulheres saiam da condição de subalternidade, já que, além desta condição estar naturalizada em todas as instâncias sociais, estas são construídas por aqueles que estão no domínio. Assim, por estarem no domínio, utilizam de mecanismos políticos, sociais, econômicos e culturais para manter afastadas das esferas de decisão as mulheres – perpetuando essa condição entre as categorias subalternas.

Nesse sentido, propomos o questionamento à massiva presença do uso da violência sexual como recurso visual para as críticas políticas contidas em charges. Por qual motivo o estupro e a violência contra mulheres (ou instituições representadas pelo feminino), são tão recorrentes quando se quer apontar "criticamente" um fato político? Mais do que isso, não obstante a posição ideológica, origem de classe ou raça/etnia: por que a violência sexual contra mulheres é sempre utilizada como recurso para qualquer crítica que seja?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A violência contra a mulher é utilizada como um recurso visual em charges porque compõe o imaginário social. Dependem da compreensão do leitor sobre

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

fatos históricos ou aspectos culturais para que a mensagem faça sentido e, mergulhados nessa mesma realidade, os chargistas reproduzem imagens de mulheres vítimas de violência, apropriando-as para outros contextos.

Sabemos que essas imagens são alimentadas por estruturas, relações, instituições. Podemos dizer que as imagens produzidas pelos chargistas são produto de uma realidade e de um imaginário coletivamente construído. No entanto, enfatizamos que esse imaginário, que nossa cultura, que as relações de poder são cotidianamente reconstruídas, ressignificadas ou reafirmadas.

Enquanto o imaginário interfere na criação de imagens, as imagens criadas contribuem para a formação do imaginário. É preciso optar por continuar esse ciclo, reproduzindo imagens que já estão estabelecidas, como as de violência contra a mulher, ou criar uma ruptura, propondo novos sentidos, pautados em mulheres livres de opressão de classe, gênero e raça/etnia

Destacamos também o papel central das mulheres enquanto coletivo na denúncia das violências cotidianas, seja de qual tipo forem, bem como na reivindicação da nossa liberdade, autonomia e dignidade enquanto mulheres. Afinal, como afirmou Saffioti, os homens (não obstante a classe social e grupo racial/étnico que pertencem) não abrirão mão espontaneamente dos privilégios que tem, uma vez que "O poder está concentrado em mãos masculinas há milênios. E os homens temem perder privilégios que asseguram sua supremacia sobre as mulheres." (SAFFIOTI, 1987, p. 16). Por isso, a resistência das mulheres também está na recusa das representações misóginas do "segundo sexo" (BEAUVOIR, 2009) nas charges e cartuns.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEAUVOIR, Simone de. O Segundo Sexo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. Bertran do Brasil: Rio de janeiro, 1998.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

FRASER, Nancy. Fortunas del feminismo: del capitalismo gestionado por el Estado a la crisis neoliberal. Traficantes de sueños: Espanha, 2015.

GALTUNG, Johan. Violência cultural. Gernika Gogoratuz, 1989.

IZQUIERDO, Maria de Jesus. Bases materiais del sistema sexo/gênero. São Paulo: SOF, 1992.

KERGOAT, Danielle. Divisão sexual do trabalho e relações sociais de sexo. In: Dictionnaire critique du féminisme. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

MIANI, Rozinaldo Antonio. A utilização da charge na imprensa sindical na década de 80 e sua influência política e ideológica. São Paulo: ECA/USP, 2000. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. 312 p

NOGUEIRA, Bárbara Weinert Ferreira. A contribuição de Rousseau para a desigualdade de gênero. Anais do IV Simpósio de Gênero e Políticas Públicas. Universidade Estadual de Londrina, 2016. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/gpp/pages/arquivos/GT8_Barbara%20Weinert%20Ferreira%20Nogueira.pdf Acesso: 13 mar 2017.

PATEMAN, Carole. O Contrato Sexual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

SAFFIOTI, Heleieth. Gênero, patriarcado e violência. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SAFFIOTI, Heleieth. O poder do macho. São Paulo: Editora Moderna, 1987.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A materialização de identidades de gênero associadas à prática de esportes por meio do design de interiores

Cláudia Regina Hasegawa ZACAR
(Universidade Federal do Paraná/ Universidade Tecnológica Federal do Paraná)[1]

Marinês Ribeiro dos SANTOS
(Universidade Tecnológica Federal do Paraná)[2]

Neste artigo, discutimos algumas estratégias de materialização de identidades de gênero associadas à prática de esportes em ambientes apresentados na *Casa Cor Paraná*, mostra de design de interiores que ocorre em Curitiba desde 1994. Utilizamos como fontes de pesquisa o *website* da mostra e edições especiais da revista *Casa Claudia*. A partir dessas fontes, selecionamos imagens de três dormitórios, exibidos entre 1998 e 2010, nos quais é possível identificar referências a diferentes modalidades esportivas articuladas com prescrições de gênero. Para a análise desse material, adotamos a abordagem dos Estudos Culturais, recorrendo também aos estudos e pesquisas sobre a imagem. Notamos que as identidades materializadas nos espaços analisados tendem a reforçar estereótipos de gênero, ainda que alguns deslocamentos possam ser identificados. Entendemos que o estudo das materialidades que constituem esses ambientes, que são também atravessadas por questões de classe social, sexualidade e raça/etnia, permite discutir as relações de poder implicadas nas dinâmicas de reprodução, legitimação e transformação das normas de gênero.

Palavras-chave: relações de gênero, cultura material, design de interiores, esporte.

[1] Docente do Departamento de Design da Universidade Federal do Paraná e doutoranda no Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.
[2] Docente do Departamento de Desenho Industrial e do Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Orientadora do trabalho.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Introdução

A *Casa Cor Paraná* é uma mostra de arquitetura, design e paisagismo que ocorre anualmente na cidade de Curitiba desde 1994. A mostra já exibiu, em suas 23 edições, 1.093 ambientes, desenvolvidos por 713 expositores/as, com público visitante de cerca de 30 mil pessoas por ano (CASA COR PARANÁ, 2016). O potencial de difusão da marca e dos ambientes expostos é também decorrente da presença de muitos/as jornalistas, ligados/as a diferentes veículos de comunicação, para quem são feitas apresentações especiais antes da abertura dos eventos para o público em geral.

A cada edição, profissionais locais expõem no evento diversas propostas de design de interiores para ambientes domésticos e comerciais. Por meio destes ambientes, têm sido construídos e divulgados padrões de configuração doméstica e de relações de gênero. Observamos que esses padrões têm sido, em geral, idealizados com base em um modelo de família nuclear, branca e de classe média alta, formada a partir de um casal heterossexual.

A discussão aqui apresentada é parte de uma pesquisa mais ampla, ainda em andamento, acerca das estratégias de materialização de feminilidades e masculinidades por meio do design de interiores em exposição na mostra paranaense.

Neste artigo, visamos discorrer sobre representações de gênero associadas à prática de esportes, mediante a análise de fotografias de três espaços exibidos na *Casa Cor Paraná* entre os anos de 1998 e 2010. Procuramos argumentar que o estudo das materialidades que constituem esses ambientes permite problematizar as relações de poder implicadas nos processos de produção e reprodução dos padrões normativos de gênero, no intuito de desnaturalizá-los.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referencial teórico

Neste trabalho assumimos que nos espaços expostos na *Casa Cor Paraná* são materializadas posições de sujeito e noções sobre o corpo que são passíveis de serem assumidas (ainda que parcialmente e provisoriamente), negadas ou negociadas pelo público visitante e pelas pessoas que consomem as imagens dos ambientes, veiculadas em diferentes mídias.

Para construir nossa argumentação, recorremos à teoria da Cultura Material desenvolvida pelo antropólogo britânico Daniel Miller (1987). O autor descreve e analisa a mútua constituição entre sujeito e objeto como um processo de externalização – a criação de uma forma cultural específica - e incorporação da forma externalizada, por meio da qual o sujeito se constitui e se desenvolve.

Procuramos articular essa perspectiva com os Estudos de Gênero, considerando que as materialidades são fundamentais para os processos de produção e transformação de feminilidades e masculinidades. De acordo com a filósofa Judith Butler (2014), entendemos que gênero diz respeito a um conjunto de normas socialmente estabelecidas que, ao serem constantemente citadas e reiteradas nas mais diversas instâncias - tais como os discursos científico e religioso, a escola, a família e também, conforme estamos argumentando, as materialidades - são inscritas no corpo, constituindo sujeitos marcados pelo gênero.

Esse processo de incorporação das normas por meio de sua constante repetição é o que Butler designa de caráter performativo do gênero. Para Butler (2004), algumas realizações performativas reivindicam o lugar de natureza, ocultando as formas pelas quais são estabelecidas. Essas construções naturalizadas, baseadas em estruturas binárias, definem padrões normativos de feminilidades e masculinidades.

Os padrões normativos são reiterados e/ou tensionados por meio de práticas sociais, tais como a arquitetura e o design de interiores. Como argumenta a filósofa Beatriz Preciado (2010), essas atividades (re)produzem performativamente

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

as normas de gênero ao configurar materialidades que possibilitam ou impedem diferentes tipos de ação e comportamento – "criando marcos de visibilidade, permitindo ou negando acesso, distribuindo espaços, criando segmentações entre público e privado..." (PRECIADO, 2010, p. 128).

Assim sendo, nos propomos a analisar como referências aos esportes têm sido apropriadas em projetos de ambientes expostos na *Casa Cor Paraná* como parte do processo de materialização de prescrições de gênero. Antes, porém, apresentamos a abordagem metodológica usada para analisar as imagens dos ambientes selecionados.

Procedimentos metodológicos

Neste trabalho utilizamos como principais fontes de pesquisa o website da Casa Cor e edições especiais da revista Casa Claudia. Para conduzir as análises das imagens obtidas a partir dessas fontes adotamos a abordagem dos Estudos Culturais, procurando salientar as relações entre os discursos textuais e imagéticos divulgados pela mostra e o contexto histórico no qual foram produzidos. Buscamos ainda considerar as relações de poder que perpassam os processos de construção e circulação de significados associados a esses discursos, entendendo que a cultura é "espaço de contestação e conflito e, também, de consenso e reprodução social" (ESCOSTEGUY, 2006, p. 5).

Para orientar a análise das imagens utilizamos um roteiro, organizado a partir do confronto com o material empírico e com base em estudos sobre a imagem. Foram utilizados como referência para a construção do roteiro os trabalhos da pesquisadora britânica Gillian Rose (2007), da historiadora Ana Maria Mauad (2005) e de Laurent Gervereau (2004), autor ligado à História Visual. Serviram ainda como referência as categorias utilizadas por Vânia Carneiro de Carvalho (2008) e por Marinês Ribeiro dos Santos (2015), autoras que articulam a categoria gênero à cultura material em seus estudos sobre a configuração de interiores domésticos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O roteiro foi organizado em duas partes, denominadas "Descrever" e "Relacionar". A primeira delas é voltada para a descrição detalhada dos elementos presentes na imagem, abrangendo as características do espaço e dos artefatos representados (cores, formas e volumes). Inclui também um campo para a descrição das ações sugeridas, possibilitadas e/ou inibidas pelas materialidades representadas – considerando suas relações com o corpo, as funções práticas dos artefatos, o espaço disponível e o arranjo de artefatos no espaço. A segunda parte do roteiro destina-se facilitar a construção de significados possíveis para a imagem, a partir do estabelecimento de relações de intertextualidade com as outras imagens do recorte definido, com os textos que as acompanham e com o seu contexto de produção e circulação.

Com base na abordagem descrita, apresentamos na próxima seção o resultado de nossas análises.

Identidades de gênero associadas à prática de esportes em ambientes da Casa Cor Paraná

Na *Casa Cor Paraná*, os esportes têm sido tema recorrente para diversos ambientes, especialmente aqueles relacionados às masculinidades jovens. Neste texto, optamos por analisar imagens de três espaços, selecionados por permitirem discutir tanto a adesão de suas projetistas a estereótipos de gênero, quanto sua abertura para perspectivas mais plurais.

A "Suíte do rapaz" (Figura 1), projetada pela arquiteta Rosa Dalledone para a *Casa Cor Paraná* de 2004, teve como usuário imaginado um campeão de vale-tudo. Esse tipo de luta consiste em um embate extremamente agressivo entre atletas de diferentes modalidades, sendo livre de regras[3]. No Brasil, a popularidade do vale-

[3] Com o tempo, a difusão e a profissionalização do esporte fez com que fossem criadas regras, e os atletas começaram a incorporar diferentes técnicas e movimentos em seus treinamentos. Com isso, substituiu-se o nome "Vale-Tudo" por MMA (*Mixed Martial Arts*) (MAIA; LINS, 2013).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

tudo cresceu ao longo dos anos 2000, quando grandes emissoras de televisão locais passaram a transmitir lutas ao vivo (TOREZANI, 2012).

Os esportes de combate têm sido historicamente considerados práticas masculinas, associadas à violência e à força física. Neste âmbito, um ideal de masculinidade viril é estabelecido em oposição às feminilidades e à homossexualidade. Assim, esses esportes se constituem como espaços de reprodução da homofobia e da misoginia (ALMEIDA, 2016).

Nas lutas, o adestramento e fortalecimento do corpo - que exigem tempo, disciplina, esforço e sofrimento - são elementos fundamentais, que marcam a adesão dos atletas a padrões normativos de masculinidade (ALMEIDA, 2016).

Figura 1: Suíte do rapaz (2004), de Rosa Dalledone
Fonte: CASA CLAUDIA, 2004

Como forma de motivar o rapaz que serviu de inspiração para a suíte a se submeter aos duros treinos inerentes ao exercício do vale-tudo, a arquiteta optou por aplicar palavras de ordem nas roupas de cama e nos tapetes. Essas palavras

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

foram grafadas em tipos da cor vermelha e em caixa alta, configuração que atribui a elas maior impacto visual. O uso da cor vermelha remete ao sangue, à violência e à ação.

Os termos escolhidos dizem respeito a atributos considerados desejáveis em um lutador ("força", "coragem", "persistência" e "determinação") e ao seu objetivo ("vitória"). Esses atributos relacionam-se com os códigos de conduta do esporte, ligados à construção e preservação da honra masculina (ALMEIDA, 2016). A vitória, por sua vez, alinha-se ao ideal de sucesso masculino, associado a ideia de ser "muito bom em algo" que, segundo Guacira Lopes Louro (2013) encontra nos esportes um espaço de legitimação.

Nota-se que no ambiente analisado o caráter vitorioso do rapaz é amplamente enaltecido. Na fotografia ficam visíveis vários troféus e cinturões, dispostos sobre um balcão, que aparece recortado à direita na imagem, presos na parede contígua ao balcão e sobre o criado-mudo, que é mostrado ao fundo e à esquerda. Além disso, o texto de apresentação do espaço nos explica que na parede pintada de vermelho, localizada na extrema esquerda da imagem, foram fixados quadros contendo "fotos e capas de revistas em que o lutador aparece em ação" (CASA CLAUDIA, 2004). Constrói-se assim uma galeria que homenageia o rapaz e relembra-o de suas glórias.

Outro elemento de destaque é a bandeira do Brasil, que pende do forro de gesso junto à persiana, ao fundo. O uso de tal símbolo alinha-se com a recorrente prática de utilizar o esporte como espaço de produção e reforço de um senso de coletividade, de nação (SOUZA, 1996).

A configuração da "Suíte do rapaz" também faz uso de características convencionadas como masculinas no âmbito do design de interiores[4]. As linhas retas predominam nos móveis, luminárias, quadros e tapetes. Nota-se ainda que os adornos utilizados são quase que exclusivamente ligados ao vale-tudo e às conquistas do lutador. Esses artefatos, apesar de poderem ser considerados como

[4] Ver, por exemplo, as obras de Clarice Mancuso (2002) e Miriam Gurgel (2013), manuais que versam sobre a prática do design de interiores.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

objetos de decoração, protegem-se da suposta frivolidade comumente atribuída ao uso de ornamentos, prática entendida como feminina, ao explicitarem a relação do rapaz com um esporte altamente agressivo.

Se na "Suíte do rapaz" as escolhas projetuais privilegiaram elementos que reforçam padrões convencionais de masculinidade, no "Quarto da moça" (Figura 2), criado em 1998 por Nayla Coelho, encontramos uma série de características tidas como femininas. No espaço foram aplicadas cores suaves e linhas sinuosas, e ganharam destaque adornos delicados, tais como o móbile preso ao teto e os bichos de pelúcia localizados sobre a cama. O recorte em meia lua no forro de gesso, iluminado em azul, foi projetado para criar "um visual agradável quando visto da cama" (CASA CLAUDIA, 1998). Esse detalhe permite associar a moça à uma atitude mais passiva e sonhadora.

O dormitório foi projetado para a filha da decoradora, que tinha então 17 anos e era campeã brasileira de patinação artística sobre rodas. Essa modalidade é percebida, em geral, como sendo mais feminina, uma vez que privilegia aspectos como a beleza e a graciosidade dos movimentos (TSUKAMOTO; KNIJNIK, 2008; MELO, 2015).

Cabe notar ainda a marcação de classe na seleção dessa atividade que, por exigir equipamento e treinamento especializado, tende a ser de difícil acesso a pessoas de baixo poder aquisitivo. Esse direcionamento é coerente com o público almejado pela mostra, classificado como majoritariamente pertencente às classes econômicas A e B (GRUPO ABRIL, 2017).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

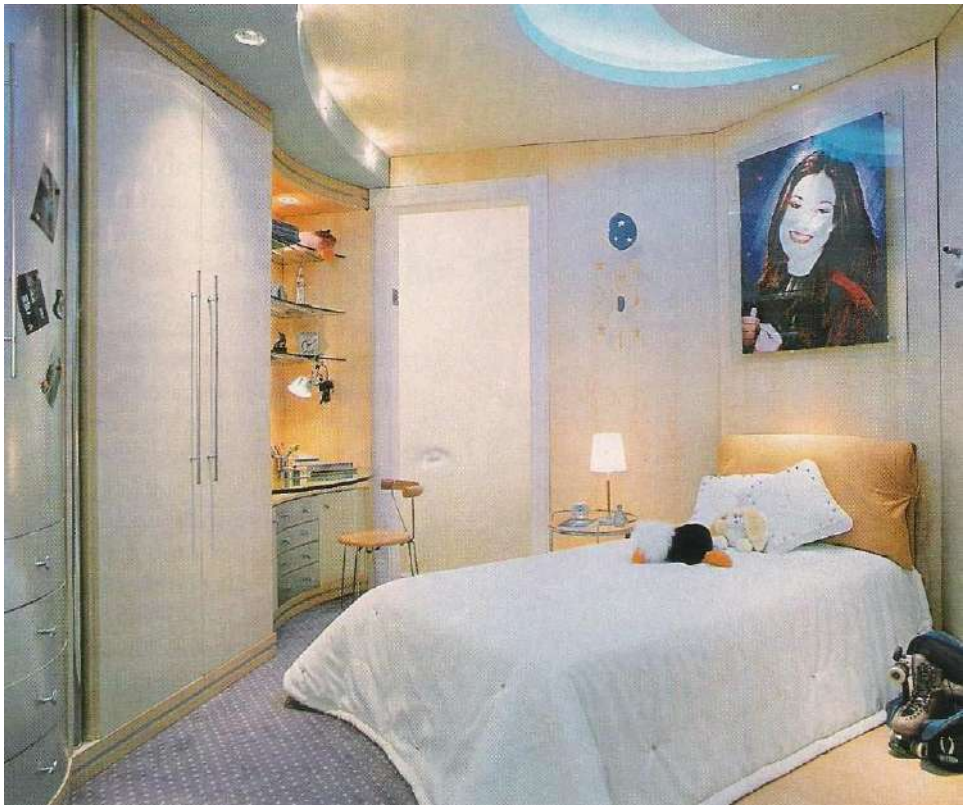


Figura 2: Quarto da moça (1998), de Nayla Coelho
Fonte: CASA CLAUDIA, 1998

Em contraste com a "Suíte do rapaz", no "Quarto da moça" o único artefato que remete ao esporte são os próprios patins, que na imagem aparecem no canto inferior direito. Sua localização parcialmente fora do quadro da fotografia reduz a importância do artefato na configuração do ambiente. O fato de ser campeã brasileira também não é explicitado na decoração – não vemos nenhuma medalha ou troféu em exposição.

Apesar de minimizar o valor dado às conquistas da moça, essa ausência também pode ser interpretada como indício de uma vida mais rica de interesses e atividades, não limitados ao esporte. Há, por exemplo, uma área destinada aos estudos, que consiste em uma superfície de trabalho e uma cadeira. Em que pese o fato de parecer ergonomicamente inadequada – há pouco espaço para as pernas e a cadeira dificulta o acesso à porta, além de parecer desconfortável para o sentar – essa área sugere que a moça exercita seu intelecto, e não apenas o corpo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O terceiro ambiente que selecionamos para analisar neste artigo apresenta um contraponto interessante à lógica dicotômica. O "Quarto kids" (Figura 3), exposto por Lisiê Tavares e Jeslayne Valente em 2010, foi pensado para o público infantil, sem diferenciação entre meninas e meninos.

Figura 3: Quarto kids (2010), de Lisiê Tavares e Jeslayne Valente
Fonte: KOMESU, 2010

O dormitório foi projetado visando enaltecer "a entrada das mulheres e sua profissionalização no universo do futebol" (KOMESU, 2010). Esse esporte foi vetado oficialmente às mulheres entre os anos de 1941 e 1979 no Brasil, por ser considerado excessivamente violento para a sua compleição. Apesar de haverem registros de partidas de futebol feminino desde as primeiras décadas do século XX, a visibilidade e aceitação da prática só foi crescer ao longo das décadas de 1980 e 1990. Porém, ainda que o número de atletas tenha aumentado, ainda são relativamente poucos os campeonatos e patrocínios. Além disso, as jogadoras seguem vítimas de preconceitos e estereótipos, tais como "a associação de sua

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

imagem à homossexualidade ou os perigos do choque da bola para sua saúde reprodutiva" (GOELLNER, 2005, p. 95).

São múltiplas as referências ao futebol utilizadas no ambiente. O formato circular do perfil da bola é replicado nas luminárias presas ao teto, no espelho fixado na porta do armário e nos vazados presentes em sua lateral. O artefato é evidenciado também em duas das almofadas localizadas sobre a cama. Diferentes tons de verde, cor dos gramados dos campos de futebol, foram aplicados em diversos elementos. Na TV nota-se a imagem de uma partida, e as almofadas dispostas no mezanino lembram uma arquibancada, voltada ao centro do quarto.

Tem destaque na fotografia do "Quarto kids" o painel pintado na parede ao fundo, que retrata duas figuras femininas e duas masculinas, que jogam bola. A diferenciação entre as personagens se dá por meio do estilo do cabelo e pela presença de seios, já que em termos de vestimenta e postura corporal não há diferenças significativas.

O painel chama também a atenção para questões de raça. Conforme expõe Marcos Alves de Souza (1996), a forma de jogar mais valorizada no país - o "futebol-arte", caracterizado pela malícia e pela improvisação, é associada historicamente aos negros. Apesar dessa associação, todas as figuras representadas são brancas. Trata-se de uma situação recorrente na *Casa Cor Paraná*, que raramente tem retratado pessoas negras nos ambientes expostos.

Por fim, um último aspecto que gostaríamos de destacar em relação ao "Quarto kids" diz respeito à liberdade de movimentos e à ação. Além de estarem expressas na maneira como foram representadas as personagens que ilustram o painel, a configuração geral do dormitório também parece ter sido concebida para dar suporte à movimentação do corpo. Majoritariamente suspensos, os móveis deixam bastante espaço livre para brincar e jogar.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Considerações finais

Neste artigo, procuramos enfatizar a importância das materialidades no processo de constituição de representações de gênero relacionadas ao universo dos esportes. Com nossas análises, identificamos que em alguns ambientes a *Casa Cor Paraná* reproduz estereótipos, apresentando prescrições de gênero calcadas no binarismo. Ainda assim, pudemos pontuar alguns tensionamentos aos padrões normativos, tanto no "Quarto da moça" quanto no "Quarto kids".

No primeiro caso, apesar de apresentar em sua configuração elementos convencionados como femininos, o espaço sugere uma vida mais rica de atividades – intelectuais e físicas. No segundo, as projetistas optaram por mostrar a presença feminina em um esporte ainda tido como reduto masculino, criando um ambiente infantil que convida meninas e meninos a participar do jogo.

Em relação à "Suíte do rapaz", fica mais evidente a adesão a padrões normativos, pela construção de uma masculinidade marcada pela agressividade e pela necessidade de vitória. Num ambiente em que imperam palavras de ordem, pouco sobra além das referências às lutas de vale-tudo. Essa rigidez pode ser lida como uma maneira de tentar salvaguardar a posição privilegiada do homem heterossexual em um contexto calcado na heteronormatividade e no binarismo de gênero.

Acreditamos que o estudo da cultura material, que é também atravessada por questões de classe social, sexualidade e raça/etnia, permite problematizar os processos culturais de produção e naturalização de assimetrias nas relações de gênero, bem como para vislumbrar fissuras e tensionamentos nos discursos normativos sobre feminilidades e masculinidades.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências

ALMEIDA, Sebastião Carlos Ferreira de. *Mixed Martial Arts (MMA) no Brasil*: masculinidades em disputa. Tese (Doutorado em Sociologia). 2016. Universidade Federal de Goiás, Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Goiânia 2016.

BUTLER, Judith. Regulações de gênero. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 42, jun. 2014, p. 249-274.

BUTLER, Judith. *Undoing gender*. New York: Routledge, 2004.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato*: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material: São Paulo, 1870-1920. São Paulo: EdUSP, 2008.

CASA CLAUDIA. Casa Claudia apresenta Casa Cor Paraná' 98. *Casa Claudia*, ano 22, n. 6, 1998.

CASA CLAUDIA. Casa Claudia apresenta Casa Cor Paraná 2004. *Casa Claudia*, ano 28, n. 5, 2004.

CASA COR PARANÁ. *Revista Casa Cor Paraná 2016*. Curitiba: Editora Abril, 2016.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Os estudos culturais em debate. *UNIrevista*, v. 1, n° 3, jul. 2006.

GERVEREAU, Laurent. *Ver, compreender, analisar as imagens*. Lisboa: Edições 70, 2004.

GOELLNER, Silvana Vilodre. Mulheres e futebol no Brasil: entre sombras e visibilidades. *Rev. bras. Educ. Fís. Esp.*, São Paulo, v.19, n.2, abr./jun. 2005. p.143-51.

GRUPO ABRIL. *Midia Kit Casa Cor*. 2017. Disponível em: < http://publiabril.abril .com.br/marcas/casacor>. Acesso em: 20 mar 2017.

GURGEL, Miriam. *Projetando espaços*: guia de arquitetura de interiores para áreas residenciais. São Paulo: Senac São Paulo, 2013.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

KOMESU, Cristiane. Conheça os ambientes da Casa Cor Paraná. *Casa.com.br*, 28 jun 2010. Disponível em: <http://casa.abril.com.br/ materia/conheca-os-ambientes-da-casa-cor-parana>. Acesso em: 09 set 2014.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado*: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MAIA, Cleiton Machado; LINS, Felipe Magalhães. Quantos lados pode ter um octógono?: gênero, corpo e homossexualidade no UFC. *Anais eletrônicos...* Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 ,Florianópolis, 2013.

MANCUSO, Clarice. *Arquitetura de interiores e decoração*: A arte de viver bem. Porto Alegre: Sulina, 2002.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v.13. n.1, jan. - jun. 2005. p. 133-174.

MELO, Gislaine Ferreira et al. Estereótipos de gênero aplicados a homens atletas praticantes de esportes culturalmente femininos: a percepção de leigos, profissionais da Educação Física e atletas profissionais. *Revista Brasileira de Ciência e Movimento*, n. 23, v. 3, 2015. p. 30-37.

MILLER, Daniel. *Material culture and mass consumption*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.

PRECIADO, Beatriz. *Pornotopía*: arquitectura y sexualidad em "Playboy" durante la guerra fría.Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

ROSE, Gillian. *Visual Methodologies*: an introduction to the interpretation of visual materials. London: Sage Publications, 2007.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. *O Design Pop no Brasil dos anos 1970*: Domesticidades e relações de gênero na decoração de interiores. Curitiba: Ed. UFPR, 2015.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SOUZA, Marcos Alves de. Gênero e raça: a nação construída pelo futebol brasileiro. *Cadernos Pagu* (6-7), 1996. p.109-152.

TOREZANI, Julianna Nascimento. A Transmissão dos eventos da UFC pela Rede Globo: uma análise pelas Teorias de Construção Social. *Anais eletrônicos...* INTERCOM, Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Recife, 2012. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2012/resumos/R32-0365-1.pdf>. Acesso em 24 mar 2017.

TSUKAMOTO Mariana Harumi Cruz; KNIJNIK, Jorge Dorfman. Ginástica artística e representações de masculinidade no Brasil. *Revista Mackenzie de Educação Física e Esporte*, Volume 7, número 3, 2008.

VOLUME 6

VOLUME 7

IMAGINÁRIOS SOCIAIS

VI ENEIMAGEM

ANAIS DO EVENTO

III EIEIMAGEM - Encontro Internacional dos Estudos da Imagem

Apoio: H2h VISUAL MEDIA

Promoção: Universidade Estadual de Londrina

LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Universidade Estadual de Londrina

Reitora

Profa. Dra. Berenice Quinzani Jordão

Vice-Reitor

Profo. Dro. Ludoviko Carnasciali dos Santos

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

Profa. Dra. Edméia A. Ribeiro

Apoio:

Universidade Estadual de Londrina

Departamento de História – UEL

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

Departamento de Comunicação – UEL

Programa de Pós-Graduação em Comunicação /Mestrado – UEL

Realização:

LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Editoração: André Luiz Marcondes Pelegrinelli e Pamela Wanessa Godoi.

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Pamela Wanessa Godoi

(Org.)

ANAIS

VOLUME 7: IMAGINÁRIOS SOCIAIS

VI ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

III ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

Londrina

Universidade Estadual de Londrina

2017

Catalogação na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

E56a Encontro Nacional de Estudos da Imagem (6. : 2017 : Londrina, PR)

Anais do VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem [e do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem [livro eletrônico] / André Luiz Marcondes Pelegrinelli, Pamela Wanessa Godoi (orgs.). – Londrina : Universidade Estadual de Londrina, 2017.
1 Livro digital : il.

Inclui bibliografia.
Disponível em:
http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017/index.php/anais/
ISBN 978-85-784644-5

1. Imagem – Estudo – Congressos. 2. Imagem e história – Congressos. I. Pelegrinelli, André Luiz Marcondes. II. Godoi, Pamela Wanessa. III. Universidade Estadual de Londrina. IV. Encontro Internacional de Estudos da Imagem (3. : 2017 : Londrina, PR). V. Título. VI. Anais [do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem.

CDU 93:7

*** Os textos que se encontram nesses anais são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.**

COORDENAÇÃO GERAL

Rogério Ivano

COMISSÃO ORGANIZADORA

Alisson Guilherme Gonçalves Bella

Ana Heloisa Molina

André Azevedo da Fonseca

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Angelita Marques Visalli

Barthon Favatto Suzano Júnior

Camila Bueno Grejo

Carlos Alberto Sampaio Barbosa

Edméia Ribeiro

Lunielle de Brito Santos Bueno

Muriel Emídio Pessoa do Amaral

Raquel de Medeiros Deliberador

Rebecca Carolline Moraes da Silva

Renata Cerqueiro Barbosa

Richard Gonçalves André

Terezinha Oliveira

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alberto del Castillo Troncoso (Instituto Mora – ENAH/MEX)

Alexandre Busko Valim (UFSC/BRA)

Ana Cristina Teodoro da Silva (UEM/BRA)

Aureo Busetto (UNESP/BRA)

Charles Monteiro (PUC-RS/BRA)

Daniel Escorza Rodríguez (INAH/MEX)

Elaine Cristina Dias (UNIFESP/BRA)

Fausta Gantús (Instituto Mora/MEX)

Isaac Camargo (UFSC/BRA)

Jaime Humberto Borja Gomez (Universidad de los Andes/COL)

Patrícia Fogelman (Universidad de Buenos Aires-Conicet/ARG)

Patrícia Massé (INAH, MEX)

Rebeca Nasr Monroy (INAH, MEX)

Tania Siqueira Montoro (UnB/BRA)

Yobenj Aucardo Chicangana Bayona (Universidad Nacional de Colombia/COL)

ESTÁGIARIOS

Alessandra do Amaral P Marcelino

Ana Clara Costenaro Pessan

Ana Paula Bertoncello Fontes

Bianca Martins Coelho

Caroline Leal Leite

Felipe Aparecido de Oliveira Camargo

Igor Luiz Oliveira Zacharias

Ines Caroline Lelis

Ingrid Thibes Massambone

Laura Fernanda Martimbianco

Leonardo Henrique Luiz

Maria Luiza Favoreto Nery

Matheus Silva Dallaqua

Olivia Ricetto de Oliveira Barros Maia

Pedro Rogerio Stevanin Timoteo

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

APRESENTAÇÃO

Há décadas a História tem se preocupado com a compreensão global das subjetividades constitutivas das manifestações de poder. Tendo em vista que essa historiografia empreende um esforço particular na recuperação de universos simbólicos que organizam as visões de mundo em uma determinada época, observamos que pesquisas interdisciplinares podem oferecer uma interessante contribuição para essas análises. Nesse contexto, o conceito de imaginários e imaginação social tornaram-se referências relevantes nessas abordagens do fenômeno histórico.

Como mostra Baczko, cientistas sociais já reconhecem as funções múltiplas e complexas do imaginário na vida coletiva – sobretudo no exercício do poder. Campos simbólicos são vistos como um importante lugar estratégico de qualquer força política. A imaginação social deixou de ser considerada como um mero ornamento da vida material – tradicionalmente considerada como a única "real" – e, ao contrário, percebeu-se que as imagens de caráter mobilizador são condições fundamentais da própria atuação das forças. Essas perspectivas de análise deixaram claro que os símbolos e as representações guiam ações, modelam comportamentos, canalizam energias e, em última instância, legitimam violências. Como explica Baczko: "Exercer um poder simbólico não consiste meramente em acrescentar o ilusório a uma potência 'real', mas sim em duplicar e reforçar a dominação efetiva pela apropriação dos símbolos e garantir a obediência pela conjugação das relações de sentido e poderio."

O eixo temático de Imaginários Sociais reúne uma diversidade de pesquisas que abordam as imagens a partir das teorias do imaginário e imaginação social, das práticas e representações e das perspectivas da construção social da realidade, da criação de papeis e máscaras sociais, das teorias dos arquétipos e inconsciente coletivo, das mitologias contemporâneas na sociedade do espetáculo e do reencantamento instrumental da realidade. A partir de investigações nas mais variadas fontes – de obras cinematográficas a programas de televisão, de desenhos animados a propagandas ideológicas de ativistas políticos – as pesquisas buscam compreender o papel do imaginário na mobilização social, no consumo e nas representações que trazem sentido às práticas sociais.

Prof. Dr. André Azevedo da Fonseca.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SUMÁRIO: IMAGINÁRIOS SOCIAIS

O ESTATUTO DA IMAGEM NO OCIDENTE NA CRÍTICA DE GILBERT DURAND 11

VINÍCIUS ALVES DE OLIVEIRA 11

O OUTRO-MUNDO EM LITTLE NEMO: O SUBLIME E O INQUIETANTE EM UM EPISÓDIO DA HQ DE WINSOR MCCAY) 32

MARCELO CASTRO ANDREO 32

PARA ALÉM DE SIMPLES BESTAS: 50

O IMAGINÁRIO DOS BESTIÁRIOS NO MEDIEVO A PARTIR DAS RELAÇÕES SOCIAIS EXISTENTES NO LIBRO DE LAS BESTIAS (SÉCULO XIII). 50

CRISLAYNE FÁTIMA DOS ANJOS 50

IMAGEM E MITO NA SÉRIE JAPONESA "ATTACK ON TITAN" 60

HERTZ WENDEL DE CAMARGO 60

O IMAGINÁRIO SOCIAL DO REPERTÓRIO ICONOGRÁFICO DO INFANTICÍDIO DE MEDEIA 81

MARIA REGINA CANDIDO 81

A JORNADA DO HERÓI APLICADA A FILMES DE NÃO-FICÇÃO: 93

UMA ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO MALALA 93

NATHALIA MACIEL CORSI 93

O QUINZE – TRAVESSIA: LITERATURA, TELEDRAMATURGIA 109

E ESTEREÓTIPO NO JORNALISMO 109

PETERSON DOS SANTOS DIAS 109

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A ANTECIPAÇÃO DO HERÓI NA CONSTRUÇÃO MITO-MIDIÁTICA DO JOGADOR DE FUTEBOL PELA IMPRENSA BRASILEIRA 128

EMERSON DOS SANTOS DIAS 128
THIAGO ANTONIO IENCO 128

O PODER DO HERÓI EMPREGADO NO ARQUÉTIPO RONALD MCDONALD 153

O QUE A IMAGEM QUER : 165

DO PICTÓRICO À REPRESENTAÇÃO SOCIOCULTURAL 165

DINA MARIA MARTINS FERREIRA 165

O BRASIL A PARTIR DO MOVIMENTO BRASIL LIVRE: IMAGENS DE UMA COMUNIDADE IMAGINADA 186

O DUPLO NO CONTO À PROCURA DE UM REFLEXO, DE MARINA COLASANTI 209

IVANA BOCATE FRASSON 209

A PRODUÇÃO DOS SENTIDOS PELA FOLHA DE LONDRINA: UM ESTUDO DA IMAGEM DAS OCUPAÇÕES IRREGULARES NA CIDADE 223

ADRIANA NAKAMURA GALLASSI 223
ANA PAULA SZLACHTA 223

A REDENÇÃO DE CAM: A PINTURA E SUAS RESSIGNIFICAÇÕES NO AMBIENTE SOCIAL BRASILEIRO DO INÍCIO DO SÉCULO XX 245

ISAIAS HOLOWATE 245

O PERFURANEVE: UM FUTURO DISTÓPICO EM QUADRINHOS 259

THOMAS MAYCON MACIEL 259
MARCO ANTONIO STANCIK 259

ITAIPULÂNDIA E O PREFEITO PIONEIRO – A JORNADA DO HERÓI NA HISTÓRIA DE VIDA DE LOTÁRIO KNOB 271

NÁDIA MOCCELIN 271

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

NOTAS À MARGEM DO TEMPO: RELATOS DAS VIAGENS DO COLECIONADOR GASPARINO DAMATA À ÁFRICA 288

GABRIELLE NASCIMENTO BATISTA 288

AS IMAGENS DO JORNALISMO E A ESCOLHA DA CARREIRA: UMA ANÁLISE A PARTIR DA SOCIOLOGIA PROFISSIONAL 311

FÁBIO PEREIRA 311

O CINEMA REALISTA CLÁSSICO EM APOCALYPSE NOW: UMA ANÁLISE EM TRÊS PERCURSOS TEÓRICOS 326

THIAGO HENRIQUE RAMARI 326

IMAGINAÇÃO SOCIAL E HOLLYWOOD: FRONTEIRA E WILDERNESS EM SNIPER AMERICANO 347

LUCAS HENRIQUE DOS REIS 347

ALTERIDADE E ESTRANHAMENTO: SOBRE A TORTURA E O OBJETO ARTÍSTICO 360

ANDRESSA RODRIGUES DOS SANTOS 360
VANESSA S. DEISTER DE SOUSA 360

O CONCEITO DE VISUALIDADE PARA ANÁLISE DO JORNAL ALTERNATIVO VERSUS, ENTRE CULTURA POLÍTICA, MITOLOGIAS POLÍTICAS E IMAGINAÇÃO SOCIAL 373

ROBERTO DA SILVA RODRIGUES 373

O FOTOJORNALISTA ENRIQUE MENESES E O "ROBIN HOOD DA SIERRA MAESTRA": REGISTROS FOTOGRÁFICOS REENQUADRADOS. 387

EDINALDO APARECIDO SANTOS DE LIMA 387
CARLOS ALBERTO SAMPAIO BARBOSA 387

A CARACTERIZAÇÃO DE CHARLIE BROWN: SUAS REFLEXÕES NO "MURO" 410

CAROLINE VIEIRA SANTOS 410
MARIA ISABEL BORGES 410

GUY FAWKES, SUA IMAGEM NAS FICÇÕES DE V FOR VENDETTA. 432

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SERGIO ARLEY CÁCERES BAUTISTA 432

A JORNADA DO HERÓI CULINÁRIO: UMA ANÁLISE DOS ELEMENTOS MITOLÓGICOS DO PROGRAMA MASTERCHEF BRASIL 452

LAURINE MARQUES SILVA 452

O ESTEREÓTIPO E A INDUSTRIALIZAÇÃO MEDIÁTICA DOS ARQUÉTIPOS: UMA LEITURA SOB A ÓTICA DA COMPLEXIDADE 473

MARIA JOANA CASAGRANDE SOARES-CORREIA 473

BRASILIANAS, DANÇAS CARACTERÍSTICAS: 490

A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO DA MISCIGENAÇÃO COMO SÍMBOLO DE BRASILIDADE NAS IMAGENS DE CAPAS DE PARTITURAS MUSICAIS OITOCENTISTAS (RIO DE JANEIRO, FINS DO SÉCULO XIX E INÍCIOS DO SÉCULO XX) 490

SILVIA CRISTINA MARTINS DE SOUZA 490

O VAMPIRO AINDA É UM MONSTRO? A RENOVAÇÃO DO ARQUÉTIPO DO MONSTRO NO CINEMA A PARTIR DO FILME "ENTREVISTA COM O VAMPIRO" (1994) 504

MAYTÊ REGINA VIEIRA 504

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O ESTATUTO DA IMAGEM NO OCIDENTE NA CRÍTICA DE GILBERT DURAND

Vinícius ALVES DE OLIVEIRA
(Universidade Estadual de Londrina)[1]

Resumo: Gilbert Durand, seguindo Gaston Bachelard e Henri Bergson, é um dos responsáveis por buscar restaurar a imaginação na história da filosofia e epistemologia através do desenvolvimento de uma pedagogia do símbolo e do pensamento indireto que provém da *fantástica* concebida pelo imaginário. No interior desse movimento o autor elabora uma profunda crítica ao pensamento ocidental em que prevalece uma concepção gnosiológica que desvaloriza ontologicamente o estatuto da imagem, ainda que tenha sido nas sociedades ocidentais em que a imagem encontra suas mais diversas formas expressivas, como o cinema e a fotografia. O seguinte trabalho tem por proposta conduzir-se sobre a obra de Gilbert Durand para estruturar a crítica do autor quanto ao que chama de "paradoxo da imagem no Ocidente" através da sua apresentação como desenvolvimento histórico e hermenêutico, revelando no interior de seu pensamento o esquema de um imaginário social sobre o próprio regime da imagem.

Palavras-chaves: Durand, imagem, imaginário.

INTRODUÇÃO

Gilbert Durand, e o Círculo de Eranos de 1933 do qual participou, podem ser definidos em suas práticas por suas contribuições à recuperação do valor do símbolo na ciência contemporânea. O projeto por um 'reestabelecimento do imaginário' pauta-se em uma pesquisa sócio-histórica sobre o estatuto de seu

[1]Graduando em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Londrina (vinialvesx@gmail.com). Orientadora Profa. Dra. Carla Delgado de Souza – Universidade Estadual de Londrina.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

objeto primordial, a imagem, localizada sobre uma expressão marginalizada pela ciência moderna e relegada a ser uma forma distorcida de apreensão da realidade. Entendendo a imagem tanto no sentido de símbolo iconográfico (ou imagem objetivada), como a imagem enquanto matéria do imaginário, fala-se de sua reconstituição enquanto uma busca por erigir uma pedagogia ativa pela expansão do papel da imaginação no Ocidente, reconduzindo a sensibilidade à imagem e reintegrando-a as fontes de conhecimento legitimadas. No entanto, ao mesmo tempo em que o Ocidente fez da imagem o produto secundário de um '*cogito*' lógico, foi essa mesma sociedade que trouxe ao mundo o cinema e a fotografia e utiliza intensamente do imagético como instrumento de comunicação de massa. Assim, a obra de Gilbert Durand trabalhará criticamente com essa condição paradoxal da imagem no Ocidente. Nesse artigo, nos ocuparemos em demonstrar, fazendo uma breve demonstração da constituição histórica e epistemológica de um imaginário social da própria imagem, os paradoxos da imagem explorados pelo autor.

ÍCONE E ÍDOLO

Como hermeneuta, Durand tornará a história da imagem como uma história da condição do símbolo, seguindo-a por um paralelo entre significante e significado, mas de forma que não possa haver separação entre os termos, fazendo da imagem a única abertura para o símbolo. Seguidor de Jung, o autor conceberá o símbolo como aproximação figurativa de um sentido inexpressável, um signo concreto que evoca por relação e pode gerar, através do mundo sensível, uma epifania de algo indizível (DURAND, 1988, p. 14).

Já como produto de desenvolvimento histórico, Durand localiza a grande modificação fixada no estatuto da imagem – e nesse sentido, do símbolo – no evento em que se debateu o uso de imagens cristãs pelo imperador Leão III, através dos éditos expedidos pelo governante contra os ícones, entendidos como ídolos, entre os anos de 726 a 729 d.C (TREADGOLD, 1997, p. 352–353.) e que culminou na divisão

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

entre católicos apostólicos e ortodoxos, formalizada pela história em 1054 no papado de Leão IX.

Os confrontos entre as sedes do Império Romano acabaram sendo o produto eventual de um distanciamento entre a capital do Império no Oriente (instalado por Constantino I no século IV d. C. em Constantinopla) e sua parte ocidental, depois feita capital em Roma. A consequência da extensão territorial do Império Romano e o distanciamento na separação por sedes promovida pelo Imperador Teodósio I (que governou de 378 até 395) espalharam as divergências nas práticas do cristianismo entre a população e os patriarcas da Igreja. O cristianismo não tinha um conjunto integrado de formulações acerca de suas crenças, principalmente porque se consumou através de uma série de aproximações com outras profissões de fé, e mesmo com pensadores gregos na expansão helênica pelo Império no período que se denomina cristianismo primitivo. Todavia, o centro dos debates entre os cristãos sobre sua religião nesse período era principalmente sobre a natureza de Jesus Cristo.

O Docetismo, um dos movimentos em disputa pelas definições teológicas no cristianismo primitivo (junto com outros como o Nestorianismo, Ebionismo e o Arianismo), mesmo tendo encontrado pouca reverberação em solo europeu, acabou por obter certa continuidade no Oriente e influenciar as posteriores correntes monofisistas da teologia dos Patriarcas, trazendo evento do Grande Cisma à tona. O Docetismo do cristianismo primitivo negava a natureza humana de cristo e o sacrifício da crucificação, mas já havia sido contestado pelo *Logos* do evangelho de João no século II, considerada ainda herética pela Igreja primitiva. O Monofisismo (ou Monotelismo), em disputa no Concílio de Calcedônia em 451, ainda que venerasse a crucificação, acreditava que mesmo após a encarnação humana do divino, a natureza de Cristo permanecia apenas divina. Tal concepção dialogava abertamente com os preceitos do Docetismo, de forma que ambas as correntes confluíram na instrução do catolicismo praticado pelos patriarcas orientais, que entraram em disputa com o papa romano. Vale ressaltar que no Oriente, Docetismo e Monofisismo argumentavam sobre a "natureza" essencialmente divina da Santíssima Trindade e o resultado secundário dessa disputa envolvia o uso de

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ícones para veneração religiosa. No entanto, apesar das diversas variáveis e pontos de debates teológicos que determinaram a desavença com o Oriente, devemos seguir aquele núcleo que teve o movimento iconoclasta de Constantinopla como central e fez produzir os argumentos que possibilitaram a expressão da imagem no Ocidente como a conhecemos.

Nesse sentido, uma das influências helênicas no cristianismo primitivo foi o contato com o pensamento de Platão e de Aristóteles, este último seguido principalmente por seu *Historia Animalium* (aproximadamente 334 a. C), cujas ideias foram incorporadas na concepção de 'Hierarquia do Ser' no interior do cristianismo. Por essa formulação, dos seres que seguem Deus (que estaria no topo da hierarquia) a matéria - que é manifestação imóvel e não vivente - é indicada como um dos níveis mais baixos de expressão no mundo. A partir dessa dualidade, os trabalhos pictóricos de Jesus Cristo podem ser entendidos como uma blasfêmia contra sua divindade, uma vez que envolve a matéria (baixa e impura na sua definição) na confecção da imagem daquele que é a santidade suprema. Ainda que o monoteísmo judaico não tivesse contestadores, a preocupação dos iconoclastas era de que uma confusão entre a representação e o representado pudesse existir através dos ícones (iconolatria) e, por conseguinte, que uma veneração que não se direcionasse a Deus, mas à imagem, estivesse se expandindo pelo Império e trazendo-lhe mau agouro (BESANÇON, 1997). Esta preocupação intensificou a retomada da máxima contida no segundo mandamento da Lei de Moisés, que rejeita o uso de qualquer imagem como substituto do divino (Êxodo, XX, 4-5).

Um dos contra argumentos para a iconodulia estava com a definição da Calcedónia da união hipostática, argumento que afirma que Cristo possui duas naturezas e duas substâncias, uma divina e uma humana. Esse argumento utilizava-se novamente do *Logos* de João, que se torna carne, e da significação da crucificação enquanto um sacrifício, a fim de formular que Deus também uma vez participou da matéria como filho e, dessa forma, não haveria heresia nas representações de sua imagem, já que ele mesmo já havia sido imagem, como escreveu João Damasceno (†749).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Durand (1988, p. 23) argumenta que o iconoclasmo bizantino se desenvolve por um puritanismo, uma exigência reformadora contra o realismo da antropomorfia de Cristo feita por São Germano de Constantinopla. Este fato parece ser fundamental no que tange às possibilidades de representação imagética do divino, uma vez que o consentimento comum do debate iconoclasta tornou no seu fim apenas válida a veneração de ícones bidimensionais, os quais não tinham a concretude das representações tridimensionais, como as esculturas. As representações imagéticas bidimensionais eram compreendidas como mais abstratas, servindo apenas como uma menção material ao arquétipo divino do qual a consciência adorante deveria se ocupar. Na cisão resultante entre as duas igrejas, observa-se a extensão das argumentações deste período no imaginário discursivo desses grupos religiosos. Assim, por exemplo, onde a Igreja Apostólica Romana enfatiza a materialidade de um Cristo histórico crucificado e a imagem das chagas, a Igreja Ortodoxa fará ênfase à ressureição, ao mistério litúrgico e à face divina.

Esse episódio, que Durand classifica como vitória da iconodulia, conduz a um paradoxo do estatuto da imagem na história do pensamento ocidental. Os anos que seguem ao século V formalizaram uma nova condição da experiência visual no Ocidente, chegando a alterar a concepção do próprio conhecimento por mais de dez séculos. Haveria, segundo o autor, dois desenvolvimentos diferentes e em tensão em relação ao estatuto da imagem: um marginal, que se dá como uma resistência e ressurgência relacionada à iconodulia, e outro marcado por uma negligência em relação aos ícones, que ocorre de forma a caracterizar uma iconoclastia particular do Ocidente. Esse paradoxo em relação às imagens faz com que Durand busque uma reflexão sobre a Imagem-Ícone para elaborar sua teoria da Imagem-Símbolo (PAULA CARVALHO, 1989). O autor indicará assim, a partir dessa materialidade latina, um escamoteamento da expressão simbólica da imagem, um afastamento da totalidade do símbolo por cisão entre significante e significado, movimento em que a 'transparência' da mensagem oculta seu valor simbólico, seu 'para-além'.

Para o autor, a iconodulia no Ocidente passará a tratar as imagens como uma forma pedagógica em serventia do dogmatismo eclesial, tornando-se durante os séculos iconoclastas um instrumento não mais voltado à abertura de um mistério

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

divino, mas à fixação interpretativa dos dogmas pela Igreja. Nos abalos que o cisma causou à Igreja Romana, devido especialmente aos precedentes de discussões teológicas acaloradas que seguiram por anos no Império, qualquer relação de liberdade com os símbolos religiosos (por menor que fosse sua expressão) significava abrir espaço à possibilidade de heresia. Como consequência, a igreja investiu na estratégia de unificação teológica da imagem. Com isso, a igreja forçava a supressão da função imaginativa, já que é ela que dá ao simbólico sua potência de amplitude (DURAND, 1988, p.34). Basta acompanharmos as missões da fraternidade de São Francisco de Assis (1226) que produziam e circulavam ricas ilustrações dos mistérios da fé, bem como lembrar as encenações teatrais dos episódios da vida de Cristo ou, ainda mais tarde, a intensificação da estética cisterciense do século XII na ornamentação figurativa das igrejas por vitrais, estátuas e iluminuras (DURAND, 1988, p. 18-19), para entender como as imagens religiosas criaram meios de propagar a uma população não letrada um acesso ilustrativo e explicativo (não diremos compreensivo) dos dogmas católicos.

Durand então caracterizará o tratamento da Imagem-Ícone dos latinos através da separação exposta por Godet sobre a natureza do símbolo frente à alegoria. Godet interpreta o símbolo e a alegoria por dinâmicas de gestos inversos: o primeiro aparece primariamente como figura, uma fonte de ideias que ascende do concreto para um além. Já a alegoria é uma ideia abstrata que busca se tornar compreensível através de uma figura, sua significação só pode se dar fora de si mesma, em um programa conceitual do qual sua ilustração é missão última (cf. Godet *apud* Durand, 1988, p. 10). Ora, as imagens, como observa o autor, estão sujeitas a um *evento*, precisam de uma situação histórica que lhes dê o colorido, e neste caso é mesmo parte do símbolo iconográfico que haja redundância pela cópia de forma que ele se torne presente a todo o momento, operando no sentido da transcendência que deve efetuar pelo sensível. Porém, ainda que a imagem simbólica tenha a necessidade de um intérprete, há sempre a ameaça de um regionalismo da significação, de tomar a imagem por função de segregação e reconhecimento social (o *sintema* em René Alleau). Estabelecendo o símbolo por uma redução à sua função sociológica, sua condição desliza ao de uma alegoria,

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

expressão que mais facilmente representa a fixação de uma ideia na figura em contraposição ao símbolo com sua significação aberta (DURAND, 1988, p. 33).

Destes pontos Durand extrai dois deslocamentos de redução sociológica. Primeiro, o autor iguala a convenção social ao dogma e demonstra o intenso uso do alegórico para uma intepretação fechada em si da qual a Igreja se valeria após o Segundo Concílio de Niceia em 787 d.C, concluindo que a imagem se funcionalizará e funcionarizará pelo e para o clericalismo. O segundo deslocamento, por sua vez, parte da constituição de uma intensificação do legalismo religioso, que defronta a individualidade espiritual com uma *inteligência agente separada,* investida pelo cristianismo com base na mediação divina realizada pelo clero. Isso transparece os motivos das insurgências cristãs contra a heresia do Gnosticismo, movimento religioso que afirmava o *Pleroma* sem a mediação de qualquer dogma externo à experiência, mas sim como uma epifania pessoal que se instituía em um conhecimento concreto e experimental para o contato com o divino (DURAND, 1988, p. 33-34).

Estes dois caminhos (interpretação dogmática da imagem e mediação clerical investida em um legalismo religioso) se mostram comparáveis a Durand ao que René Thom expunha em sua teoria das catástrofes. Quando um sistema é destruído por queda potencial, ou, onde o equilíbrio de um sistema podendo desaparecer pode também produzir uma repulsão no lugar de onde havia atração, concebem-se pontos degenerados no sistema, expressões sem potência de engajar outros elementos. Badia traduz esse fenômeno na polissemia simbólica pela saturação ou entropia do simbolizante que vem transformar o símbolo em signo (BADIA, 1999, p. 29), uma mera expressão arbitrária de equivalência que não mais atrai uma densidade de sentidos, mas um único sentido convencionado, se tornando uma alegoria utilizada como a tradução econômica de um significado.[2]

É esse, segundo Durand, o que seria o núcleo e fator mais importante do Cisma causado pelas disputas do iconoclasmo que influenciaram a posição da

[2] Roy Wagner (1986) concebe um processo similar que descreve como *obviação.* A Imagem-Símbolo, como uma elicitação condensada de múltiplas analogias, funciona também como sua própria mediação necessária para o campo de expansões genéricas à suas metáforas. Assim que a dialética entre símbolo e cultura é exaustada, cria-se uma convenção sobre a imagem que esgota seu processo mediativo e a altera de uma fórmula *"as if"* para *"is".*

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

imagem no Ocidente e no Oriente, pois se o ícone bizantino é definido pela redundância e pintado por formas canonicamente fixadas - bastando lembrar a têmpera, a encáustica ou a regulação das cores - é também verdade que seu culto não deixou de ampliar seu poder de recondução e "epifania sobrenatural do símbolo", pois é a repetição e não a cópia o seu fim. É a imagem o veículo da mediação divina, sua veneração pelo adorador garante uma íntima relação sobre seu sentido que não se encontra fora do ícone, diferente da Igreja Romana (DURAND, 1988, p. 36-37). O catolicismo romano preferiu por um conhecimento de tipo alegórico como convenção (quase inteiramente solapado em signo), assim como pela função sociológica da ilustração do conceito, a fixidez do dogma saturando a imagem em direção a um "materialismo". Veremos então que estas duas manifestações se encarnarão fortemente na estética da imagem das duas igrejas, como ressalta Durand, pois Bizâncio celebra a figuração e contemplação da imagem do homem transfigurado pelo divino em Cristo, abrindo caminho ao significado (DURAND, 2004, p. 20), enquanto a Cristandade Romana pode enunciar sua sensibilidade na transfiguração do divino na imagem do homem, fixando-se em seguida no significante.

A passagem formal dessa sensibilidade material da Igreja Romana na estética será convocada em oposição à antiga arte romana pela arte gótica no século XII. Basta acompanhar sua evolução como "decalque realista", conduzindo em seu período o excesso das artes de vitrais até a volta das pinturas de paisagens da Antiguidade Clássica e finalmente a *trompe l'oeil* renascente que buscava criar a ilusão de objetos reais em relevo. Desse processo, o autor identifica o fim do ícone em seu sentido sagrado devido ao seu deslizamento para a imagem naturalista, para a redução ao objeto de arte (que é apenas objeto quando lhe falta o sagrado), fazendo emergir do ícone uma transformação a simples ornamento realista que já não conduz a um sentido oculto e sim se satisfaz na 'presença' que atinge copiando a natureza (DURAND, 1988, p. 32). A arte que provém desse período se estende do expressionismo barroco para além do século XIX em que encontra seu sentido último no impressionismo e seu interesse pelo *rendu* como técnica que reproduz a impressão sensível da realidade (DURAND, 1988, p. 19), o que equivale a dizer que

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

uma parte significativa da história da arte tem pautado um forte interesse pelo epidérmico, e como apontamos, pelo significante.

> "A arte católica romana é uma arte ditada pela formulação conceptual de um dogma. Ela não reconduz a uma iluminação; ela simplesmente *ilustra* as verdades da Fé dogmaticamente definidas. Dizer que a catedral gótica é uma "bíblia de pedra" não significa absolutamente que seja tolerada aqui uma livre interpretação que a Igreja recusa à Bíblia escrita. Essa expressão significa simplesmente que a escultura, o vitral e o afresco são ilustrações da interpretação dogmática do Livro." (DURAND, 1988, p. 37-38).

A herança que a sensibilidade cristã entrega ao Ocidente é então o pensamento direto, da verdade institucionalizada contra a liberdade do sentido íntimo. O sentido de ser e o papel cultural da imagem artística se minimizarão gradualmente na história. Por essa razão é que Durand afirma que o artista perdeu seu lugar na sociedade junto com a separação da Imagem-Símbolo da Imagem-Ícone, perdendo também a função de formular através da pintura e da escultura o suporte pelo qual podia promover-se uma recondução ao sentido epifânico do símbolo (DURAND, 1988, p. 27).

Por isso, no conjunto da crítica de Durand, o artístico se torna interpretável como puro "divertimento" e "ornamentalismo" entre os séculos XVII e XVIII, produção diretamente relacionada à popularização das paisagens góticas que atingem a receptividade dos países celtas no século XII com seus elementos de culto à natureza, promovendo por fim o deslocamento do ícone para o cenário. Afinal, é na França que se desenvolve o Rococó como arte do adereço com a valorização do decorativo pelos artistas. Sendo ainda indicativo dessa exaltação do cenário e do naturalismo que o Humanismo do Renascimento do *Quattrocento* (século XV) encontre-se em um retorno imaginativo dos antigos cultos pagãos, com suas forças antropomorfas que regem a natureza e a celebração da Antiguidade Clássica, fazendo intimidade com os deuses da mitologia grega (DURAND, 2004, p. 18).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Se a arte mantém ainda no Ocidente um estatuto de enigma é em parte pela oposição operada pela Revolução Industrial que cria os grandes centros urbanos e formaliza o espaço e cotidiano do trabalho, para o qual a arte se torna fuga e evasão para a intimidade. Por esse motivo a arte virá a ser tomada como uma "realidade superior" e possuinte de uma "verdade essencial" sobre a vida e o íntimo do ser (WILLIAMS,1983, p. 35). Tendo ainda Walter Benjamin encontrado na figura do colecionador de arte a intenção de devolver à obra um sentido e um valor afetivo na sua recolha do meio público urbano (em que impera o valor de uso) para consagrar sua subjetividade enigmática (BENJAMIN, 2009, p. 38). Portanto, coube ao século XIX provocar uma das resistências do imaginário contra o iconoclasmo ocidental, mas sua ressurgência mais violenta teve de esperar o Romantismo como arte do sonho e fantasia, pois só com este período a alegoria retoma sua intenção mais natural de sentido abstrato pelo qual a convenção rígida do dogma fez desvirtuar-se para servir ao clericalismo. Nesse caso, se no mito de Lévi-Strauss a fórmula *traduttore/traditore* atinge seu valor mais baixo, Durand provavelmente não hesitaria em apontar sua maior gradação em relação ao ícone cristão romano que mitiga a potência simbólica e consequentemente aponta na direção das epistemologias modernas para as quais a imagem e a imaginação se tornariam as fontes do erro.

FANTASIA E REALIDADE

O helenismo, para além de seu período histórico definido pela intensa expansão do Império Romano, teve sua influência sentida ainda nos anos vindouros do conhecimento na sociedade romana, sendo os gregos tão presentes que serviram às primeiras formulações do cristianismo primitivo, ainda que chegassem aos cristãos desse período fora de fontes escritas. Os gregos foram ainda a fonte da teologia cristã e seus pensadores, já que a partir do século II d. C. as cidades mais importantes do Império Romano já possuíam Escolas onde se formavam os Padres. Esse período da teologia é conhecido por Patrística e do qual João Damasceno de

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Bizâncio, o maior representante da iconodulia, foi participante junto ao nome do maior representante cristão de Platão, Agostinho de Hipona (LARA, 1999, p. 31). A elaboração neoplatônica do cristianismo feita por Agostinho acompanhou o contexto de valorização do pensamento grego, e como tal o valor da racionalização desse pensamento que Agostinho transferiu para a fé. Porém, ainda que se possa argumentar que Platão afaste Agostinho do "materialismo" pertinente na epistemologia cristã, deve-se também ressaltar que sua teoria da iluminação divina no que se relaciona a inteligência dos homens e o entendimento da criação divina segue um afastamento do problema da recondução platônica, já que Agostinho escolhe pelo intelecto das formulações algébricas que podem trazer ao cristianismo as máximas racionais e promovam a fé por evidência da razão.

Ainda que Platão seja um dos mais antigos representantes da dialética ("*dialética ascendente*"), seu trajeto da impressão sensível ao inteligível não poderia nunca ser concluída pelo homem (*República*, VI, 511, *Fedro*, 265 d). Durand acompanha essa leitura, indicando que Platão, ainda que mestre de Aristóteles, aceita a existência de verdades indemonstráveis, verdades que não se alcançariam pelo método ou pela razão comprometida com a temporalidade do corpo humano. Há na teoria platônica a abertura para uma intuição da alma que só o imaginário mítico dos gregos podia fazer sentir a presença pela crença (DURAND, 2004, p. 16-17). Essa parte da recondução da alma pelo imaginário foi grande parte do argumento de São João Damasceno em defesa do uso das imagens e de uma teologia do sensível contra a pura abstração argumentativa, aspecto este revertido por Agostinho que fará continuidade ao contraste entre latinos e gregos do baixo Império Romano ao extrapolar a leitura platônica. No entanto, Agostinho apenas se responsabilizará em considerar ciência e fé como matérias similares e adequadas para a contemplação de Deus, pois é a escolástica medieval de Tomás de Aquino que fará sua formalização pelo racionalismo aristotélico como principal método de alcançar a fé como verdade, deixando a doutrina da criação divina e do conhecimento sensível no passado.

É de se destacar que entre Agostinho e Tomás de Aquino existem oito séculos de separação, nos quais também grande parte dos autores da Grécia antiga

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

se mantiveram desaparecidos até Averróis de Córdoba (1126-1198), natural da Espanha conquistada pelo Islã, redescobrir e traduzir um desses autores, Aristóteles. Despertando um novo e intenso interesse por sua obra por todo o Ocidente, os filósofos e teólogos cristãos utilizaram intensamente da leitura averroísta de Aristóteles no fim do século XIII, mas São Tomás de Aquino é quem melhor exemplifica sua sistematização por parte do catolicismo. Tomás de Aquino não tinha o interesse de Agostinho de tratar a ciência como um método para a fé, mas sim de conciliar os valores religiosos com as conclusões científicas, professando o racionalismo metódico que abriria mais tarde a Idade Moderna. "Verdadeiro é o que é" era a afirmação de Agostinho que São Tomás de Aquino buscou explorar através de Aristóteles. Tomás de Aquino converge toda a teoria da iluminação ao intelecto, ao cognoscente e não aos objetos. As coisas são verdadeiras se correspondem à sua essência, pois o intelecto é divino e só Deus conhece as coisas, como diz no artigo segundo de 'Questões Discutidas Sobre a Verdade'. Isso não aparta o intelecto das coisas, embora reconheça que são verdadeiras as coisas racionalmente conhecidas, aquelas que podem ser justificadas em sua razão.

Portanto, Tomás de Aquino dá realidade às coisas verdadeiras pelo conhecimento que delas se tem através do intelecto e não do sensível, já que a verdade não pode ser sensível, pois a verdade é imutável no intelecto divino, é uma essência. Todavia, o sensível possui vantagem sobre intelecto na medida em que a imagem apenas *'re-apresentaria'* as coisas. É no quarto artigo de 'Questões Discutidas Sobre a Verdade' que Tomás de Aquino produz seu estatuto para a imagem em relação aos sentidos. Ele aceita o lugar do conhecimento sensível, mas coloca-o como um 'entre-caminhos' para o intelecto de onde o sensível pode ser apartado. Afinal, os sentidos apreendem com equivalência o sensível e fazem-no pelo imediato de sua presença, concebendo o caminho para conhecer sua essência. Porém, a imaginação, que não necessita da presença da coisa, através da imagem, distorce os resultados da percepção e o sensível perde seu atributo cognoscente, concluindo com Aristóteles no artigo onze que a falsidade não cabe aos sentidos, mas à fantasia.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Além dessa forma de fonte da verdade, vale lembrar ainda o estabelecimento da dialética socrática sobre o juízo como uma forma binária, método em que algo só pode ser verdadeiro ou falso. Durand apontará então da escolástica e sua investigação da verdade a fixação da argumentação de proposições absolutas ao Ocidente, efetuado principalmente pelas leituras averroístas de Aristóteles, que colocam a imagem no lugar ambíguo que hoje a faz ser reconhecida, pois não se aplica com exatidão a proposição de verdade ou falsidade às imagens, nem pela percepção que terá dela *'re-apresentação'* ou cópia do objeto, nem pelo intelecto do racionalismo aristotélico que exige clareza e distinção (DURAND, 2004, p 10).

As proposições essencialistas e absolutas de São Tomás de Aquino darão novo sentido ao conceitualismo para as ciências vindouras, e o segundo momento de intensa desvalorização da imagem e do símbolo para Durand virá com René Descartes e a instituição do método que faria exame da verdade das coisas através da essência de sua constituição para não incorrer no erro. Logo, é importante adiantar o cerne do confronto de Durand e sua hermenêutica com Descartes, pois o autor fará demonstrar que parte do símbolo sempre se apoia na concretude, enraizando-se como sentido a partir do sensível - gestos, cheiros e sons como expressão onírica que a imagem vem acompanhar, demonstrado por Bachelard -, pois são os próprios sentidos que Descartes negará em definitivo na sua filosofia. Afinal, os sentidos não revelam os atributos do objeto, que podem assumir diversas formas e permanecer em sua essência quando a imaginação só procede pelo sensível para fazer de suas figuras matéria (DESCARTES, 1996, p.22). Mas os atributos cartesianos são aqueles extraídos pelo seu *cogito* e, por conseguinte, são os atributos matemáticos de um método que exclui toda a poética do pensamento indireto como válido. O universo material, que é apenas *res extensa*, será transformado em puro algoritmo matemático, sendo suas imagens reduzidas à equação algébrica (DURAND, 2004, p. 13; 1988, p. 25).

Ainda que o conceitualismo reapareça fortemente na obra de Descartes, fica claro para Durand que é o conceitualismo aristotélico e não o platônico que o filósofo busca. Afinal, o problema de Platão é o das coisas em si, ele considera as

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

qualidades fora do sensível para compreendê-las, mas aponta que estas só se demonstram nos objetos sensíveis e é aí que se faz o seu problema da recondução, pois será a ideia de conceito de Sócrates que trataria de retomar. As coisas do mundo devem reviver suas qualidades fora do devir que as dissolve, por um projeto intimista com sua manifestação tanto quanto com sua ideia. Com isso, Platão acompanha o papel da imagem que funciona como ferramenta de reconstituição da essência dos objetos sensíveis, buscando-se por ela o âmago do seu sentido, como esclarece a obra *Fedro* (DURAND, 1988, p. 28).

O conceitualismo peripatético a que Descartes se alinha também aceita a ideia *in re* na coisa sensível, mas esta só se extrai pela única via do intelecto e só pode conduzir ao conceito, a segunda forma fechada que o Ocidente reproduz marginalizando a imagem. Isso ocorre porque o conceito nega a transcendência do objeto, produz a definição fixa e universalizante em comparação ao evento histórico e interpretativamente variável que tem a imagem (DURAND, 1988, p. 30). Se o imaginário se faz como função de trazer das imagens suas ligações afetivas ao homem como epifania, o cartesianismo, que afasta as sensações do verdadeiro conhecimento, afasta também do homem o símbolo.

A partir do século XVII, o imaginário é excluído dos procedimentos intelectuais e a imagem que é sua expressão leva o título de "louca da casa", não podendo ascender a uma forma de demonstração, não sendo fonte válida de nenhum conhecimento legítimo do mundo. Os eventos singulares da natureza não fazem regularidade, não dão legitimidade ao fato que é o fixo lugar da razão. Os experimentos de Galileu só serviriam para ilustrar um universo claro de determinismos que se desdobra nas causalidades materiais, até uma causa primeira encontrada em Deus. A imaginação se torna a colcha de retalhos das ideias fictícias, uma fabulação inútil à ciência das evidências que inaugura o realismo perceptivo e a razão demonstrativa, mais uma vez substituindo o símbolo pelo signo, agora não material, mas matemático (DURAND, 2004, p. 12-13). Tim Ingold bem notará a ironia que resulta de Galileu em 'O ensaiador' (*Il Saggiatore*, 1623) onde há a sua comparação da linguagem do universo como linguagem matemática que a ciência viria interpretar. Afinal, a analogia do livro do universo é

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

anterior a Galileu e remonta a "uma identidade entre a obra de Deus, na criação do mundo natural, e da palavra de Deus, na composição das escrituras" (INGOLD, 2012, p. 22).

A metáfora provém dos antigos monastérios bizantinos em que a adoração da imagem e da imaginação era acentuadamente promovida, sendo o mais exemplar o Mosteiro Ortodoxo de Santa Catarina. Ingold observará como a ciência moderna de Galileu se separa radicalmente dos processos cognoscentes do interior destes monastérios através da história *A vida de São Benedito de Núrsia* de Gregório, o Magno. A história é ilustrativa da cisão que o realismo perceptivo realiza no Ocidente, pois perpassa o treinamento que a imagem concedia para o exercício da imaginação em busca da realização de uma ficção que não ficava apartada da 'realidade' (INGOLD, 2012, p. 19). Nela, um monge cansado do confinamento é aconselhado por São Benedito a partir do monastério. Ao sair, o monge encontra um dragão bloqueando sua passagem colocando-o em intenso terror e então o monge se põe a gritar até que os outros monges venham ao seu socorro.

A moral da narrativa é que o monge apenas viu o dragão por conta das orações de São Benedito e que este dragão estava perseguindo-o antes de se revelar. Em momento algum da narrativa o dragão é também percebido pelos outros monges, mas também nenhum deles questiona a própria ficção do monge atemorizado. Assim, passado o evento, o monge retorna de bom grado a vida monástica, pois teve por fim alcançada e superada as manifestações de suas angústias na figura do dragão que havia concebido. Ingold indica com essa história a conjunção positiva que os monges faziam com as diversas manifestações dos sentimentos humanos através das imagens, usando a ficção não como um domínio separado da "vida real", mas como um fenômeno articulado da experiência de onde se obtinha um conhecimento de si e do mundo (INGOLD, 2012, p. 19). Havia uma relação intrínseca entre ver e conhecer e os sentidos acompanhavam mesmo os processos de leitura das liturgias que eram executados como prática meditativa. Os monges não só concebiam vívidas imagens das histórias e palavras litúrgicas, como as liam em voz alta como se engendrassem uma conversa com as vozes dos livros, vozes chamadas de *vocespaginarum* (INGOLD, 2012, p. 22).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os dragões, diz Ingold, morreram na era medieval assim que a natureza passou a ser uma matéria de taxonomia do real para a ciência e não mais a forma pela qual a experiência humana poderia se elucidar através do imaginário. A imaginação como sensibilidade, sintonizada à percepção íntima, não pode ser demonstrada nos caminhos de uma previsão científica que fixa os eventos em sua manifestação uniforme. Com Galileu, e o posterior empirismo, nem mesmo o caráter performático da experiência sensível seria continuado, pois o empirismo de Francis Bacon e David Hume, ainda que desvie do racionalismo cartesiano, fará contiguidade com a factualidade do realismo perceptivo, consagrando o processo de conhecimento como decodificação dos fatos naturais a partir da observação e enumeração (DURAND, 1988, p. 26). A conclusão de Ingold sobre a episteme da ciência moderna acompanhará assim a crítica durandiana ao afirmar que "Na ciência construída de Bacon, entretanto, conhecer não é mais juntar-se ao mundo na performance, mas ser informado pelo que já está no mundo" (INGOLD, 2012, p. 24). O conhecimento que provém da epifania do símbolo, aquele que tem da imagem sua mais suficiente fonte de evidência, ficará por fim marginalizado pelo segundo momento da iconoclastia ocidental, pela redução "metafísica" da imagem ao conceito (BADIA, 1999, p. 46).

MITO E HISTÓRIA

O realismo perceptivo inaugurará um limite às coisas que podem ser conhecidas, tendo como seguimento natural disso as suposições filosóficas que conceberiam também um limite ao conhecimento humano. Kant talvez seja o mais expressivo exemplo dessa fórmula com sua Crítica da Razão Pura (1781). Nela, Kant separa o suprassensível da possibilidade de conhecimento, porque não só é apenas o mundo fenomênico que está possível à razão pura, como é o que interessa a ela investigar, excluindo por fim "[...] o que jamais pode ser conhecido, o domínio dos grandes problemas metafísicos: a morte, o além, Deus... (o mundo do "noumenon"), cujas soluções possíveis são contraditórias e constituem as "antinomias" da Razão."

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

(DURAND, 2004, p.13-14), exclusão exatamente do conhecimento que o símbolo procura conceber pela imagem.

Entretanto, Kant também é um dos filósofos que apontam para a ressurgência do estatuto da imagem no Ocidente ao retomar junto ao Romantismo o problema do belo da Antiguidade Clássica. Kant fará o "juízo de gosto" em seus trabalhos sobre a estética equivaler-se a razão pura e a razão prática (DURAND, 2004, p. 27-28), sendo ainda responsável por habilitar a percepção do sujeito como ativa no conhecimento (espaço e tempo são categorias a priori do cognoscente impressas na realidade). A imaginação aparece à Kant como um esquematismo que uniria a percepção e a realidade, mundo interior e exterior, sonho e fato (DURAND, 1988, p. 58). É verdade que Kant ainda segue o procedimento do factualismo, pois para ele a razão é mediadora entre a fantasia e o real e se a razão deixa de dominar a paixão humana (vontade), uma inversão ocorre na percepção do sujeito, levando-o a patologia da alucinação pela imaginação. Logo, é quando o sonho assume o lugar central sobre a vigília da razão que Kant considerará a imagem como ilusão perceptiva (PANARRA, 2010, p. 210-211). A imaginação no lugar da realidade é doença mental manifesta.3

Em todo caso, a marcha do racionalismo e do empirismo foi por tanto tempo apadrinhada pelo Ocidente que tornou natural os seus métodos como atributos do ser, não sendo suficiente a crítica kantiana para reduzir o poder de explicação da razão. Basta acompanhar as teorias do progresso humano do século XIX, onde o positivismo de Auguste Comte fundaria seu historicismo. O entusiasmo cientificista levou Comte a olhar toda a história da humanidade como uma história do progresso da razão (razão científica em Comte, razão como liberdade em Hegel). Assim, mesmo a metafísica de um racionalista como Descartes não é suficiente ao espírito positivista que busca por leis invariáveis nos fenômenos físicos, incluindo o próprio comportamento humano. Todo o conteúdo que a ciência não dá curso fica relegado ao lado das suposições, separando por fim a filosofia de seu campo, além das artes e suas imagens sem princípio explicativo.

[3] Para acompanhar a extensão dos argumentos de Kant, consultar *Ensaio sobre as doenças da cabeça,* 1764.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ainda como fundador de uma ciência sistemática da sociedade, Comte fará exclusão do indivíduo e do colorido da vida cotidiana, colocando em pauta uma investigação diacrônica que toma a vida humana unicamente pelas contribuições que faz à razão, aproximando-se quase de uma história social da espécie. Por fim, o senso comum, as religiões e o mito serão apenas as falhas locais da expansão da iluminação científica na consciência atrasada.

> Cientificismo (isto é, doutrina que reconhece como única verdade aquela que é passível do método científico) e historicismo (doutrina que só reconhece como causas reais aquelas que se manifestam mais ou menos materialmente, no acontecimento da História) são duas filosofias que desvalorizam totalmente o imaginário, o pensamento simbólico, o raciocínio por similitude, portanto, a metáfora... Toda "imagem", que não seja simplesmente um modesto clichê de um fato esta sob suspeita: são rejeitados no interior de um mesmo movimento, para fora da terra firme da ciência, os devaneios dos "poetas" - que, desde então, tornam-se "malditos" - as alucinações e os delírios dos doentes mentais, as visões dos místicos, as obras de arte. (DURAND, 2004, p. 14-15)

Durand argumenta mesmo que a lei dos três estágios de Comte representa as três etapas de obnubilação e alienação do espírito, sendo o anseio positivista da extinção progressiva do poder mediador da imagem para o ser (DURAND, 1988, p. 24/ p.39). A mente do "homem civilizado" é a mente lógica do estágio positivo, muito comprazida na superação do estágio teológico e metafísico pelos quais os povos "primitivos" serão comparados e classificados por pré-lógicos. O "primitivo" vive assombrado pela imaginação, pelo que não existe; seu pensamento é um erro que falha em conceber conceitos, como anotou Lévy-Brühl, uma mente que não é guiada pelos princípios da causalidade; algo que o autor conclui sem problemas em fazer de absoluto a causação como equivalência de um evento natural unicamente (LÉVY-BRÜHL, 1910/1951, p. 78-79,).

Apenas com a publicação de *O Pensamento selvagem* em 1962, Lévi-Strauss pôde desembaraçar ao Ocidente procedimentos do conhecimento humano

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que não passaram pelo purismo de um iconoclasmo, apresentando-nos uma *ciência do concreto* que não classifica em signos abstratos, mas utiliza do próprio sensível como classificação; aos "primitivos" a imagem aparece como ordenação da realidade e é o mito seu princípio organizador. Foi com Freud (1856-1939), entretanto, que a imagem recobrou sua presença na forma mais revolucionária contra o imperativo científico. Freud não só descentrou a razão como retoma o pensamento indireto indicando uma via de percepção diferente da razão, o inconsciente. O estatuto da imagem é enfim redefinido como possuinte de um conhecimento, a imagem produz compreensão, mais especificamente através dos sonhos (DURAND, 2004, p. 36). O doente mental é apontado como senhor de um discurso passível de interpretação e a imagem aparece como a mediação de um conteúdo inconfessável à consciência: "Ela tem, portanto, o estatuto de um símbolo, o próprio tipo de pensamento indireto, onde um significante confessável remete a um significado obscuro." (DURAND, 2004, p. 36-37).

Apesar disso, Durand não deixa de direcionar críticas ao símbolo freudiano e sua redução hermenêutica à imperiosidade da libido como causa e fim da expressão das imagens. Em Freud o simbolizado e o simbolizante são reduzidos um ao outro por reversibilidade e a imagem acaba se tornando apenas o referente patológico de um traumatismo infantil (DURAND, 1988, p. 44-45). Por isso Durand dá preferência aos trabalhos de Carl Gustav Jung (1875-1961), que vê o psiquismo se manifestar por imagens gerais ("*arquétipos*") e para quem a imagem aparece com o papel de cura na auto-construção ("*individuação*") da psiquê, sem o fundamento freudiano de uma "causa" única enrijecendo suas motivações (DURAND, 2004, p. 37-38; 1988, p. 60-61; 1997, p.30). Através dessas ressurgências do imaginário em meio ao iconoclasmo ocidental, é ao nome de Gaston Bachelard (1884-1962) que Durand se alinhará para formular sua teoria do imaginário. Durand encontra em Bachelard a virada epistêmica necessária para tratar a imagem por um método próprio que acompanhe sua origem poética, restabelecendo uma ciência que não arranca os objetos de seus vínculos afetivos e sentimentais (DURAND, 1988, p. 66-67; 1997, p. 34). As imagens só se podem compreender por elas mesmas, através de uma

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

fenomenologia do imaginário que procura restituir sua função de recondução ao íntimo do ser que as produz (DURAND, 1988, p. 67-68).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, apesar do século XIX reconquistar a imagem no Ocidente, a redução das imagens por um novo iconoclasmo desponta na crítica de Durand. O século XXI faz uso intenso de todos os desenvolvimentos de reprodução de imagem, como a fotografia e o vídeo, mas também as consome sob a contingência da "distração", quando estão nelas veiculadas pedagogias diversas junto às informações (DURAND, 2004, p. 33-34). A imagem midiática desse século corresponde à mesma economia de sentido que o cristianismo promovera, principalmente na propaganda, onde se reduz o imagético ou à legenda ou a comunhão com o fetiche, produzindo uma imagem de consumo passivo, longe das potências da Imagem-Símbolo. Durand expande o estudo das imagens por não tomá-las apenas em sua objetivação, mas referindo-se a fonte de sua criação, o imaginário e suas funções. A crítica durandiana ilumina assim não apenas a história da gnosiológica no Ocidente, como contribui para a crítica de nossa ontologia e as perdas que causamos a ela com o afastamento do símbolo do campo da expressão humana.

REFERÊNCIAS:

BADIA, Denis D. Imaginário e ação cultural: as contribuições de G. Durand e da Escola de Grenoble. Londrina: UEL, 1999.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: Passagens. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BESANÇON, Alain. A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 1997.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

DESCARTES, René. Méditations et Principes. In: Oeuvres de Descartes. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1996.

DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. A imaginação simbólica. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1988

_____. O imaginário: ensaio acerca das ciências e filosofias da imagem. 3ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

INGOLD, Tim. Caminhando com dragões: em direção ao lado selvagem. In: CARVALHO, I. C.; STEIL, C. Cultura, percepção e ambiente: diálogos com Tim Ingold. São Paulo: Terceiro Nome, 2012, p. 15-31.

LARA, Tiago A. A Filosofia nos tempos e contratempos da Cristandade Ocidental. Petrópolis: Vozes, 1999.

LÉVY-BRUHL, Lucien. (1910) Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures. Paris: Les Presses universitaires de France, 1951.

PANARRA, Pedro. "Introdução a "Immanuel Kant: Ensaio Sobre as Doenças da Cabeça de 1764." In: Revista Filosófica de Coimbra, n.º 37, Março/2010, p. 201- 224.

PAULA CARVALHO, J.C. Dimensões mítico-simbólicas e iconologia. In: Vertentes da Filosofia, Reflexão 44, Instituto de Filosofia, PUCCAMP, Campinas, 1989 (ano XV, n°44, Maio/Agosto/1989).

TREADGOLD. Warren. A History of the Byzantine State and Society. Stanford, California: Stanford University Press. 1997.

WAGNER, Roy. Symbols That Stand for Themselves, Chicago: University of Chicago Press, 1986.

WILLIAMS, Raymond. Culture and society. New York: Columbia University Press, 1983.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O Outro-mundo em Little Nemo: o sublime e o inquietante em um episódio da hq de Winsor McCay)

Marcelo Castro ANDREO[1]
Universidade Estadual de Londrina.

Resumo: Este artigo visa demonstrar o modo como é criado o outro-mundo enquanto segundo nível da narrativa em um episódio da história em quadrinhos *Little Nemo in Slumberland*, do quadrinhista norte-americano Winsor McCay. O onírico surge como uma válvula de escape na qual se tenta imaginar a satisfação dos desejos e o deleite por meio da participação em perigosas aventuras sem os riscos do mundo real, embora o personagem seja sempre frustrado pelo princípio da realidade. Para investigar a maneira como o personagem constrói seu duplo aventureiro no mundo onírico, serão abordados os conceitos de *Unheimlich* do psicanalista austríaco Sigmund Freud, o de *Sublime*, do filósofo irlandês Edmund Burke e de *ilusão metafísica* do filósofo francês Clemènt Rosset. Procura-se, assim, demonstrar o diálogo entre a busca do personagem pelo prazer e deleite no mundo onírico e a impossibilidade de que estes sentimentos se realizem plenamente.

Palavras-chaves: histórias em quadrinhos, *Little Nemo*, sublime

INTRODUÇÃO

A narrativa tem o poder de emular o que se passa na mente humana através de suas linhas escritas, imagens estáticas e em movimento. Os sentimentos mais obscuros são traduzidos em palavras e suscitam no leitor reações, nem sempre as esperadas, mas aquelas que encontra um terreno fértil para vicejar. No

[1] Docente do curso de Design Gráfico da Universidade Estadual de Londrina

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

texto ficcional temos às vezes um deslocamento daquelas coisas que dizem respeito aos seres humanos, em nosso espaço, para outro espaço, diegético, o espaço da ação dos personagens.

Neste espaço o personagem adentra em um outro padrão de realidade ficcional, o do maravilhoso. Ele está representado nas narrativas encaixadas que são oferecidas por meio de sonhos, imaginação e portais. Com estes três meios os personagens saem do ambiente inicial da narrativa onde se tem uma primeira situação estável e, por conta de um desequilíbrio, adentram neste outro-mundo, uma versão fantasma do nosso, para a resolução dos problemas que se colocam para eles, seja antes de sua entrada, seja os criados logo ao adentrá-los ou para a realização dos desejos do personagem.

O que faz com que esse lugar diferenciado tome corpo em uma história, e porque ele pode ser uma fonte de prazer e de deleite para o personagem (e também, por comunicação solidária, o leitor)? Escolhemos para nossa análise uma página de história em quadrinhos do início do século XX, o Little Nemo, do estadunidense Winsor McCay. Nossa hipótese é a de que são três conceitos os responsáveis pela criação de outro nível de narrativa dentro de uma história pré-existente são o Unheimlich, ou inquietante; o Sublime e a ilusão metafísica. O primeiro vem da psicanálise, o segundo da estética e o terceiro da filosofia.

Unheimlich

O primeiro conceito, o *Unheimlich* (em português, *Inquietante*[2]) foi estudado por Sigmund Freud e colocado em um artigo do mesmo nome (*Das unheimlich*) publicado em 1919, na revista *Imago*. Freud faz uma busca pela etimologia desta palavra em alemão, e nas traduções que se costumam utilizar em outras línguas para expressar o mesmo conceito e descobre que, através de um sinuoso caminho,

[2] As antigas traduções em português colocavam esse termo alemão como "estranho". No entanto, em virtude do uso desta mesma palavra no contexto do estudo da teoria fantástica e sua coincidência com o conceito de "estranho", de Tzvetan Todorov, a confusão entre os dois termos precisou ser desfeita com o uso de outra palavra equivalente. Utilizamos aqui a tradução de Paulo César Lima de Souza, de 2010, que resolveu esta dificuldade nomeando o artigo de Freud como "O inquietante".

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

duas palavras, *heimlich* e *unheimlich*, aparentemente opostas, vem a resultar em um único termo. *Heimlich* é o que é doméstico, próximo, familiar e *Unheimlich*, o "incômodo, que desperta angustiado receio" (FREUD, 2010, p. 337). O resultado é que furtiva como é, a palavra *heimlich*, ligada ao ocultamento, se torna no *unheimlich*, que o escritor alemão Friedrich Schelling definiu como "aquilo que deveria permanecer em segredo, oculto, mas apareceu" (FREUD, 2010, p. 337):

> O sentido de oculto, perigoso [...] desenvolve-se ainda mais, de modo que o *heimlich* recebe o significado que normalmente tem *unheimlich* [...]: 'Sinto-me às vezes como um homem que vagueia na noite e acredita em fantasmas, cada canto, para ele, é *heimlich* e horripilante. Klinger, *Teatro*, 3, 298.

A partir da definição de Schelling, Freud continuou sua investigação, percebendo que a ocultação de que falava o romântico alemão, era o recalque que se dava em torno de conteúdos indesejáveis; uma vez jogados ao inconsciente, emergiam diante de algum estímulo: eles deveriam continuar longe da vista, mas apareceram. Seu aparecimento provoca o sentimento do inquietante, de tensa convivência com aquilo que é próprio de nós mesmos e no entanto é desagradável o suficiente para que queiramos escondê-lo. A experiência inquietante é como a do enterrado vivo que arranha e bate na tampa de seu caixão, na tentativa desesperada de sair. E se conseguir sair... não haverá quem continue por perto depois de vê-lo.

O sublime

O segundo conceito é o do *Sublime*, estudado pelo filósofo Edmund Burke, em sua obra de 1757, *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Burke retoma o estudo de Longino a propósito do *Sublime* e procura definir melhor o alcance desta palavra. Burke faz a distinção entre prazeres positivos e negativos e escolhe a nomenclatura que considera mais adequada para cada um deles. Em primeiro lugar, nos informa de que são três os estados em que

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

se encontram as paixões em um ser humano: a indiferença, o prazer e a dor. A *indiferença* é o estado mais frequente e nele há ausência tanto da dor quanto do prazer, e é deste estado que saímos para os outros dois e a ele retornamos quando cessa a força do estímulo doloroso ou prazeroso (BURKE, 1993, pp. 42-43).

O *prazer* é uma paixão positiva, isto é, tem sua existência decorrente de um estímulo direto. Ela não é decorrente da ausência do sofrimento, ou da ausência de qualquer coisa. A diminuição do perigo e da dor não fará com que o prazer surja. Antes é a presença de um objeto que suscita esta sensação. Da mesma forma a cessação ou diminuição do prazer não trará a dor ou fará aumentá-la. Ambos têm existência independente um do outro. Após a efêmera sensação do prazer se retorna à indiferença, que terá em si vestígios da sensação prazerosa anterior. Assim como depois da dor, retorna-se à indiferença, desta vez tingida de vestígios da sensação de dor.

A interrupção do prazer produz três efeitos: a indiferença, como dito acima, a decepção e o pesar. A *decepção* é sentida quando o prazer é interrompido. O *pesar* se dá quando o prazer cessa e não há mais chance de usufruí-lo. Este último será importante para nossa análise posterior, e dele Burke fez a seguinte descrição:

> É próprio do pesar ter seu objeto sempre em seu pensamento, apresenta-lo sob seus aspectos mais agradáveis, reiterar todas as circunstâncias que o acompanharam, até mesmo seus mínimos detalhes, recordar todos os delicados encantos, descrevê-los um a um e descobrir em todos eles mil perfeições para as quais ainda não atentara (BURKE,1993, p 46).

Burke diferencia, em seguida, o prazer positivo e o deleite. Este, apesar de ter semelhança com o prazer, não é uma paixão positiva, porque decorre da eliminação da dor e do perigo; ele não é causado por um objeto e reside justamente na ausência. O *deleite* é um prazer relativo que é sentido pela contemplação de objetos dolorosos, mortais e perigosos pelo indivíduo quando este se encontra em uma posição à salvo da dor e do perigo. Como as ideias relacionadas a autopreservação são as que mais impacto sobre nossas paixões, elas são as causas fundamentais da experiência do Sublime. O terror que se sente pelas ideias do

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

perigo, da dor e, em última instância, da morte trazem o deleite, uma sensação negativa de prazer relativo; e o deleite, por sua vez, é a causa do Sublime (BURKE, 1993, p. 45-47). O deleite é o saborear da representação, uma vez que o objeto propiciador de dor e sofrimento não pode oferecer perigo concreto a quem se delicia; ele só é delicioso enquanto representação, enquanto fantasma de si.

Depois de explicar longamente sobre as diversas paixões relacionadas ao Sublime, Burke enumera algumas de suas causas, entre as quais, duas nos interessam particularmente: a obscuridade e a privação. A *obscuridade* tanto pode se referir literalmente a escuridão e os temores que ela traz, inclusive o medo quanto a duendes e demônios, quanto a incompletude, a falta de clareza na demonstração de alguma coisa. Como exemplo, Burke nos diz que, nos regimes despóticos os governantes se mantém sempre longe das vistas do povo de modo a manter e aumentar o mistério sobre si. E que os pagãos mantêm os seus ídolos na escuridão de modo a conseguir a maior reverência de seus fiéis. Quando a descrição é muito clara, e Burke, em seu texto coloca a pintura como exemplo — ali entendida apenas como a mimese — não se tem nenhum efeito de sublime. A pintura faria uma cópia tão nítida e com limites tão definidos que a impressão que dela se teria não seria diferente da que teria um indivíduo quando estivesse na presença de seus modelos. A ela, o autor inglês contrapõe a poesia, que na dificuldade de se expressar claramente, sem a clareza e a capacidade mimética da pintura, é capaz de causar uma grande comoção e com ela, o *Sublime*: "a maneira adequada de transmitir os sentimentos de um espírito a outro é através de palavras" (BURKE, 1993, p. 68).

Quanto à *privação*, Burke diz que qualquer uma é "grandiosa, porque [as privações] são todas terríveis: vazio, trevas, solidão e silêncio" (BURKE, 1993, p. 76). Elas são, respectivamente, as ausências de pessoas ou objetos, de luz, de companhia e de som. As privações podem ser resultado do ostracismo, do fracasso secular, que jogam a pessoa para longe das suas amizades (solidão), de quem tem somente o desprezo, e o vazio que lhe sucede pode ser tanto metafórico quanto físico, como no conto *O nariz* de Gogol. São usadas para comunicar a dor ou angústia dos personagens e produzir o deleite em quem acompanha um relato. Não

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

se pode ter deleite quando o perigo é real, mas pode-se divertir com a ideia de um perigo que não corremos: a obscuridade e a privação são duas entre as diversas causas do Sublime e ambas proporcionam o deleite, desde que se deem quando se tem a ideia do perigo e da dor, sem a presença de nenhum deles.

A ilusão metafísica

O terceiro conceito responsável pela criação do outro-mundo — juntamente com o *unheimlich* e o Sublime – é o da ilusão metafísica, do filósofo Clemént Rosset (2008). Para Rosset, a negação do real comporta diferentes soluções. A mais drástica delas é o suicídio, a outra, não tão drástica, é a loucura, e a terceira delas é a ilusão. A ilusão comporta uma espécie de cegueira voluntária, uma vez que o indivíduo é capaz de ver e perceber o real, por mais amargo que ele seja. No entanto, sua reação diante do que presencia é a negação. A ilusão metafísica, uma subdivisão da ilusão, por sua vez, é uma ilusão na qual se troca este mundo-aqui, em favor de uma outra realidade criada. Opta-se por um deslocamento do que se entende por real, aceitando este deslocamento como o real primeiro, e o real atual como uma cópia deste. Há uma inversão: têm-se um fantasma entendido como essência, sucedido por sua cópia imperfeita, que seria este nosso mundo. A base se dá nos termos do Platonismo e da metafísica de um modo geral; entende-se que este mundo atual não é capaz de fornecer sentido por si só e precisa ser explicado de algum modo. Se não for possível ter o sentido aqui ele deve encontrado alhures.

Numa obra literária que trate do outro-mundo, podemos pensar em dois níveis na narrativa, sem que necessariamente uma delas seja entendida como uma narrativa encaixada. O primeiro nível é o da diegese que tem como palco o mundo atual, este que nós vivemos, ou melhor dizendo, a emulação que a obra literária faz deste mundo atual. O segundo nível é o do outro-mundo, onde temos a continuação da diegese em uma outra ambientação, na qual as leis da natureza não são as mesmas do que as do nosso mundo atual ou que não segue as leis da causalidade

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

do mundo-aqui. Para que o segundo nível, do outro-mundo, seja manifestamente maravilhoso ou que não compartilhe a causalidade do mundo atual, o primeiro nível deve procurar ter a mimese como um objetivo; ser, no mínimo, verossímil e obedecer ao conhecimento do mundo que o leitor possui. O segundo nível é, de alguma forma, uma realidade terciária, se considerarmos que o primeiro nível, emula o mundo atual, é uma cópia; ele comporta aquilo que chocaria Platão: é a cópia da cópia da cópia. Nos ocuparemos deste outro-mundo de agora em diante, verificando a sua relação com os três conceitos elencados anteriormente: o *unheimlich*, o sublime e a ilusão metafísica em uma narrativa.

Little Nemo in Slumberland

Tomemos, como exemplo, uma página da história em quadrinhos *Little Nemo in Slumberland*, publicada em 1905, do quadrinhista estadunidense Winsor McCay. A série foi publicada entre os anos de 1905 e 1914 nos jornais *New York Herald* e *New York American*, do magnata da comunicação William Randolph Hearst. Nela o personagem principal, Nemo, é uma criança que tem as aventuras na terra dos sonhos. Sempre, no quadrinho final, ele acorda de seu sonho, algumas vezes aos berros, e escapa no último minuto de situações oníricas de perigo.

As histórias têm sempre a mesma estrutura: um quadrinho inicial, retangular, geralmente maior do que os outros da página, que serve de prólogo a HQ. Na página que escolhemos, o rei Morpheus designa seu mensageiro Pokoko para que traga Nemo até *Slumberland*, a terra dos sonhos, para brincar com sua filha, a princesa Camille, que chora sem parar, segundo ele. No quadrinho seguinte, Nemo, de pijama, vê o mensageiro do rei embaixo da sua cama, que vai se afundando no chão. No subsolo, num ambiente cavernoso cheio de estalactites, Pokoko lhe transmite o convite e lhe indica o caminho repleto de cogumelos gigantes para chegar ao castelo da *Terra dos Sonhos*, onde vive a princesa e lhe pede para que tenha o cuidado de não encostar em nenhum dos cogumelos

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

gigantes, pois eles são muito macios e frágeis. Como seria de se esperar, Nemo rela em um deles e este e todos os outros começam a desmantelar sobre ele. Quando Nemo se encontra a ponto de ser esmagado pela queda sem fim dos cogumelos gigantes, ele acorda no último quadrinho, em seu quarto de dormir, sentado sobre a cama e acolhido por seu pai, que lhe diz: "Sua mãe não lhe disse para você não comer aquele bolo de passas a noite passada? Agora vá a dormir, filho".

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

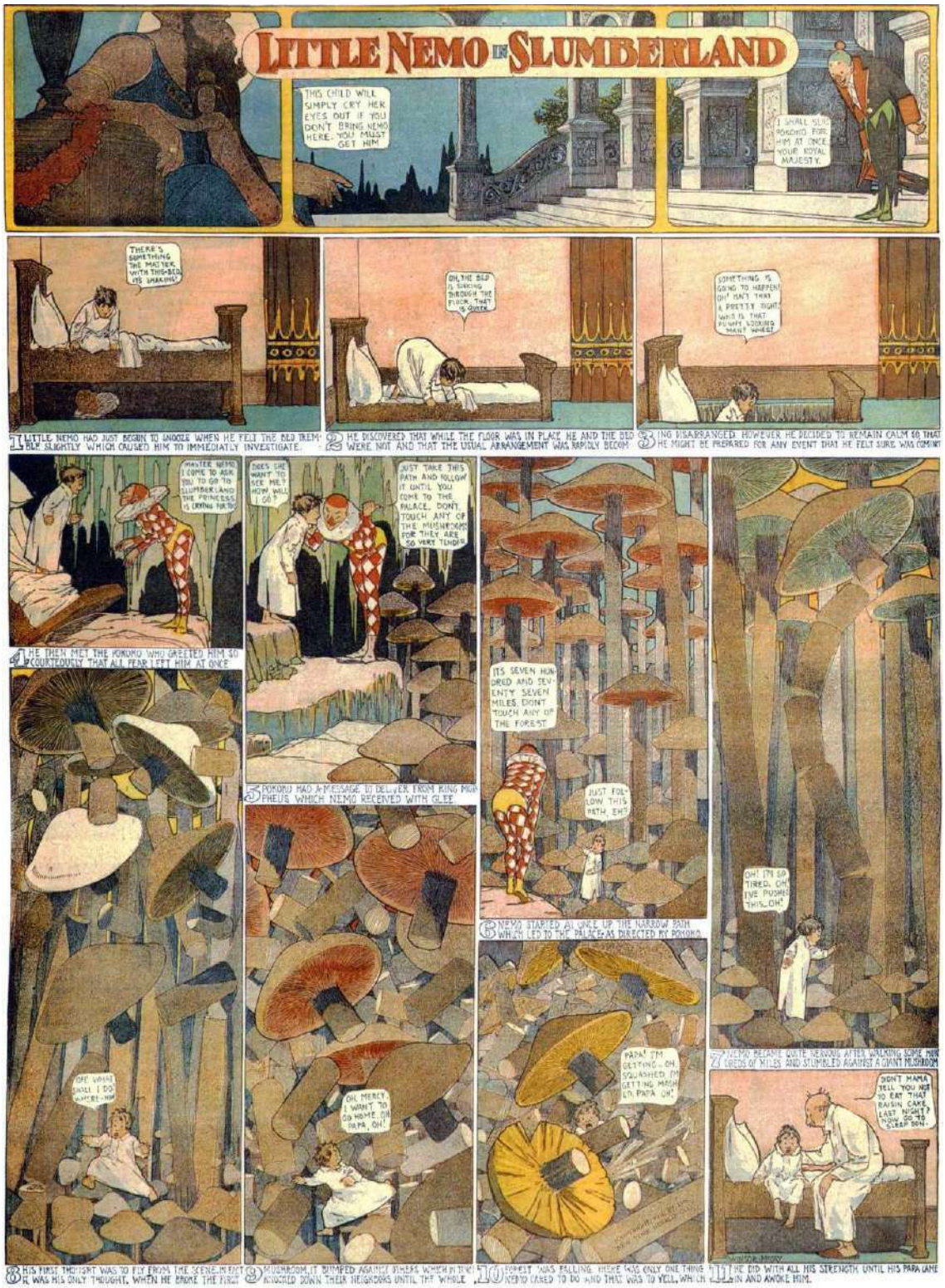


Figura 1: Página de Little Nemo (1905). Fonte: comicstriplibrary.com

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os dois níveis da narrativa são colocados nesta pequena história em quadrinhos de uma página da seguinte maneira: o primeiro nível, que emula o mundo-aqui é dado quando se tem a imagem do quarto de dormir de Nemo, que está sobre a cama. Pode-se objetar que no quadrinho 1 (seguindo a numeração desenhada abaixo de cada quadro por McCay), após o prólogo já se está no segundo nível, o do outro-mundo, onde não se seguem as leis correntes da natureza. Isto é verdade. No entanto, temos neste quadrinho uma elipse, de onde se entende que ele esteve antes em seu quarto sobre a cama, em nosso nível de realidade; um quarto normal, com uma cama normal, onde se encontrava um menininho de pijama. E é por isso que seu espanto é visível com o afundamento de sua cama. O primeiro nível retorna novamente no quadrinho 11, quando ele é acudido por seu pai. Novamente se vê o mesmo cenário do quadrinho 1: Nemo está sentado sobre a cama, aturdido, em um quarto simples, com um rodapé largo de madeira, com a única diferença que ao seu lado um personagem que nada tem de maravilhoso: apenas um corriqueiro pai de família. Este nível é o do mundo-aqui, do "real" e em contraste com o segundo nível, nada tem de fantástico ou impressionante: é um quarto austero, com uma cortina marrom e uma cama de madeira que em nada se parecem com o ambiente onírico do mundo subterrâneo no qual há o caminho para a *Slumberland*. A austeridade e o visual comum do quarto têm a intenção de serem miméticos, indicar a realidade tal qual a nossa, seus leitores.

O segundo nível da narrativa é o do outro-mundo, quando Nemo está em plena atividade onírica, conversando com o mensageiro Pokoko e depois caminhando em direção ao castelo da princesa Camille. Quais os índices que se fazem perceber como integrantes de uma outra realidade que não a do mundo atual, de que Nemo saiu da nossa realidade para outra? A resposta é que são aqueles que mostram algo que não faz parte de nossa vivência ordinária ou do nosso conhecimento do que seria uma vivência ordinária: mesmo que existe muitas coisas embaixo da terra, é pouco provável que logo abaixo de uma sólida casa haja uma extensa e profunda caverna repleta de estalactites. Também é pouco provável que se encontre uma floresta de cogumelos gigantes, estejam acima ou embaixo da terra. E uma cama não desliza da superfície de um quarto para este mundo

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

subterrâneo, assim como seria pouco provável que um indivíduo desconhecido e fantasiado (neste caso o mensageiro Pokoko) fizesse um convite tão inusitado a um menino que mal o conhece e que, no entanto, aceita a empreitada de seguir caminho por uma tão lisérgica floresta.

O mundo de sonho de Nemo, sua *Slumberland*, pode ser o resultado do seu desejo. No entanto, é difícil pensar que um garotinho desejaria correr o risco de ser soterrado e sepultado sob um amontoado de cogumelos gigantescos, a menos que se tratasse de uma criança masoquista, o que não parece ser o caso aqui e nem que essa tenha sido a intenção de McCay. É aí que entram os três conceitos de que falamos inicialmente. Eles são possíveis portas para a motivação de se criar um outro-mundo que não este da nossa realidade, sendo que esta motivação é solidária entre personagem e leitor. – Cabe realçar a palavra "possíveis": eles podem dar conta aqui e ali, em determinados pontos de uma análise – Em outros termos, o personagem pode não saber que tem esta motivação, talvez nem o leitor, se levarmos em consideração os autores das definições dos conceitos de inquietante (*unheimlich*), sublime e de ilusão metafísica; o que não impede ambos de participarem dos mesmos sentimentos.

Voltando ao quadrinho de McCay, vemos que a ação de Nemo ocorre em um mundo deslocado, um fantasma (ou o fantasma do fantasma, considerando que trata de uma representação) do mundo "real" da elipse do quadrinho 1 e depois no último quadrinho, onde aparece seu pai. O deslocamento da narrativa para a terra dos sonhos não está acompanhado de satisfação dos desejos, embora possa ter componentes dessa satisfação. Nemo cria em sua mente um mundo possível, tal como na história de Leibiniz em que havia uma pirâmide cuja base se estendia ao infinito e de cada andar desta pirâmide representando um mundo possível (AGAMBEM, 2007, p. 251-2). Em Leibniz, a ponta da pirâmide é o melhor mundo possível; aquele escolhido por Deus, que por sua perfeição deveria escolher sempre o melhor dos mundos. O mundo de Nemo, que não é um mundo divino e nem de sua escolha consciente, não será o melhor mundo possível onde todas as expectativas positivas são atendidas. O desejo sempre vem carregado de ruído, das coisas das quais se teme e das quais não se deseja ter contato; coisas que foram

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

apropriadamente soterradas e que, no entanto, podem vir à tona, quando o guardião da consciência não tem todos os poderes para obstá-las. O recalque que vem à tona, vem sob a dominação do inquietante: ele deveria permanecer oculto, mas se revelou. O elemento recalcado impede que a outra realidade seja perfeitamente aprazível antes que a criação se complete e a satisfação seja conseguida[3].

Não se sabe se McCay tinha pensando em Freud e em suas teorias a respeito do sonho, em particular e da mente humana, de modo geral. Porém ele pôs nas suas páginas, o delírio e a ausência aparente de regras do sonho, ou da Terra dos Sonhos, se se preferir. A caminhada do personagem Nemo em direção ao castelo da princesa Camille se estende por vários episódios ou páginas. E sempre ao final, nesta longa viagem que nunca termina, ele é acordado ao final e não consegue realizar seu projeto de conhecer a princesa, que chora por sua presença. A satisfação do menino seria o chegar à figura feminina. Essa busca é sempre interrompida, e o regozijo é impossível por boa parte da série. Um dia ele chega até ela, páginas e páginas depois, mas esse prazer é adiado por muito tempo. Se contrapõem aos desejos de Nemo (viver em uma realidade na qual se tenha poder sobre as leis da natureza e encontrar a princesa) a sua frustração (a partida infinita e a chegada nunca concretizada; e o desastre dos cogumelos que é a representação ficcional da materialização deste impedimento da chegada). A onipotência do pensamento[4] que permite transgredir os limites das leis naturais não é integral e esbarra na constante desilusão que faz Nemo retornar à realidade. O sonho talvez facultasse o acesso ao prazer simbolizado na figura da princesa, porém à revelia do desejo de Nemo, o bloqueio do contentamento acontece; o empecilho de realizar o prazer que estava recalcado emerge (*unheimlich*) e malogra as tentativas de Nemo. O inquietante aparece sob a forma de imagens inusitadas oriundas das imagens e lembranças acumuladas e reestruturadas pelo personagem.

[3] Essa revelação pode ser dada por indícios e não ser literal nem necessariamente clara, uma vez que McCay não explora o assunto, dado o tratamento sintético da duração nas histórias em quadrinhos e especialmente nas de Little Nemo, que se iniciavam e encerravam em uma única página, constituída por uma micronarrativa cheia de elipses.
[4] Ver Freud, 2010, p. 359: "Parece que todos nós, em nossa evolução individual, passamos por uma fase correspondente a esse animismo dos primitivos, que em nenhum de nós ela transcorreu sem deixar vestígios e traços ainda capazes de manifestação, e que tudo o que hoje nos parece "inquietante' preenche a condição de tocar nesses restos de atividade psíquica animista e estimular sua manifestação."

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O *Sublime* nesta página de Nemo tem as duas causas mencionadas anteriormente, da obscuridade e da privação. O sonho nunca é completo e acabado, diga-se até, é a imagem da própria incompletude. Nada está definido: a cronologia é embaralhada e imagens muito recentes podem se combinar com lembranças bastante antigas, sem ordem nenhuma e sem nexo causal; os personagens do sonho podem mudar a todo momento: no decorrer de um diálogo, o interlocutor pode assumir diversas formas. E depois que se está desperto, o que foi sonhado será obscurecido pela atividade mental do dia. O sonhar de Nemo está imbuído da obscuridade que é inerente ao sonhar. E a privação é a impossibilidade mesma de acontecer o gozo esperado. A privação de algo já usufruído causa o *Pesar*, no qual se se detém longamente sobre as maravilhas do objeto perdido e em quanta satisfação que se teve e que se poderia ter se ele continuasse presente (BURKE, 1993, p. 46) Nemo está duplamente privado, porque está desprovido inclusive da representação da fruição de seu objeto, que está no segundo nível da narrativa, no outro-mundo (*Slumberland*) onde seu duplo atua. Seu pesar se estende ao nada, porque sente a nostalgia de algo do qual nem pode usufruir, já que antes que consiga pôr termo à sua necessidade (chegar a Camille) a catástrofe do desmantelamento dos cogumelos gigantes o despoja dessa possibilidade.

Paradoxalmente, a frustração do romance irrealizado com a princesa Camille é causa do sentimento do Sublime, tanto no personagem Nemo quanto no leitor. Ambos motivam-se com a obscuridade e a privação. O sofrimento de Nemo é o seu próprio deleite, uma vez que ele se obtém na esfera da realidade deslocada, a *Terra dos Sonhos*, sem os riscos do sofrimento "real" e "físico" (em termos ficcionais), em um local onde o personagem visualiza ao mesmo tempo o prazer de ter a possibilidade de conseguir em pensamento o que é difícil da vida real e no qual essa possibilidade é constantemente fracassada. Como todo o acontecimento se dá neste outro-mundo, diferente deste mundo-aqui, Nemo está longe de sentir na pele os reais sofrimentos: ele está a salvo de qualquer dano, logo pode desfrutar o sofrimento do seu duplo, o outro-Nemo, da mesma forma como se lesse as aventuras de um menino que fosse ele mesmo. O duplo Nemo do segundo nível, do outro-mundo é o herói do sonho do Nemo do primeiro nível. E o leitor, com ele,

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

usufrui de uma distância que engloba a ambos os Nemos, no que eles têm de cômico e o assustador.

Nemo pode ser sujeito e objeto do sublime porque está a essa distância segura que não permite que nada lhe aconteça realmente e ele não seja a vítima que seu duplo é. Quando o risco iminente se torna preocupante, a sua defesa é não admitir que nenhuma desgraça seja completada: o perigo deixa de ser virtual e chega perigosamente próximo do concreto, e é preciso impedi-lo de modo a manter a fruição do deleite. No momento da história em que ele de herói passaria a defunto, vítima de um soterramento, seu inconsciente faz com que ele retorne a segurança da vigília. O deleite foi preservado até onde o sofrimento não se havia iniciado, até o salvamento oportuno do despertar. O que resta no último quadrinho são as marcas do *unheimlich*, na respiração apressada que supomos ao ver a imagem do menino assustado sendo amparado pelo pai. Mas a individualidade foi mantida pois o duplo não foi eliminado.

A *ilusão metafísica* de Nemo é a de ver o mundo tal qual ele é, e recusá-lo, procurando a satisfação em outra dimensão na qual ele esteja livre das restrições do mundo-aqui. Lá, ele pode ter um relativo controle sobre as leis da natureza, já que a função principal deste outro mundo é criar uma realidade onde seja possível ser saciado: ele é uma figura importante, pois a princesa chora por querer vê-lo e o rei Morpheus, governante daquela terra incumbe um secretário para trazê-lo; nesse deslocamento do real ficcional ele é mais do que um garotinho, é um convidado especial de um importante rei, de um reino onde o inverossímil e a aventura podem ser vividos. Como o deslocamento foi posto, toda a ação se dá no segundo nível da narrativa, onde o personagem do primeiro nível, que sonha, pode se arrojar em qualquer aventura em direção ao seu objetivo sem ter que se preocupar com as consequências. Como o sujeito das aventuras é o seu duplo, o *dopplegänger* e está no segundo nível, o Nemo da narrativa primeira se encontra em uma posição à salvo e de onde pode deliciar-se com a emoção e o tormento do duplo. A aventura do duplo pode ser o veículo do Sublime graças a ilusão metafísica.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Entretanto, seu duplo está indissoluvelmente ligado a si, o Nemo do primeiro nível. A preservação de si não consente que o duplo seja destruído. Tal como em muitas narrativas de duplos, como o *Estudante de Praga* (1913), do ator e diretor Paul Wegener ou de *William Wilson* (1839), se o duplo morre, o singular modelo também perecerá e o deslocamento que propiciou o outro-mundo falha em presentear o personagem do primeiro nível com prazer ou com deleite. O Nemo do segundo nível não pode proporcionar o *prazer* da representação ao Nemo do primeiro nível porque a chegada à princesa Camille não acontece devido ao desastre do cogumelos; também não pode oferecer o *deleite* da sua aventura ao Nemo primeiro porque a necessidade de preservação deste bloqueia e determina o limite desta aventura: se o Nemo segundo morrer, o primeiro também morrerá, já que ele e seu duplo são um só ser. Ou, pelo menos, é o que se imagina um quando o que está em jogo é a sua autopreservação.

A criação do outro-mundo por Nemo é, em suma, a criação do seu próprio desapontamento. Este outro local onde ele poderia tudo, estaria acima das regras do real e poderia refastelar-se, é impedido por duas forças: a) a do recalque que vem à tona (*unheimlich*) para impedir seu prazer e b) a da autopreservação que encerra o seu sonho para impedir que seu duplo deixe de existir e com isso impossibilita o deleite. E, por outro lado, o leitor, que é solidário com as experiências do inquietante, do sublime dos Nemos do primeiro e segundo níveis e com a ilusão metafísica do Nemo do primeiro nível, consegue se apropriar do desfrute destinado ao personagem em qualquer um dos níveis: só ele pode obter o prazer pela aventura de Nemo, pelas possibilidades oníricas da Terra dos Sonhos e só ele pode conseguir o deleite com os perigos do Nemo do segundo nível. Na sua posição confortável, o leitor consome a fantasia gerado nos dois mundos do Nemo sem correr nenhum risco a sua integridade. Ele não tem duplos para preservar e pode se dar ao luxo de deliciar-se perversamente graças a essa distância, de onde abrange o primeiro e o segundo nível da narrativa.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Conclusão

A criação de um novo mundo ficcional dentro de um já existente, transfere ao personagem a atividade que é típica ao leitor. O personagem efetua a negação do seu "real" ficcional e projeta um deslocamento da realidade onde pode atuar sem as limitações desse mesmo mundo "real". Além da atuação ilimitada ele procura neste "outro-lugar" o usufruto dos seus desejos que são constrangidos na realidade ordinária e a vivência de aventuras pelas quais não correria o risco se tivesse que vivê-las no mundo "físico" onde haveriam consequências inevitáveis e irreversíveis. Neste artigo denominamos essa realidade como sendo de segundo nível. No ambiente deslocado de sua criação, o personagem (Nemo) cria ao mesmo tempo que esse novo mundo, um duplo de si mesmo que viverá todas as aventuras e correrá todos os riscos. Como o duplo opera em uma realidade distinta da do criador, que está num confortável primeiro nível de realidade, o seu criador na ficção – no presente caso, o sonhador Nemo – inicialmente não há restrições à sua atuação: ele pode realizar os seus desejos e, por transferência, fazer com que seu criador usufrua da realização do desejo *na* representação; e pode agir com arrojo, pois o seu criador (Nemo) não sofrerá as consequências do seu fantasmático duplo e pode desfrutar com a contemplação/imaginação destas ações. Em termos burkeanos, o criador (Nemo) pode ter o prazer e o deleite com a atividade de seu duplo. Contudo, como a realidade outra é fruto da mente do criador ela está sujeita as limitações desta mesma mente, marcada pelos recalques e pelos instintos de autopreservação. O recalque é acionado sempre que o gozo estiver em vias de se realizar e esse gozo será interdito antes que aconteça; a autopreservação colocará limites no atrevimento do personagem do segundo nível, pois não consegue separar a existência de seu duplo fantasmática da existência de si mesmo, é impede que se consume qualquer iniciativa que represente a eliminação do duplo, e no primeiro nível, da consciência de si mesmo.

Ambos, prazer e deleite, estão na esfera deslocada, também um duplo da atual, fruto da negação da vivência ordinária, e não constituem nem o verdadeiro

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

prazer nem verdadeiro deleite, porque não há o prazer de si mesmo e sim o do duplo; e porque não há deleite com o perigo às suas costas. Quanto mais o criador (Nemo) se aproxima de seus objetivos de prazer e deleite, mais se afasta deles, devido aos mecanismos de impedimento descritos acima. A frustração dá o ensejo à criação do outro-mundo e é o resultado dele. E por cima de tudo, nem o criador do outro-mundo se apraz, se delicia ou se frustra, visto que o que se delicia é também um fantasma que se cria durante a leitura. Na página de Nemo, o único que consegue obter prazer e deleite é o leitor presumido, e como presumido, não tem a existência plenamente definida: ela só acontece enquanto se lê. Ao final, a página colorida e belamente ilustrada de Little Nemo é um jogo entre representações onde não se chega ao final, e cada criador de seu próprio mundo deslocado é bastante fugidio e difícil de se capturar definitivamente.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEM, G. Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução: Selvino José Assman. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BURKE, E. Uma investigação filosófica sobre a origem das nossas ideias do sublime e do belo. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus Editora; Editora da Universidade de Campinas, 1993.

FREUD, S. O Inquietante. *In*: História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução: Paulo Cézar De Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 328–376.

McCAY, Winsor. Little Nemo. 1905-1914. Köln: Evergreen, 2000. Disponível em: https://archive.org/details/LittleNemo1905-1914ByWinsorMccay. Acesso em: 29 jan. 2014.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

McCAY, Winsor. Little Nemo tira 19051022. In: The Comic Strip Library. Disponível em: < http://www.comicstriplibrary.org/images/comics/little-nemo/little-nemo-19051022-l.jpeg>. Acesso em: 30 jan 2014.

ROSSET, C. O Real e seu duplo. Tradução: Jose Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Para além de simples Bestas: O imaginário dos bestiários no medievo a partir das relações sociais existentes no *Libro de Las Bestias* (Século XIII).

Crislayne Fátima dos ANJOS[1]

Resumo: A partir da premissa do historiador francês Jacques Le Goff, onde o mesmo em sua obra *O Imaginário Medieval*, argumenta que "uma história sem imaginário é uma história mutilada e descarnada", propomos, a partir deste princípio, tecer considerações acerca da influência do imaginário dos bestiários, mais especificamente para a sociedade medieval, e as conexões estabelecidas a partir das suas relações culturais, procurando interpretar as possíveis leituras que a mesma recebia a partir de seu contexto sociocultural. Neste aspecto, debruçar-nos-emos sobre o *Libro de Las Bestias*, escrita pelo pensador maiorquino Ramón Llull, para a edificação dessa análise. Objetivamos compreender a importância do simbolismo animal para o imaginário dessa sociedade medieval europeia, ao passo de o mesmo ser aplicado para representar importantes peças das relações sociais existentes. Neste intento, utilizaremos as leituras de historiadores como Marc Bloch, Carlo Ginzburg, Hilário Franco Junior, entre outros que contribuirão, a partir do bestiário llulliano, nos guiar pelos percursos desse riquíssimo imaginário.

Palavras-Chave: Imaginário, bestiários, relações sociais.

Introdução

Por meio dessa comunicação visamos apresentar e dialogar acerca dos apontamentos iniciais obtidos através das pesquisas desenvolvidas para a efetivação da monografia de Especialização em Religiões e Religiosidades.

[1] Pós-Graduanda de Especialização em História, Arte e Cultura (UEPG). Resultado parcial da monografia de Conclusão de Curso da Especialização em Religiões e Religiosidades (UEL) sobre orientação do Prof. Dr. Marco Antônio Neves Soares.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Propomos expressar os resultados parciais obtidos até o momento, como proposta de diálogo acerca da influência e importância do imaginário dos bestiários na sociedade medieval.

Através da fonte proposta, visamos analisar a utilização do simbolismo animal e suas influências na intelectualidade medieval, procurando interpretar as possíveis leituras que mesma fomentava através do seu contexto sócio psicológico.

Para o desenvolvimento deste estudo tomaremos como fonte de análise a obra catalã do pensador maiorquino Ramón Llull, o *Libro de las Bestias*. Discussões permeiam sua datação, pois a narrativa está inserida em uma obra maior do mesmo autor intitulada *Félix*, escrita entre os anos de 1288 – 1289, durante a estadia de Llull na corte parisiense do rei Felipe IV, o Belo. Cogita-se que o *Libro de las Bestias* foi produzido antes de *Félix*, sendo inserido posteriormente.

Essa narrativa em particular, tem suas especificidades. Diferentemente de todo o restante da obra, que é exposta pelo personagem principal Félix, aqui o mesmo deixa seu papel de protagonista e é colocado na qualidade de observador da história assim como o leitor, que vivencia as experiências e consequências das ações dessa sociedade animalesca, desfrutando do enredo narrado por Dona Raposa, uma astuta e sagaz besta que se detém de todos os mecanismos possíveis para alcançar seus objetivos.

Dialogaremos, através da metodologia elencada, com essa sociedade animal, com o intento de identificar os simbolismos, princípios, críticas e as sensibilidades que permeiam essa riquíssima fauna e que cristalizam os bastidores das relações sociais existentes na sociedade humana.

Sociedade animalesca ou animais fantásticos: Considerações sobre o bestiário medieval llulliano.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os bestiários eram expoentes de arte literária muito comum nas classes monásticas no Medievo, fazendo associações de animais, através de símbolos e metáforas, aos princípios dogmáticos e acompanhados de mensagens moralizadoras cristãs. Fornecendo-se dos simbolismos das bestas, o pensador maiorquino Ramón Llull apresenta ao leitor problematizações da vida social como conspirações, artimanhas e mentiras que incitam o padecer da sociedade humana em meio a suas racionalizações e sensibilidades. Sua problemática propõe apresentar as relações sociais em sua intimidade, onde as sensações dão toque aos comportamentos das bestas.

A história apresentada por Llull é, a olhos superficiais, bem simples. O livro começa apresentando ao leitor um reino que vivência um processo de eleição para as funções de rei. A história é narrada por Dona Raposa, uma astuta e sagaz besta que através de articulações e conspirações, visa corromper a ordem estabelecida e influenciar a eleição a fim de eleger o Leão, que posteriormente será alvo de seus mecanismos subversivos.

Durante o processo de eleição do rei, cristalizam-se a divisão da sociedade em dois grupos antagônicos, os carnívoros e herbívoros. Nesta estratificação social os animais que se alimentam de carne possuem vantagens sociais em relação aos que comem ervas. O princípio norteador da alimentação como elemento cultural diferenciador das ordens sociais animalescas se torna reflexo da sociedade humana acerca das relações sociais estabelecidas entre a elite e as camadas populares. É através desta natureza distinta que Dona Raposa irá se aproveitar para elaborar seu plano com o intento de atingir seus objetivos.

> Em uma bela planície por onde passava uma bela água estavam muitas bestas que desejavam eleger um rei. A maior parte fez um acordo: que o Leão fosse rei. Mas o Boi se opôs fortemente àquela eleição e disse as seguintes palavras:
> - Senhores, à nobreza do rei convém beleza de pessoa: que seja grande, humilde e que não dê danação às suas gentes. O Leão não é uma grande besta, nem é besta que vive de ervas, pelo contrário, ele come as bestas. O Leão possui uma palavra e uma voz que, quando grita, faz estremecer

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> todos nós de pavor. Pelo meu conselho, vós deveis eleger o Cavalo como rei, porque o Cavalo é uma grande besta e humilde, e é também uma besta ligeira, não tem orgulho semelhante ao Leão e nem come carne. (LLULL, 2006, p.35).

Contra argumentando a eleição do Leão, o Boi indica a figura do Cavalo como proponente ao cargo de rei. De fato, tradicionalmente o cavalo era personificação dos cidadãos que saíram do campesionato para uma situação socioeconômica mais favorável. Como mesmo cita Hilário Franco Junior:

> O cavalo era tradicionalmente símbolo da aristocracia guerreira, [...]. De fato, dentre as transformações dos séculos XI e XII estava a despontar desse grupo não aristocrático que se aproximava cada vez mais da aristocracia. Grupo difícil de definir, provavelmente de origem camponesa e que pela riqueza, pelos hábitos e pelas alianças matrimoniais tendia a se fundir com a nobreza, passando assim a estar associado aos símbolos dela. Além disso, para o cristianismo dos primeiros séculos o cavalo era símbolo de alegria e de triunfo, [...]. (FRANCO JR, 2010, p.116).

A partir dos argumentos do Boi é possível visualizar o receio do mesmo no que concerne a elegibilidade do Leão, pois ao comer carne o mesmo permitiria consumir-se dos demais animais que se alimentavam de ervas, ou seja, a corte servir-se-ia dos socialmente inferiores. A eleição do Cavalo acalentaria as inquietações, pois o mesmo compartilhava das origens populares e não atentaria contra seus pares. As relações a serem trabalhadas entre os exemplos das condições alimentícias para o reino animal e as condições de intelectualidade para a sociedade humana é uma proposta, uma vez que Llull dialoga entre a ficção animal e as vivências humanas que se amalgamam nos discursos da narrativa.

> De sua parte, o Boi, com seus companheiros, colocou-se contra as palavras de Dona Raposa, e disse que o Cavalo, que come ervas, deveria ser rei porque ele e seus companheiros tinham uma intenção verdadeira para a eleição de rei, porque se tivessem uma falsa intenção, não diriam que o Cavalo, que come as mesma erva que eles comem, deveria ser rei.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> E disse também que eles não deviam crer na opinião de Dona Raposa, que preferia que o Leão fosse rei porque viva dos restos deixados pelo Leão quando ele comia a caça que havia apreendido, não por sua nobreza. (LLULL, 2006, p.36).

O Boi explícita seu descontentamento com a possível eleição do Leão, pois em sua concepção, apenas a classe dos carnívoros seria favorecida por essa votação. Tripudiam também as ações de Dona Raposa, que objetiva alçar o Leão a rei para beneficio próprio, sem pensar no bem estar das demais bestas, antagonistas por origens naturais do candidato.

Segundo Antonio Gramsci (apud BURKE, 1989), o povo não é uma unidade culturalmente homogênea, mas está culturalmente estratificado de maneira complexa. As relações entre a cultura elitizada e a popular exteriorizam os mecanismos socioculturais de uma sociedade, traduzindo seus valores, suas inquietações sociais e psicológicas e seu cotidiano, dialogando não apenas com um determinado conjunto articulado, mas com os vários conjuntos que constituem o sistema de interpretação do mundo e de suas comunicações afetivas com ele, "[...] para entender a cultura de uma comunidade particular é preciso não só situá-la dentre de uma dessas Europas, mas também relacioná-las aos eixos de contraste" (BURKE, 1989, p.84). A diversidade de aspectos que circundam as relações da cultura elitizada com os valores das tradições populares da Europa medieval visualiza a crítica à realidade as estruturas sociais dos quais a fonte em análise está inserida.

> [...] existiram duas tradições culturais no início da Europa moderna, mas elas não correspondiam simetricamente aos dois principais grupos sociais, a elite e o povo comum. A elite participava da pequena tradição, mas o povo comum não participava da grande tradição, mas o povo comum não participava da grande tradição. Essa simetria surgiu porque as duas tradições eram transmitidas de maneiras diferentes. A grande tradição era transmitida nos liceus e universidades. Era uma tradição fechada, no sentido em que as pessoas que frequentavam essas instituições, que não eram abertas a todos, estavam excluídas. Num

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> sentido totalmente literal, elas não falavam aquela linguagem. A pequena tradição, por outro lado, era transmitida informalmente. Estava aberta a todos, como a igreja, a taverna e a praça do mercado onde ocorriam tantas apresentações. (BURKE, 1989, p.55).

A exposição do Boi trouxe deleite para as demais bestas que se serviam de ervas. Dona Raposa, percebendo-se do alongamento da eleição pelas divergências e consciente dos possíveis resultados que poderiam ser gerados, muito perspicaz cita essas palavras na presença de todos;

> -Em uma igreja catedral fez-se uma eleição, e houve uma discussão naquele capítulo a respeito da eleição do bispo. Uns cônegos desejavam que o sacristão daquela igreja, um homem muito sábio nas letras e abundante nas virtudes, fosse bispo. O arcediago, que cuidava para ser eleito bispo, e o mestre do coro da catedral, discordavam da eleição do sacristão e consentiram que um cônego simples, que era belo fisicamente e não sabia nenhuma ciência, fosse bispo. Aquele cônego era fraco de pessoa e muito luxurioso. Muito se maravilhou todo o capítulo havia um cônego que disse estas palavras: "-Se o Leão é rei e o Urso, a Onça e o Leopardo se opõem à sua eleição, estarão todo o tempo na malevolência do rei. E se o Cavalo é rei e o Leão faz alguma falta contra o rei, como o Cavalo poderá se vingar, já que não é uma besta tão forte como o Leão?". (LLULL, 2006, p.37).

Este breve relato é carregado de particularidades, onde primeiramente temos de sinalizar a reviravolta em seu expoente. Dona Raposa formula sua arguição entre exemplos da sociedade humana e da fábula animal dentro de sua argumentação, surpreendendo por este contrapasso e exibindo sua astúcia, articulando reflexos e personificando as bestas para atingir seus interesses. A figura do sacristão é atribuída ao Leão, onde a intelectualidade e moralidade se refletem na força física do animal. Ao arcediago identificou-se o Boi, que teria por propósito galgar o cargo, todavia, para não expor seus intentos opta por, com apoio do mestre do coro cujo cabrito e o carneiro se caracteriza, sugerir a eleição de um cônego simples, o Cavalo, belo fisicamente, mas carente de inteligência. Retorna a

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

exposição animal, comparando a expressividade e força do Cavalo e do Leão nas competências de rei, persuadindo as demais bestas para as desvantagens de se ter um rei sem ímpeto e destemor. "Aos olhos da opinião comum, os reis eram personagens sagradas, [...] dotados de poderes similares aos dos santos" (BLOCH, 1993, p.180).

> Essa tradição é de natureza análoga às fábulas divulgadas pelos velhos bestiários, [...]; é expressa (mais ou menos na época em que aparece a cruz régia) em grande número de narrativas romanescas francesas, anglo-normandas ou inglesas (com frequência, nos mesmos poemas em que figura a cruz). [...], ela sobreviveu durante longo tempo na literatura elisabetana, ainda se percebe seu eco em Sir Philip Sidney e no próprio Shakespeare, o qual (pela boca de Falstaff) faz clara alusão à crença. Em nossos países, os leões não costumam representar perigo nem para os reis nem os súditos. Um tema supersticioso que os coloca em cena tem toda probabilidade de, na origem, ter sido apenas um devaneio de eruditos ou de literatos. No entanto, já sabemos que um dia a diplomacia utilizou-se desse devaneio. Frei Francesco, discursando para o doge de Veneza, não lhe contou que Eduardo III teria aceitado reconhecer Filipe de Valois como rei da França se esse príncipe, havendo-se exposto a leões famintos, saísse ileso das garras destes? Porque, dizia ele, "os leões jamais ferem um verdadeiro rei". Para entender as intenções dos políticos medievais, às vezes é bom ler os romances de que eles se nutriam – [,,,]; nessa época, o sucesso do maravilhoso de ficção explica-se pela mentalidade supersticiosa do público a que se destinava. Sem dúvida, os narradores profissionais não teriam inventado e divulgado o tema dos leões se seus ouvintes ou leitores já não estivessem de todo habituados a considerar que os reis eram seres miraculosos. (BLOCH, 1993, p.186-187).

O Leão tem uma expressão vigorosa de postura imponente, robusto e sendo ágil, seu rugir causa estremecimento e sua aparência domina muitos animais. Por isso o Leão é rei, pois é a mais nobre besta que existe. Não se intimida ao enfrentar o adversário, pois seu caráter é de liderança. "O leão é o mais forte entre os animais, que não foge de nada;" (Pv 30, 30). A partir das descrições desse atributo, a associação do Leão ao monarca não se faz necessariamente pela

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

titulação de rei, mas as particularidades próprias da posição de majestade como coragem, firmeza, orgulha da força de sua própria natureza, misericórdia para com os desfavorecidos e culpados. Essas qualidades elencadas são algumas características desejáveis que se ansiavam encontrar em um monarca cristão.

> Os reis da França e da Inglaterra puderam tornar-se médicos milagrosos porque já eram, havia muito tempo, personagens sagradas: *"sanctus enim et christus Domini est"* ["o rei é santo; é ungido do Senhor"], dizia Pierre de Blois, a fim de justificar as virtudes taumatúrgicas de seu monarca, Henrique II. (BLOCH, 1993, p.70).

A função ideológica do imaginário do bestiário resumia na explicação de que a onipotência divina podia interferir na ordem natural da existência das espécies, criadas originalmente por Deus, com o objetivo de demonstrar a humanidade, alertando-a de seu domínio genésico. Quando o Urso, a Onça e o Leopardo escutaram o argumento religioso de Dona Raposa, temeram as consequências que poderiam recair sobre eles e consentiram com a eleição do Leão e o mesmo foi feito rei.

> -Senhores, é vossa vontade que eu seja rei. Todos sabem que o ofício de rei é muito perigoso e é um grande trabalho. É perigoso porque pelos pecados do rei muitas vezes Deus envia fome e doenças, morte e guerras à terra. O mesmo faz pelos pecados do povo. Por isso, reinar é uma coisa perigosa ao rei e a todo seu povo. (LLULL, 2006, p.41).

Com a eleição do Leão em meio aos descontentamentos entre as bestas, principalmente as herbívoras, pois não havia no Conselho do rei nenhuma besta dessa natureza e que protegesse seus direitos, Dona Raposa começa a elaborar mecanismos que resultem na eliminação de seus rivais e opositores que se colocaram contra a eleição do Leão e que prejudiquem seus objetivos de influenciar o monarca a fim de satisfazer suas próprias intenções. No decorrer da história, depois de muitas artimanhas e traições, quando Dona Raposa está próxima de alcançar seu objetivo de cometer um atentado contra a vida do Leão, as figuras do

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Javali e do Elefante emergem, fazendo com que o espírito da fidelidade triunfe e Dona Raposa morra pelas mãos do próprio Leão, que no fim liberta um urro, símbolo da libertação da má influência:

> Dona Raposa confiava que o Coelho e o Pavão, por tanto o temerem, não ousariam acusá-lo ao rei, nem revelariam nada. Após Dona Raposa ter falado, o rei olhou horrivelmente para o Coelho e o Pavão, e gritou um urro muito grande a fim de que a natureza de seu alto senhorio tivesse maior virtude na consciência do Coelho e do Pavão do que a natureza por força da qual o Coelho e o Pavão têm pavor de Dona Raposa. Quando o Leão deu o grande urro, disse furiosamente ao Coelho e ao Pavão que dissessem a verdade, e o Coelho e o Pavão não puderam conter-se e disseram a verdade para o rei. E naquele mesmo instante o rei pessoalmente matou Dona Raposa. (LLULL, 2006, p.88).

O urro do Leão ao final da história é a expressão de libertação do corrompido ambiente cultural figurado na perversidade de Dona Raposa, através de parábolas baseadas no asceticismo e perfeccionismo cristão. Dialogar com o imaginário dessa sociedade foi experimentar suas relações sociais, religiosas, culturais, além de relacionar-se com sua consciência e percepções históricas. Terminado o *Libro de Las Bestias*, Félix o leva a um rei, sem referencia na obra, a fim de que o mesmo, através das experiências dessa sociedade animalesca, tome estes exemplos para orientar suas ações como reinante e velar-se, protegendo-se dos conselheiros pérfidos e falsos homens.

Considerações Finais

A partir dessa breve explanação, nosso intento foi apresentar, mesmo que deveras superficialmente, nossos primeiros resultados das pesquisas empreendidas acerca do bestiário llulliano. Dialogamos sobre os significados desse simbolismo na personificação cotidiana, subtraindo o imaginário do campo mental e

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

moldando-o as realidades vivenciadas pelas sociedades do medievo, demonstrando a importância desse imaginário ao passo de o mesmo ser aplicado para representar importantes peças das relações sociais existentes. O bestiário llulliano nos apresentou, por meio de fabuloso material fictício, os percursos das significações simbólicas e da mentalidade religiosa e popular que fomentavam um imaginário riquíssimo através das relações sociais vividas.

Fonte

LLULL, Ramon. Livro das Bestas. Tradução Ricardo da Costa. São Paulo: Escala, 2006.

Referências Bibliográficas

BLOCH, Marc. **Os reis taumaturgos:** O caráter sobrenatural do poder régio na França e Inglaterra. Tradução Julia Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna.** Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural.** Tradução Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular:** História e Imagem. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos; revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho – Bauru, SP: EDUSC, 2004.

FRANCO JUNIOR, Hilário. **A Eva Barbada:** Ensaios de Mitologia Medieval. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imagem e mito na série japonesa "Attack on Titan"

Hertz Wendel de CAMARGO
(PPGCOM-UFPR)[1]

Resumo: O mangá "Shingeki no Kyojin" (2009), conhecido no Brasil também pelo título "Attack on Titan", foi adaptado para uma série animada de televisão em 2013 e transmitida no Japão, pela emissora MBS. O heroi é Eren Yeager, garoto que vive em um mundo cercado por muralhas para se proteger dos Titãs, gigantes devoradores de seres humanos. A luta da humanidade para recuperar seu território e esclarecer os mistérios ligados aos Titãs é o cenário da narrativa. O presente trabalho apresenta um estudo do mito enquanto criação imaginal e sua presença na estrutura imagética, visual e diegética da primeira temporada da série. Justifica-se a escolha do *corpus* por representar um fenômeno mundial comercial e de crítica. A metodologia aplicada é a da análise de conteúdo somada à análise fílmica da estrutura quaternária de Canevacci (1990) em diálogo com as teorias da antropologia do consumo. Os resultados apontam para o uso, em mosaico, de diferentes narrativas míticas e arquétipos, o que pode explicar a inegável e "numinosa" atração exercida pela série em todo o mundo.

Palavras-chave: imagem, mito, anime, série.

Introdução

A análise da primeira temporada da adaptação para a televisão, em forma de série, do mangá *Shingeki no Kyojin* (2009) – conhecido no Brasil também pelo título *Attack on Titan* (2013) –, tem início por algumas considerações sobre o papel

[1] Professor adjunto do curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professor permanente do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPR. E-mail: hertzwendel@gmail.com.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

do consumo na atual sociedade, sob a ótica da antropologia. Parte-se do conceito de que o consumo é um fenômeno sociocultural que atravessa todas as instâncias da cultura contemporânea – da economia ao imaginário, passando pelas narrativas midiáticas, artísticas e científicas. Por mais que o consumo esteja ligado aos sentidos econômicos do termo, ele opera como um sistema estruturador dos sentidos da vida cotidiana e supre a principal necessidade do homem: a do simbólico.

> O consumo possui uma óbvia presença – tanto ideológica quanto prática – no mundo em que vivemos, pois é um fato social que atravessa a cena contemporânea de forma inapelável. Ele é algo central na vida cotidiana, ocupando, constantemente (mais mesmo do que gostaríamos), nosso imaginário. O consumo assume lugar primordial como estruturador dos valores e práticas que regulam relações sociais, que constroem identidades e definem mapas culturais. (ROCHA, 2005, p. 124)

Tais apontamentos permitem compreendermos o consumo como "produção cultural", nesse sentido, o termo *consumir* (estrita e claramente relacionado a produtos, marcas e publicidade – exemplos de trocas simbólicas) pode ser estendido às artes e às narrativas midiáticas. Consumir uma série animada tem o sentido de intercâmbio entre a realidade culturalmente constituída e os diferentes sujeitos, promovendo o que McCracken (2007) chamou de "movimento do significado na cultura".

O *corpus* – a série animada japonesa *Attack on Titan* (2013) – está, ainda, situado no campo do consumo das imagens, no caso, organizadas em narrativa audiovisual. O consumo de narrativas audiovisuais remete a duas facetas dos estudos antropológicos da mídia. De um lado se encontra o conceito de iconofagia traçado por Baitello Junior (2005) ao destacar que estamos vivenciando um período da história em que a voragem recíproca entre homens e imagens, e entre as imagens, formam um novo imaginário cada vez mais repleto de imagens exógenas.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> [...] em toda imagem existe uma referência às imagens que a precederam. [...] toda imagem se apropria das imagens precedentes e bebe nelas ao menos parte de sua força. [...] A força de uma imagem provém de seu lastro de referências a outras tantas imagens (BAITELLO JUNIOR, 2005, p. 95).

Por outro lado, as narrativas audiovisuais possuem um legado estético-visual e diegético que remonta os textos basilares da cultura como estrutura de significação, os mitos (CAMARGO, 2013). Em algum ponto distante do imaginário, em um tempo dominado pela oralidade, as palavras dão forma a narrativas fantásticas, alimentam o pensamento mágico e fundam mundos – criados pelos homens, mas regidos pelos deuses. Os sentidos das imagens criadas a cada mito narrado atravessam tempos e culturas chegando aos nossos dias, rememorados e, assim, ressignificados por meio de novas narrativas em suportes, tecnologias e linguagens próprios de nossa época. Hoje, a "nova cultura oral" (ALMEIDA, 1994) abrange não apenas o cinema e a televisão, mas outras formas de ouvir-ver-conhecer a realidade e o mito, como sistema cultural de produção de vínculos e significados, opera como memória, um gene diegético das narrativas midiáticas. As produções audiovisuais, inauguradas com o cinema, participam da formação estética, política e mítica do homem contemporâneo operando com signos audiovisuais que remontam nossa ancestral relação com os sonhos, as alucinações, as visões, as magias, os rituais, os totens, o imaginário. O consumo das narrativas audiovisuais, tais quais o anime em análise, apresenta, ritualisticamente, uma relação arquetípica com a recepção do sagrado.

O objetivo deste texto é destacar as relações entre o sistema mítico (por meio do conceito de ritual) e o consumo de narrativas fílmicas, a partir de aportes teóricos da linguagem, da antropologia visual e da antropologia do consumo. Desta maneira, este trabalho apresenta um estudo do mito enquanto criação imaginal e sua presença na estrutura imagética, visual e diegética da primeira temporada da série. Justifica-se a escolha do *corpus* por representar um fenômeno mundial comercial e de crítica. A metodologia aplicada é a da análise de conteúdo somada à análise fílmica da estrutura quaternária de Canevacci (1990) em diálogo com as

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

teorias da antropologia do consumo. Os resultados apontam para o uso, em mosaico, de diferentes narrativas míticas e arquétipos, o que pode explicar a inegável e "numinosa" atração exercida pela série em todo o mundo.

Vínculos entre mito e narrativas audiovisuais

Segundo o mitólogo americano Joseph Campbell (2007), o homem não consegue estar no universo sem acreditar em algum arranjo de herança mítica. Considerando todos os contextos históricos que antecederam o mundo moderno, verificamos que um dos traços que marcam o pensamento ocidental é o crescimento da racionalidade que tinge com diversos nuances os quadros das subjetividades, comportamentos, práticas culturais, lugares do ser e do estar na sociedade.

> O mundo vai buscar a chave para a explicação da experiência em si mesmo e não fora dele, em realidades sobrenaturais. A ciência vira o grande portal do conhecimento. No entanto, essa hegemonia contemporânea da razão não é simples, pois dentro desse nosso mundo de extrema razão, a presença da magia ainda é significativa. (ROCHA, AUCAR, 2014, p. 158)

A biologia constitui a primeira realidade do homem. Ciente da morte inevitável, o ser humano cria uma segunda realidade em que pode ser imortal, selando definitivamente sua essência binária: sobrevive como filho da fecunda relação entre a realidade (biológica) e o imaginário (cultural). Em relação à realidade primeira, para Morin (1997, p. 80), o imaginário é uma estrutura antagônica e complementar sem a qual não haveria o real para o homem ou nem mesmo a realidade humana. A cultura constitui "uma espécie de sistema neurovegetativo que irriga, segundo seus entrelaçamentos, a vida real de imaginário, e o imaginário de vida real" (p. 81).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A partir do surgimento da consciência, o homem promove seu êxodo do mundo natural em direção à cultura, desenvolvendo a razão e a linguagem para transmitir o pensamento para os membros do grupo, deixando de "[...] depender exclusivamente do arbítrio das intempéries do clima e do meio ambiente –tornando-se independente dos deuses" (PEREIRA, CAMARGO E STECZ, 2016, p. 16), fugindo do paraíso para constituir a cultura. O filósofo Giambattista Vico (1668-1744), citado por Meletínski (1998) descreve a história da humanidade em três momentos, os estados infantil (época divina), jovem (época heroica) e maduro (época da razão). Em outros termos, afastando-se cada vez mais de suas origens, o homem se torna profano – palavra de origem latina que significa "[...] aquilo/aquele que está fora do lugar sagrado" (PEREIRA, CAMARGO E STECZ, 2016, p. 17).

O sagrado, portanto, passa a ter um sentido de oposição à cultura, pois representa a volta às origens naturais, à inconsciência, às sombras, ao irracional. O sagrado representa um espaço/tempo em que o homem precisa dar vazão a seus instintos, a suas intuições, fantasmagorias, percepções insensatas, permitir-se invadir (*entheos*, raiz das palavras *entusiasmo* e *entidade*, e significa ser invadido por deuses) por ideias que vão além do profano cotidiano de nossas vidas. Os ambientes de culto (templos, igrejas e terreiros) e os ambientes de arte (teatros, museus e cinemas) funcionam como pontos de fuga de toda essa racionalidade profana. O mundo do sagrado é um mundo de percepções aguçadas, sensações intensas, experiências memoráveis – o espaço da *aisthesis*. Neste ponto, o sagrado e a estética se esbarram, pois é a estética uma técnica para operar com os elementos do sagrado, pois "[...] o sagrado e o estético provêm da mesma origem obscura e confusa do começo dos tempos – quando os afetos orientavam o pensamento" (PEREIRA, CAMARGO E STECZ, 2016, p. 18). É por meio da experimentação estética que produtos culturais como a série *Attack on Titan* são consumidos.

Em nossa cultura profana, o sagrado passa a ser permitido, mas contido em lugares especiais (templos, igrejas, terreiros), em um tempo determinado e a partir de regras, leis e rituais específicos, tanto que, se o sagrado se manifesta em locais públicos, a cultura corre o risco de ser subvertida. Para Galimberti (2012), o

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sagrado é o lugar do indiferenciado, onde o bem e o mal, o justo e o injusto, o bendito e o maldito se confundem, espaço do que a humanidade se emancipou, mas sem poder suprimir o fundo enigmático e obscuro do qual, por medo, o homem tende a se afastar e, ao mesmo tempo, é atraído para suas origens.

> O sagrado refere-se ao mundo estético da sensibilidade insensata que os humanos entendem como alheio à razão e, por isso mesmo o temem, ao mesmo tempo em que são atraídos para ele, como quem se vê magnetizado pela origem de sua própria criação. [...] os elementos ditos sagrados, da maioria das religiões, têm por função precípua gerir as relações conflitantes que frequentemente ocorrem entre o plano estético e o plano lógico da cultura (PEREIRA, CAMARGO E STECZ, 2016, p. 19)

O mito é um sistema formado pelo conjunto equilibrado entre narrativa, ritual, totem, tempo e magia, um sistema mítico (CAMARGO, 2013). Esse conjunto, ou partes dele, se manifesta na cultura em diferentes espaços, tempos, suportes, linguagens, gêneros, discursos, narrativas. O mito não é apenas uma narrativa antiga, ancestral, pois se manifesta de diferentes formas na cultura, sendo as narrativas midiáticas um dos espaços de consumo e reatualização dos mitos. No entanto, se entende que existe uma aderência natural entre mito e rituais de consumo midiático (como o ato de ir ao cinema), a estética e o sagrado, a linguagem e o imaginário, especialmente no consumo de narrativas audiovisuais, pois, é "[...] pela narração que se constroem os mitos e com eles a memória dos homens. E não há como se construir a memória sem uma linguagem que a expresse" (COUTINHO, 2003, p.27).

A série "Attack on Titan": origens, estratégias e estrutura narrativa

A série animada *Shingeki no Kyojin* ("Ataque dos Gigantes", sua tradução literal do japonês) é mais conhecida no mundo com o título *Attack on Titan* (*Ataque*

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

dos Titãs no Brasil). A série tem origem como mangá publicado pela primeira vez em setembro de 2009 na revista mensal *Bessatsu Shōnen Magazine* da editora Kodansha. Seus capítulos foram compilados e lançados em 21 volumes até 9 de dezembro de 2016. No Brasil, o mangá é licenciado e publicado pela editora Panini Comics desde agosto de 2013.

Cerca de um século antes do início da história, criaturas humanoides gigantes surgiram de repente e quase acabaram com a humanidade. Tais criaturas possuem 3 a 15 metros de altura, com algumas exceções como por exemplo o Titã Colossal com 60 m de altura. Instintivamente, os titãs atacam e comem os seres humanos quando sem motivo aparente, pois eles não precisam se alimentar, já que a simples absorção da energia solar os proporciona energia vital. Os titãs não possuem aparelho digestivo adequado; depois de terem comido os titãs vomitam suas refeições em grandes bolas viscosas. Além disso, possuem inteligência limitada e geralmente têm a aparência masculina, porém não possuem órgãos reprodutivos. Os titãs também possuem pele resistente e difícil de penetrar e se regeneram rapidamente de ferimentos, podendo até recuperar a cabeça depois de perdida. Para matar um titã, ele deve ser ferido na nuca, seu ponto fraco.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A história gira em torno do protagonista Eren Yeager, sua irmã adotiva superprotetora Mikasa Ackerman e seu fiel amigo de infância Armin Arlert. A história narra a luta da humanidade para recuperar seu território, e esclarecer os mistérios ligados ao surgimento dos gigantes, os sobreviventes vivem há um século em cidades cercadas por enormes muralhas para se proteger de criaturas gigantescas, os titãs.

A série animada para a televisão foi lançada em abril 2013, dirigida por Tetsuro Araki e foi exibida no Japão pela emissora *Mainichi Broadcasting System* (*MBS*). A primeira temporada durou entre abril e setembro de 2013 sendo a segunda temporada confirmada e prevista para este ano, 2017. Como estratégia de mercado, foram lançados também cinco episódios em OAV (Original Video Animation) em DVD, edições limitadas do mangá, dois filmes que compilam os episódios da primeira temporada do anime, dois filmes em *live-action* baseados no mangá, diversos jogos eletrônicos e séries *spin-offs* de *light novels* e mangás.

Enfim, a série é um sucesso comercial em todo o mundo. O mangá chegou à marca de mais de 50 milhões de cópias vendidas em agosto de 2015 em todo o mundo. A adaptação do anime permitiu uma ampla divulgação da série no mundo,

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

aclamado pela crítica por sua atmosfera e enredo, recebendo muitos e se envolvendo em polêmicas na relação com os países vizinhos ao Japão.

A história de *Attack on Titan* orbita em torna da humanidade que se depara com o repentino surgimento de gigantes devoradores de seres humanos, chamados de titãs. Os sobreviventes, por mais de 100 anos, ficaram isolados em suas cidades cercadas por grandes muralhas, que acreditavam serem indestrutíveis. Os personagens Eren, Mikasa e Armin testemunham o aparecimento do Titã Colossal, de 60 metros de altura, que consegue abrir uma brecha na muralha. Os demais titãs, em seguida, invadem a cidade e fazem uma carnificina, incluindo a mãe de Eren que é devorada diante de seus olhos. Assim, decide se vingar e matar todos os titãs, entrando para Divisão de Exploração, um grupo militar treinado para destruir os gigantes.

Uma das passagens mais interessantes da história se dá quando cinco anos depois, o Titã Colossal reaparece e faz novamente uma brecha na muralha; na batalha que se seguiu, o soldado Eren é devorado por um dos titãs e pouco tempo depois, um titã aparece e ataca os outros gigantes, em vez de seres humanos. Esse titã é Eren que, de alguma maneira, adquiriu a capacidade de se transformar em um dos gigantes. Embora seja considerado uma ameaça por alguns, ele ajuda os

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

soldados a recuperar o distrito de Trost fechando a brecha da muralha. Depois de ser levado à justiça, ele é recrutado pela Divisão de Exploração com a supervisão da Divisão de Exploração de Operações Especiais, liderada pelo capitão Levi. Em uma expedição para Shinganshina em busca de respostas para o mistério em torno Eren, os soldados são atacados por um Titã Fêmea que tenta capturar Eren. Embora os soldados sejam capazes de capturar rapidamente a Titã Fêmea, ela se liberta e mata todos da equipe de Levi, forçando o fim da expedição. Armin descobre que a Titã Fêmea é a Annie, um dos cadetes que ensinaram Eren a lutar, e ele elabora um plano para capturá-la no distrito Stohess. A missão foi um sucesso embora o alvo passa a proteger-se dentro de um cristal. Durante esta operação, os danos colaterais revelam que os Titãs residem nas paredes das muralhas.

A quaternidade mítica: de Jung a Canevacci

O conceito do que chamamos de "Quaternidade Mítica da Narrativa Audiovisual" possui como base o estudo realizado por Jung (2008), nos anos 1940, a partir da sua análise da Santa Trindade e dos estudos de Canevacci (1990), nos anos

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

1990, sobre o consumo ritual do sempre igual no cinema, cujas estruturas narrativas remetem a um eterno retorno ao mito. Para uma melhor apreensão destes conceitos, é necessária uma incursão ao apontamentos de cada autor.

Jung (2008) descreve as concepções egípcia, babilônica e grega sobre a natureza trinitária de determinadas estruturas arquetípicas teogônicas que precederam o cristianismo, afirmando que tais ideias foram transmitidas à posteridade, por meio do contato e da tradição culturais. Para o autor, o desenvolvimento da ideia cristã da Trindade reconstituiu inconscientemente a totalidade do arquétipo da homoousia (do grego *homoousios*, que significa a "mesma substância") entre o Pai, o Filho e a Vida (Espírito Santo), surgida inicialmente na teologia egípcia. O conceito de "santidade" representa que tais arquétipos da trindade são superiores, possuem um valor supremo, sagrado, determinante da cultura e levam o homem à transformação (como todo mito). Jung explica que a santidade é uma força de natureza numinosa, isto é, divina ou sagrada, que emana do arquétipo, em relação ao qual o homem nunca se sente sujeito, mas sempre como objeto dessa numinosidade.

> Não é ele quem percebe a santidade; é esta que se apodera dele e o domina; não é ele quem percebe sua revelação; é esta que se comunica a ele, sem que ele possa vangloriar-se de a ter compreendido adequadamente. Tudo parece realizar-se à margem da vontade do homem; trata-se de conteúdos do inconsciente [...] (JUNG, 2008, p. 40).

Em seus estudos, Jung aponta para o caráter ordenador artificial da trindade, já que "o ideal de perfeição é o redondo, o círculo, mas sua divisão natural e mínima é a quaternidade" (p. 55). Dessa maneira, o psicólogo questiona a Trindade Cristã e traz à luz de sua análise o arquétipo diretamente oposto à figura de Pai (o Bem) que é o Diabo (o Mal), sugerindo que a Trindade é, de fato, uma Santa Quaternidade, formada por Pai, Filho, Espírito Santo e o Diabo.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Num sistema monoteísta tudo o que se opõe a Deus não pode derivar senão do próprio Deus. Isto era pelo menos chocante, e por isso devia ser evitado. Esta é a razão mais profunda pela qual o Diabo, esta instância de sua influência, não tenha encontrado acolhida no cosmos trinitário (JUNG, 2008, p. 57).

Na concepção de Jung, o Pai representa o estágio primitivo da consciência, um estado de não-reflexão, sem julgamento intelectual ou moral, tanto no plano individual como no coletivo, é o inconsciente. O Filho representa a preparação para ocupar o lugar do Pai, buscando certo grau de autoconhecimento, sentido para sua vida, é o consciente. O Espírito Santo não possui qualificação pessoal, ele é aeriforme, volátil, um sopro divino, uma instância inspiradora e um desdobramento de Pai, mas representa, também, a conexão primordial entre o inconsciente e o consciente (entre Pai e Filho), conciliação dos contrários (de Filho e Diabo), dando respostas ao sofrimento interior da divindade personificada em Cristo. A essência do Espírito Santo é feminina, de onde advém sua natureza dúbia, de mãe protetora (ao lado de Filho) e fêmea sedutora (ao lado de Diabo). Finalmente, o Diabo representa a absoluta oposição a Pai e, principalmente, a Filho, seu contemporâneo; é o lado tenebroso da quaternidade, as sombras, o instinto. "Sem este quarto elemento não há, em nenhum dos casos, a realidade tal como conhecemos, nem mesmo entendida como tríade, pois um ser abstrato, puramente imaginado, só pode ter sentido quando se refere a uma realidade possível ou atual" (JUNG, 2008, p. 76), isto é, sem um arquétipo de oposição, nenhum dos demais tem sentido, em especial o Filho. O bem é só pode ser compreendido em assimetria com o mal, portanto, a trindade é ilusoriamente simétrica.

A quaternidade resultante desses pares de opostos não só representa o sofrimento da divindade salvadora do mundo, mas uma saga, uma viagem de transformação, a jornada do herói. Todos os elementos da narrativa estão presentes: a origem da história (*Pater*), o herói (*Filius*) que enfrenta todos os sacrifícios, desafios e males (estes representados no arquétipo de *Diabolus*), mas sempre inspirado a nunca desistir, auxiliado por uma força divina, um desejo sobre-humano, uma paixão (*Spiritus*). A quaternidade promove a reflexão homem do

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

religioso, ampara os seus sofrimentos internos, renova as suas esperanças. A mesma estrutura narrativa, repetida pelo menos há dois milênios, nos rituais cristãos, entre eles a missa, e, como veremos, também se encontra no ritual do consumo das narrativas cinematográficas.

Canevacci (1990, p. 31-75) busca conceituar o que ele chamou de "o espírito do cinema". Ele destaca o *ritus* presentificado pelo cinema ao entrelaçar um elemento sagrado (o culto) e um elemento profano (a cerimônia), afirmando que a estrutura ritualística (p. 47) da missa "funcionou como protótipo do cinema, em si e para si", pois "o desenvolvimento da teogonia fascina e atrai precisamente na medida em que é sempre igual". A teogonia, referida pelo autor, entendemos como a criação de um novo mundo a cada projeção fílmica; e a repetição como a persistência da estrutura mítico-narrativa quaternária em cada filme – que migrou da missa para o cinema. Canevacci afirma que o cinema, assim como a missa, tem a função de ligar a psique do espectador com o arquétipo, por isso poucos conseguem resistir ao fascínio de seu rito. "De importância central é o conflito entre o Bem e o Mal, que passa do pensamento simbólico-religioso – com um maniqueísmo ainda mais absoluto – para o cinema" (p. 52).

A quaternidade formada pelo conjunto das três pessoas divinas e o diabo (JUNG, 2008) é chamada por Canevacci (1990) de *hipo-estrutura*, isto é, uma estrutura que está por baixo dos textos cristão-burgueses, entre eles, a missa e o cinema. Canevacci aponta para a migração desses arquétipos do imaginário cristão para a cultura de massa, pois "a máquina de filme era e é etnocêntrica; e o centro em torno do qual gira a representação fílmica é a civilização patriarcal cristão-burguesa, sob condições reificadas [...]" (p. 52).

Ao comparar a relação culto/cerimônia ao consumo do sempre igual no cinema e o espetáculo da missa à exibição do filme, o autor alça o cinema à moderna cerimônia ritualística onde Deus é o espelho do homem.

> O fato de que se volte sempre ao cinema (ou à missa) para ver sempre a mesma história, saber que é preciso revê-la e desejar a coerção para poder suportar a ordem de coisas existentes, tem sua origem na

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> articulação entre hábitos imprimidos nos anos de puberdade e hábitos herdados hipo-estruturalmente desde a gênese da civilização (CANEVACCI, 1990, p. 48).

Nessas considerações, Canevacci propõe que todas as produções cinematográficas são construídas sobre uma estrutura mítico-narrativa quaternária – repetição ritual dos arquétipos *Pater, Filius, Spiritus* e *Diabolus*, fortemente arraigados, na cultura ocidental cristão-burguesa – na tentativa de apreender a simbologia que todo filme produz. Segundo o autor, aplicados ao cinema, os arquétipos da quaternidade teriam a seguinte significação:

Pater é a origem de tudo, o elemento que dá início à narrativa; significa o superego na psicanálise; é a condição do tempo e do espaço; representa o poder sob qualquer ponto de vista. *Filius* representa a individualidade positiva, o ego ou o herói; significa a viagem, está sempre em trânsito na narrativa, em transformação; seu objetivo é tornar-se *Pater* e seu sofrimento resulta em autoconsciência. *Spiritus* é a negação da negação, o elemento feminino irracional e imprevisto, a fenomenologia da natureza; e como pré-consciente, está entre o ego e o id, pois alia-se a *Filius* para derrotar a negação e, ao mesmo tempo, por sua natureza binária, leva *Filius* aos braços de *Diabolus*. Por último, *Diabolus* significa a individualidade negativa, o antagonismo extremo e absoluto, o anti-herói; é sempre rebelde, indistinto e incontrolável; em termos psicanalíticos é representado pelo id.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

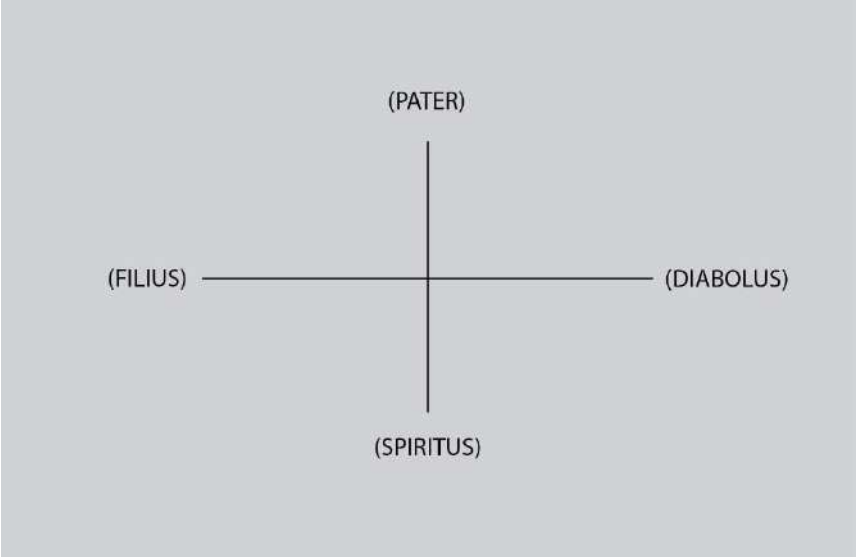


Figura 01. Fonte: Antropologia do Cinema – Massimo Canevacci, 1984, p. 54.

Sendo o cinema (a linguagem e o meio) que possibilitou técnica, estética e semiologicamente as demais narrativas audiovisuais presentes na mídia, propomos como metodologia a extensão dos estudos de Canevacci (1990) para demais narrativas midiáticas que, em essência, operam com a linguagem audiovisual. Camargo (2013) já apresentou um estudo sobre a estrutura do filme publicitário com base na quaternidade mítica, no entanto, buscamos aqui ampliar o conceito para este possa abarcar outras narrativas tais como a telenovela, o documentário, o telejornalismo e, no caso deste estudo, as séries.

A quaternidade mítica de *Attack on Titan*

Tomamos como ponto de partida os personagens Eren Yaeger, Mikasa Ackerman e Armin Arlert, em tornos dos quais orbita o universo da série. Vamos, compreender o nicho arquetípico em que cada um deles ocupa na narrativa, conforme a proposta de Canevacci (1990).

Filius: Eren Yeager

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Claramente, o arquétipo Filius é ocupado pelo protagonista Eren. O protagonista da série possui todas as características de Filius (o herói da narrativa). Ele é impulsivo, idealista, determinado e também violento. Quando criança, ele viu sua mãe ser morta e devorada por um titã, ele possui, portanto, uma motivação pautada na vingança como pulsão de sua trajetória. Seu sonho é de aniquilar todos os titãs e explorar o mundo fora das muralhas. Eren não tem nenhum talento especial para além de suas excelentes habilidades de combate corpo a corpo, mas melhora constantemente por meio de um esforço notável e um forte senso de propósito que o destacam como soldado na Divisão de Reconhecimento. É esse personagem que realiza uma trajetória de transformação, evoluindo durante o avanço da narrativa caracterizando Filius que aos poucos caminha para se tornar Pater, ou seja, Eren está para descobrir as origens dos titãs cada vez que conhece mais seu próprio pai, que guarda um segredo.

Spiritus: Mikasa e Armin

Mikasa Ackerman é a última sobrevivente de um clã Oriental. Quando criança, ela foi resgatada por Eren e adotada por sua família. Desde então, ela prometeu proteger Eren de qualquer que seja a situação. Ela é considerada um gênio e sempre se mantém calma. Foi classificada em primeiro lugar em sua classe na Divisão de Recrutas e mais tarde se juntou a Divisão de Reconhecimento. Armin Arlert é amigo de infância do Eren e Mikasa. Embora seja fisicamente fraco, é um gênio intelectual e chega a discernir as coisas e desenvolver uma estratégia única em uma situação crítica. Mais tarde ele também entra para a Divisão de Reconhecimento. A dupla Mikasa e Armin ocupa o arquétipo Spiritus, pois ambos, cada um a se modo, o tempo todo cuidam de Eren, o auxiliam a cumprir seu destino, sua trajetória e criam, de certa maneira, uma conexão entre Filius e Diabolus, ou seja, possuem uma dupla face que protegem o herói e ao mesmo tempo são obcecados/fascinados/conhecedores do antagonista. Por outro lado, a pulsão de

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Spiritus, como arquétipo de essência feminina, a Mikasa representa o poder feminino bélico e Armin o poder feminino anímico, como se corpo e alma fossem representados pelos personagens que se complementam, seno ao mesmo tempo razão e emoção.

Diabolus: os titãs

Os titãs em suas diferentes tipologias (titãs comuns, Titã Colossal e Titã Fêmea) ocupam o arquétipo de Diabolus, são a força opositora a Filius e Pater.

Pater: o pai de Eren

O ponto de início da narrativa – Pater – permanece uma incógnita nos primeiros capítulos da série. Pater não é revelado prontamente ao espectador, mas literalmente poderá ser apresentado na segunda temporada. O pai de Eren, que guarda o segredo de como se transformar um humano em titã e da origem dos gigantes, vai sendo delineado durante a primeira temporada levando à conclusão de que o arquétipo Pater é ocupado pelo pai de Eren.

Verificamos que o consumo do sempre igual, portanto, um consumo ritual, também se aplica à série, confirmando o conceito de que as narrativas audiovisuais presentes na mídia tendo as narrativas fílmicas como origem ou memória estrutural e de linguagem, também apresenta a mesma estrutura que obtém êxito perante o espectador. A estrutura quaternária da primeira temporada, portanto, se apresenta da seguinte maneira:

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

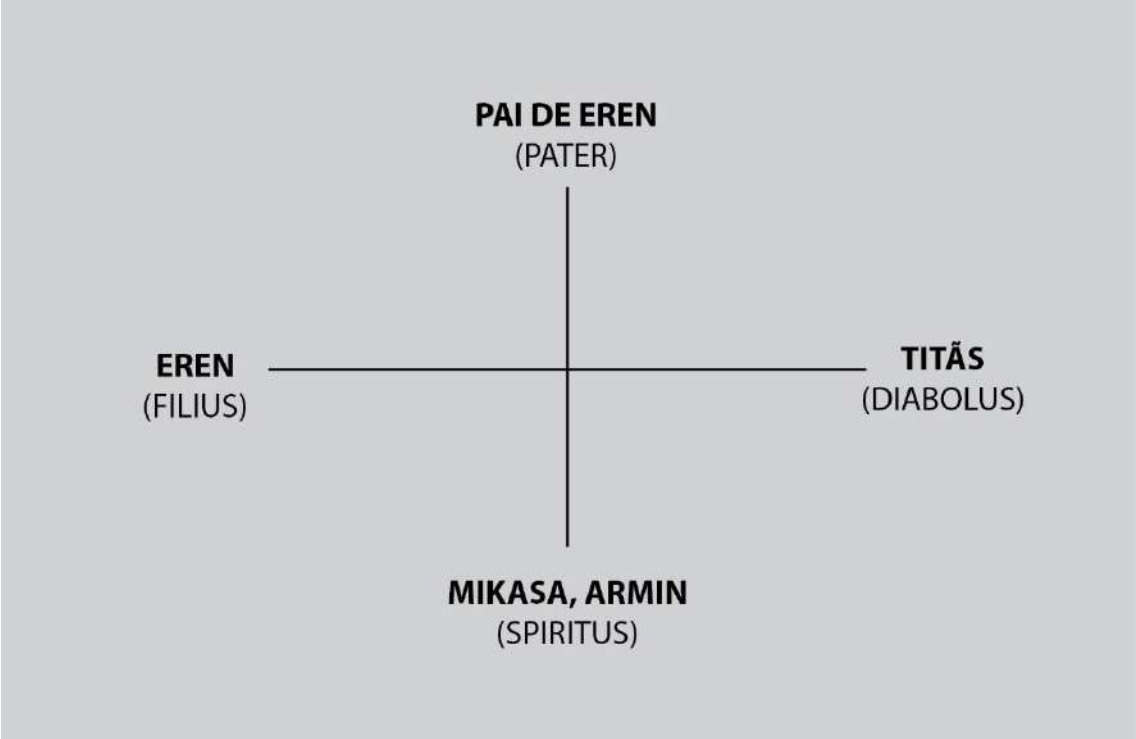


Figura 02. Fonte: Personagens e arquétipos que ocupam em "Attack on Titan".

Considerações finais

Concluímos que além dessa estrutura arquetípica – a Quaternidade Mítica – presente na série e que pode resultar, a partir desse conjunto quaternário formado pelos personagens muitas outras combinações rizomáticas, representa uma abordagem metodológica da série, assim como é para filmes.

Também constatamos que a partir dessa relação arquetípica/mítica entre os arquétipos que movimentam a narrativa, referências a diferentes mitos se fazem presentes. Um dos exemplos é o mito da caverna. Trata-se de uma alegoria de intenção filósofo-pedagógica, escrita pelo filósofo grego Platão. No interior da caverna permanecem seres humanos, que nasceram e cresceram ali. Ficam de costas para a entrada, acorrentados, sem poder mover-se, forçados a olhar somente a parede do fundo da caverna, sem poder ver uns aos outros ou a si próprios. Atrás dos prisioneiros há uma fogueira, separada deles por uma parede

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

baixa, por detrás da qual passam pessoas carregando objetos que representam "homens e outras coisas viventes". As pessoas caminham por detrás da parede de modo que os seus corpos não projetam sombras, mas sim os objetos que carregam. Os prisioneiros não podem ver o que se passa atrás deles, e veem apenas as sombras que são projetadas na parede em frente a eles. Pelas paredes da caverna também ecoam os sons que vêm de fora, de modo que os prisioneiros, associando-os, com certa razão, às sombras, pensam ser eles as falas das mesmas. Desse modo, os prisioneiros julgam que essas sombras sejam a realidade. Imagine que um dos prisioneiros seja libertado e forçado a olhar o fogo, e os objetos que faziam as sombras (uma nova realidade, um conhecimento novo). A luz iria ferir os seus olhos, e ele não poderia ver bem. Se lhe disserem que o presente era real e que as imagens que anteriormente via não o eram, ele não acreditaria. Na sua confusão, o prisioneiro tentaria voltar para a caverna, para aquilo a que estava acostumado e podia ver. Caso ele decida voltar à caverna para revelar aos seus antigos companheiros a situação extremamente enganosa em que se encontram, os seus olhos, agora acostumados à luz, ficariam cegos devido à escuridão, assim como tinham ficado cegos com a luz. Os outros prisioneiros, ao ver isto, concluiriam que sair da caverna tinha causado graves danos ao companheiro, e por isso não deveriam sair dali nunca. Se o pudessem fazer, matariam quem tentasse tirá-los da caverna.

Esse mito se aproxima muito da experiência dos personagens Eren, Mikasa e Armin, pois eles desejam descobrir o que há além da muralha. Assim,

> "[...] que povoam nossos meios imagéticos se constituem, em grande parte, de ecos, repetições e reproduções de outras imagens, a partir do consumo das imagens presentes no grande repositório" (BAITELLO JUNIOR, 2005, p. 54).

> É neste jogo mágico, envolvendo confecção de mitos e prática de rituais, que acontece o consumo, lugar privilegiado para um exercício permanente de classificação que, ao estilo de um sistema totêmico, fornece os valores e as categorias pelos quais concebemos diferenças e semelhanças entre objetos e seres humanos. (ROCHA, 2005, p. 137)

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A origem dos mitos, enquanto narrativa, é indeterminada, caleidoscópica, um mosaico de fragmentos que misturam estruturas arquetípicas ancestrais, narrativas naturalmente modificadas na cultura oral ou acrescidas de fragmentos de outras culturas, corruptelas provocadas pelos mais diferentes meios de expressão do mito, partindo da oralidade, passando pela arte até chegar nas atuais mídias sociais, isto é, os mitos são permanentemente ressignificados. Outro detalhe, para quem se propõe a pesquisar os mitos, é que grande parte destes não está escrita, gravada em cavernas ou pintada num quadro renascentista, isto é, não está sob a luz da consciência cultural, mas sim está presente como estrutura inconsciente e, por isso mesmo, algo que não se revela claramente, mas codificado em metáforas, alegorias e "hipo-estruturas" (CANEVACCI, 1990) diegéticas. Segundo Rocha (2008), o mito é uma narrativa que participa do conjunto de fenômenos culturais e, por manter uma forma alegórica, seu sentido é difuso, pouco claro e múltiplo. Para o autor, "o mito carrega consigo uma mensagem que não está dita diretamente. Uma mensagem cifrada" (p. 9). Na concepção do autor, o mito sempre esconde algo para ser decifrado.

Referências

ALMEIDA, Milton José de. Imagens e sons: a nova cultura oral. Campinas: Autores Associados, 1994.

BAITELLO JUNIOR, Norval. A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

CAMARGO, Hertz Wendel de. Mito e filme publicitário: estrutura de significação. Londrina: Eduel, 2013.

CAMPBELL, Joseph. Mito e transformação. Trad.: Frederico N. Ramos. São Paulo: Ágora, 2007.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

CANEVACCI, Massimo. Antropologia do Cinema. 2ª Ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

CONTRERA, Malena Segura. O mito na mídia. São Paulo: Annablume, 1996.

COUTINHO, Laura Maria. O estúdio de televisão e a educação da memória. Brasília: Plano Editora, 2003.

GALIMBERTI, Umberto. Cristianesimo: la religione dal cielo vuoto. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Edicione, 2012.

JUNG, Carl Gustav. Interpretação psicológica do dogma da trindade. Trad.: Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

MCCRACKEN, Grant. Cultura e consumo: uma explicação teórica da estrutura e do movimento do significado cultural dos bens de consumo. Revista de Administração de Empresas (RAE), FGV, vol. 47, n. 1, Jan./Mar., 2007.

MELETÍNSKI, Eleazar Mosséievich. Os arquétipos literários. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MORIN, Edgard. Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo. Trad.: Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

PEREIRA, Luiz Fernando; CAMARGO, Marcos Henrique; STECZ, Solange. Arte e conhecimento: tudo a ver. Curitiba: Alvaro Borges, 2016.

ROCHA, Everardo, AUCAR, Bruna. Sons, histórias e magias: notas sobre misturas e separações na publicidade. In: ROCHA, Everardo, PEREIRA, Claudia, BARROS, Carla (Orgs.) Cultura e experiência midiática. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Mauad, 2014.

ROCHA, Everardo. Culpa e prazer: imagens do consumo na cultura de massa. Comunicação, Mídia e Consumo. São Paulo, v. 2, n. 3, p. 123-138, março de 2005.

ROCHA, Everardo. O que é mito. São Paulo: Brasiliense, 2008.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O *imaginário social* do repertório iconográfico do Infanticídio de Medeia

Maria Regina CANDIDO
NEA/PPGH/UERJ Professora Associada

As representações imagéticas de Medeia nos vasos gregos mantiveram uma estreita relação com a poesia dramática de natureza textual que foi escrita pelo poeta Eurípides no período Clássico. A delimitação temporal do período clássico e helenístico não nos impede de reconhecer as esculturas e afrescos produzidos sobre Medeia nas regiões de Pompéia e Herculano assim como as pinturas a óleo renascentistas e a sua recepção na modernidade Nos detemos no *imaginário social* de acentuada repercussão intitulado de *Infanticídio de Medeia* aos quais nos propomos aplicar a grade de analise metodológica formuladas por nós a partir dos conceitos de Martine Jolly e cotejar os resultados com a documentação textual. O resultado é que o drama do *Infanticídio de Medeia* serviu de modelo de composição para o repertório dos *egraphein*/pintores e *epoisen*/poetas antigos e modernos cuja matriz provém das inovações produzidas por Eurípides no período Clássico. As imagens e o texto descrevem o mito e nos fornecem informações, por vezes com detalhes, de seu repertório, sua circulação pela área do Mediterrâneo que permitiu a sua recepção junto aos demais poetas, pintores e escultores contemporâneos de Eurípides, assim como a sua permanência na modernidade.

Palavra-chaves: Medeia, Infanticídio, iconografia

Podemos afirmar que figura mítica de Medeia marcou o imaginário social dos atenienses, no V sec. aC, através da cultura material[1] e impulsionou a sua difusão iconográfica nos vasos gregos através do Mediterrâneo. O mito transita

[1] Segundo Luciana S. Freitas os artefatos integram o universo material no qual a realidade apreendida materialmente carrega consigo práticas que, quotidianamente criadas e incorporadas ratificadas pelo social também se qualificam como construção politica (ver. *Cultura Material e Arqueologia Histórica*, UNICAMP, 1998,pp..275- 317).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

através do tempo promovendo o processo de ressignificação que está relacionado ao contexto social de produção na sociedade por onde circula. A narrativa mítica de Medeia manteve um núcleo comum como fator de identificação, a saber: mulher de origem bárbara que detém o domínio de drogas e ervas mágicas, mulher ativa e vingativa, esposa e mãe que mata os filhos movida por uma forte motivação. Tal fato nos permite afirmar que Medeia adquiriu uma rara popularidade tanto na representação dramática no período clássico ateniense materializada em imagens iconográficas. As imagens de Medeia, ao vencer o esquecimento, marca presença nos séculos XVI ao XX e chega no teatro dos dias atuais com o epíteto de mulher de cruel caráter, hedionda natureza e espirito implacável (EURÍPIDES, Medéia, v.100).

Eurípides como poeta trágico tornou-se responsável pela inovação na atitude corajosa e ativa de Medeia que talvez por ciúme, despeito ou vingança comete o infanticídio. O poeta, ao definir o processo discursivo que resultou na morte dos filhos da protagonista, inaugurou na dramaturgia trágica, outro significado tão singular cujo resultado não teve como controlar junto aos receptores da mensagem através do tempo na forma de poesia dramática e imagética. Entretanto, a relação entre poesia trágica grega e imagem iconográfica mantém-se na área de dúvidas e questionamentos, pois a pesquisadora Jocelyn Penny Small no livro intitulado The Parallel Worlds of Classical Art and Text considera que os pintores de vasos áticos não construíram as suas representações imagéticas a partir dos textos das dramaturgias áticas e sim a partir da oralidade (J.P.SMALL, 2003:52). Eric Csapo traz duvidas a afirmação da autora ao fomentar o debate no qual o periodo clássico foi o momento de acentuada atuação da dramaturgia ática e da proliferação dos vasos de figuras vermelhas e ambas encontram-se bem preservadas na atualidade. O autor acrescenta que dos trinta e três dramas completos que sobreviveram ao tempo, podemos afirmar 450 vasos evidenciam partes dos dramas, ou seja, mantem interface com a representação imagética dos vasos áticos de figuras vermelhas (Csapo,2010, p.03).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A grande maioria dos expectadores presentes no teatro de Dioniso em Atenas, composta de cidadãos, metecos e estrangeiros2 eram consumidores dos artefatos de cerâmica3 produzidos na região do Kerameikos4, em Atenas. Os vasos áticos com imagens figuradas permitiam ao expectador-consumidor, o reconhecimento das cenas dramáticas, meticulosamente inseridas na superfície de cerâmica, que foram encenadas no palco do teatro de Dioniso de Eleutherios. Seguimos a premissa de Eric Csapo ao confirmar que a tragédia grega tornou-se o veículo de massa pela qual os atenienses tiveram pleno conhecimento das vertentes míticas que circulavam entre os gregos (E.CSAPO, 2010:2). Partimos do princípio que a tragédia ateniense materializou-se nos vasos de cerâmica gregas fomentada pelo o imaginário social5 dos poetas atenienses, o sucesso da narrativa mítica, difundiu-se entre os artesãos e pintores que impulsionaram a sua circulação pelas comunidades gregas do período clássico e helenístico.

Podemos afirmar que a dramaturgia e a produção iconográfica presentes nos artefatos de cerâmica, adquiriram acentuada proporção e expansão entre os gregos e não gregos somente a partir do V século (430 a.C.)6. Ambos, os dramas trágicos e os vasos áticos, adquiriram acentuada popularidade no período clássico e parte do helenístico.

Do corpus de vasos áticos,se destaca o conjunto de artefatos de cerâmica (produção e consumo) com imagens de Medeiacujos indícios remotos demarcam a sua existência para o VI a.C., periodo de produção do estilo de vasos áticos de

[2] Meteco é o estrangeiros que paga 12 dracmas para residir em Atenas e estrangeiros é o individuo de outras polis e que esta de passagem por Atenas.
[3] O pesquisador Michael Vickers, professor Emérito de Arqueologia da Universidade de Oxford mantém atenção para as escavações sobre os vasos gregos em diferentes áreas do Mediterrâneo e no Mar Negro/região da antiga Colquida. O *scholars* busca analisar que eram os consumidores dos vasos gregos para o período do V e IV seca C. Os vasos eram baratos e detinham valor de uso, então porque motivo eram tão bem elaborados? Qual o interesse na ampla exportação? Tais questionamentos estão presentes no artigo do autor intitulado Pots of Silver? Publicado na *Revista History Today*, 2002.
[4] *The German Archaeological Institute in Athenas*, responsável pelo The Athenian Kerameikos cemitério onde foram localizados vários vasos e artefatos de ceramica e pela *The American School of Classical Studies* responsável pelas escavações realizadas na área do porto do Pireu, Atenas .
[5] Definimos como *imaginário social*, a corpora de representação textual e imagética de um mito que atua na ordem social e politica, nos quais os atores sociais deixam transparecer as suas relações de poder, hierarquias, dominação, obediência, conflito diante de instituições sociais relacionadas ao exercício do poder (ver Bronislau Baczsko, Imaginação Social in: Enciclopedia Einaudi vol. 5:Anthopos-Homem, Rio de Janeiro:Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p.309.
[6] Eurípides, Medeia(431 aC), Seneca, Medeia, Corneilles, Medeia (1635), F.M.Klinger, Medeia em Corintho (1787) e Medea auf dem Kaukasus (1791), Grillparzer, Das goldene Vlieb (1821), Hans Henny Jahnn, Medea (1920), Corrado Alvaro, Lunga Notte di Medea (1949), Pier Paolo Pasoloni, Medea, Heiner Mullers Volkommenes Ufer.Medeamaterial.Landschaft mit Argonauten (1983) e a novela de Ursula Haas Freispruch fur Medea; também Christa Wolf em Medeia, Medeia também inspirou os pintores como na Modernidade: Raphaelite Frederick Sandy (1866), Anselm Feuerbach com Medea und die Urne (1870), Anselm Kiefer em Die Argonatent (1990).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

figuras negras cujo repertório iconográfico constante centrava-se na temática da captura do Velo de Ouro e no rejuvenescimento de Pélias/ Peliades. Entretanto, a partir de nossa prévia analise7, nos permite afirmar que dentre as narrativas míticas de Medeia, a mais marcante, que nos cabe destacar está na ação de matar os filhos8 com as próprias mãos Ato que nos aponta como uma inovação construída por Eurípides no período clássico cuja repercussão mantem-se até a modernidade9. O impacto das mortes dos filhos gerou um acentuado número de publicações sobre o mito de Medeia detendo um ampla historiografia com quem nos propomos dialogar, a saber: Emily A. McDermott em Euripides' Medea:The Incarnation of Disorder (1989), Sarah Iles Johnston em Medea (1997) , Corinne Ondine Pache em Baby and Child Heroes in Ancient Greece (2004), Emme Griffiths em Medea (2006), Granddaughter of Sun: A study of Euripides' Medea (2007), Amy Wygant em Medea, Magic,and Modernity in France (2007), Marianne Hopman em Revenge and Mythopoiesis in Euripides' Medea (2008), Mª Regina Candido em Medeia, Mito e Magia (2010).

O poeta Eurípides cita na dramaturgia de Medeia: " ó malditos filhos de hedionda mãe, pereçam com o pai e desapareça toda a casa!" (MEDEIA,vv.110-115).

A citação nos leva a questionar qual a mensagem subliminar enviada pelo autor ao colocar em cena o infanticídio em meados do periodo clássico. Trazendo a ação de Medeia10 e a morte dos filhos para os dias atuais11., nos reportamos aos

[7] Informamos que temos a posse de cartazes que nos apontam para divulgação de peças teatrais e cinematográfica cujo tema central se refere a narrativa mítica de Medeia. Consideramos também as capas de livros que se propõe a transliterar do grego a dramaturgia de Medeia.

[8] Podemos observar o vaso de figuras vermelhas Medeia pintado no final do V e início do IV a C. Atualmente no Museu do Louvre, III, 3,36,. Nessa cena Medeia agarra pelos cabelos um dos filhos que parece tentar livra-se da morte eminente. O episódio não aparece em vaso antes da representação dramática de Eurípides em 431 aC. A cena do infanticídio de Medeia representada por Euripides se perpetua, pois no IV aC encontramos a reprodução da cena na ânfora de figuras vermelhas oriunda de Nola e atualmente no *Cabinet dês Medailles* de Paris.

[9] A obra *Medea in Perfomance 1500-2000* de Oliver Taplin e Edith Hall pesquisaram as representações internacionais de Medeia desde o periodo do Renascimento (Oxford, 2000). Na Africa do Sul recepção do mito transita pelo *Projeto DEMEA* que discute os conflitos étnicos, raciais, questões de gênero e principalmente a ambiguidade em relação `identidade e o *lugar de fala* dos filhos das relações inter-raciais/*apartheit*. Nos Estados Unidos, a mesma questão perpassa o *Projeto Medeia Rhodessa Jones* que desde 1991 traz ao palco a dramaticidade das mulheres submetidas ao sistema prisional de São Francisco.(Candido, 2010:113-114).

[10] A conhecida produção do sul da Italia, região da Apulia seguiu o estilo da cerâmica atica de figuras vermelhas. O fato tem despertado o interesse de arqueólogos e historiadores diante da acentuada produção de cerâmica local com imagens que apontam para a interação com a produção da ática como o repertorio iconográfico do Infanticidio de Medeia. O tema mantem-se nos vasos italiotas produzidos desde o final do V sec ao IV aC. ver *The Greek World:Art and Civilization in Magna Graecia and Sicily* de Giovanni Pugliese Carratelli, Rizzoli, 1996.

[11] O jornal português *Correio da Manha* trouxe a reportagem com o titulo *Mãe que matou dois filhos fica em preventiva: alegada autora do homicídio de duas crianças ficou, esta segunda-feira, 5 de Agosto de 2013 - 10:05, em prisão preventiva a aguardar julgamento, depois de ser ouvida pelo juíz de instrução do Tribunal de Vila Franca de Xira, disse à Lusa fonte judicial.* Site http://www.cmjornal.xl.pt/ acessado em 5/08/2013.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

jornais que circulam na sociedade contemporânea ocidental, ao qual relatam casos de crianças que foram alvo de violência doméstica que resultam, por vezes, em morte. A primeira suspeita dos sociólogos e da polícia é que o assassino ou agressor faz parte do círculo familiar, tornando-se comum o agressor ou assassino ser o pai ou a mãe da criança. A motivação pode ser por abandono ou ciúme de um dos parceiros ao criar o raciocínio de que a morte tornara-se a única saída diante de um destino de privações. Por vezes, a morte das crianças atua como a remoção de um obstáculo para pais que desejam seguir uma nova vida ao lado de um novo companheiro. O aterrador, porém, são os registros de abuso de autoridade, ou seja, a mãe que mata o filho por considerar que detém este direito definido por manter em seus corpo os nove meses de gestação.

Partimos da imagem do vaso grego, uma ânfora12 de figura vermelha do IV a.C., do pintor Ixion, identificada como o Infanticídio de Medeia, localizada no Museu do Louvre, de Inventário: INV K 30 e procedente de Capua, Campania (1863). Na imagem do vaso suporte de informação o signo figurativo apresenta o personagem em atitude ativa ao segurar pelos cabelos uma criança do sexo masculino diante do altar, demarcado pelo altar/ bomos e pelas duas pilastras que indicam a entrada de um do templo identificado como de Hera Akraia. A protagonista se encontra de perfil e ainda porta uma makaira/faca de sacrifício na mão direita. A atitude do personagem indica a realização de um ritual de esgorjamento da criança, demarcado pelas gotas de sangue que saem de seu dorso. A cena apresentada no vaso indica a ação de Medeia ao sacrificar a vida de seu filho. O conjunto da makaira, bomos e o templo nos permite afirmar que Medeia, ao interromper a vida dos dois filhos que gerou com Jasão, praticou um ritual de esgorjamento ao qual transformava as crianças em seres divinos.

Não podemos esquecer a ascendência divina de Medeia ratificado pelo núcleo de identificação do mito, observado através da estreita relação familiar com os deuses, a saber: neta de Hélios, sobrinha de Selene e Circe e sacerdotisa de Hékate. As referencias sobre as habilidades de Medeia como o uso das ervas

[12] O termo anfora refere-se ao vaso de cerâmica com duas alças e serve para armazenar liguido como água, azeite e vinho. Dependendo da abertura pode também servir como recipiente para guardar frutas secas.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mágicas associada a sua ascendência divina, ratificam a sua natureza sobre-humana (M.R.CANDIDO, 1998:271). O poder e a habilidade de Medeia, seus conhecimentos mágicos e domínio das ervas eram temidos no Mediterrâneo como nos aponta a fala de Creonte ao citar temo que tu cause um mal irreparável a minha filha. Muitos motivos contribuem para esse temor: és hábil por natureza e especialista na arte de malefícios (EURIPIDES, Medeia,v.285). Eurípides ao trazer a memória, diante do publico presente ao teatro de Atenas, o passado de Medeia como sacerdotisa em contato próximo aos deuses, fato que justificar os seus procedimentos mágicos através da realização do sacrifício de sangue visando elevar as crianças ao patamar de divindades em honra a deusa Hera Akraia.

A figura de Medeia e a relação com os filhos manteve-se o interesse através do tempo como nos indica a representação da narrativa no palco renascentista. Em 1890, Rolf Liebermann constrói a opera Freispruch für Medea. No sec XVIII ao XIX houve um retorno as narrativas míticas do período clássico na Europa, ato identificado com neo-classista associada ao drama tanto na Alemanha quanto na Áustria como nos mostra as formas românticas clássica das pinturas a óleo de Anselm Feuerbach (CH.SEGAL,1996:20).

O pintor A. Feuerbach representou a narrativa de Medeia em Medea mit Kindern (1870), Medea mit dem Dolche (1871) e Medea an der Urne (1883) na qual destaca a imagem de Medeia envolvida com os seus dois filhos. A cena de Medea mit Kindern nos traz a memória a aquarela do sec XVIII com o título de Medeia de Paul Cézane (1879) cuja matriz nos aponta para a obra Medeia e seus filhos de Ferdinand Victor E. Delacroix (1798) pois, ambas representam Medeia segurando duas crianças e a presença constante de um punhal. As cenas detém expressiva idéia de proteção que se afasta da possibilidade da protagonista matar os filhos, pois o rosto denota certo temor de alguém que está em fuga e que busca abrigo junto no interior de uma gruta para defender os filhos.

A atitude de Medeia nos leva a questionar se a sacerdotisa de Hecake efetuou a morte dos filhos por ciúme, por vingança contra Jasão ou foi um ato de compaixão? Ou o poeta Euripides uso da narrativa para tecer criticas a nova lei

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

instituída por Pericles? Como resposta precisamos nos reportar ao contexto social de produção do V século, momento em que a tragédia Medeia foi encenada em Atenas no período de 431 aC. Ao mesmo tempo temos que lembrar que vinte anos antes, em 451 aC, houve a promulgação da lei que definia a cidadania em Atenas como sendo bilateral, ou seja, de pai ateniense e mãe filha de cidadão ateniense. A lei foi instituída no período de Péricles e a ação passou a incluir os filhos na categoria de nothoi, considerando que antes de 451 aC, para definir a cidadania ateniense, os filhos de cidadãos dependiam somente da ascendência masculina e do reconhecimento da ankhisteia paterna.

Aristoteles na Politica definiu que a cidadania é limitada ao filho de cidadãos pelo lado do pai e pelo lado da mãe, e não por um só lado, como no caso do filho apenas de pai cidadão ou apenas de mãe cidadã (ARISTOTELES, Política:1276ª). A partir da citação de Aristóteles, podemos conjecturar sobre a problemática levantada por Eurípides diante do público ateniense presente no teatro: o poeta traz ao palco o seu questionamento sobre o direito de cidadania entre os atenienses no final do Va C. O poeta deixa transparecer o interesse na ambiguidade da lei em Atenas, trazendo talvez a possibilidade de sua revisão, diante do contexto social proveniente da incursão da peste, que tornaria a polis carente de cidadãos por duas vias devido as perdas de vidas decorrente do transcurso da Guerra do Peloponeso e a restrição da lei sobre a concessão da cidadania que afastava os inseridos na categoria de nothoi da participação política.

O fato nos leva a indagar sobre como ficava a situação dos cidadãos que já detinham o direito de cidadania advinda do seu pai ser cidadão. O tema é controverso e parece fazer parte das preocupações dos atenienses, pois encontramos Aristófanes, nas comédias as Aves, fazendo referência ao assunto ao relatar que Heracles, não sendo filho legitimo de Zeus, ele estaria na condição de nothos/filho ilegítimo sem direito a herança, pelo fato de sua mãe Alcmena ser uma mulher estrangeira (ARISTOFANES, Aves:v.1650). Aristófanes traz ao debate a discussão sobre a herança em termos de direito de família ateniense. De acordo com a lei estabelecida desde o tempo de Péricles estava não estava proibido o

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

casamento entre cidadãos e estrangeiros, porém os filhos dessa união eram considerados nothoi/ilegítimos perante a lei.

Nessa condição, o nothos ficava incapacitado de herdar os bens de seu pai, fragilizava o seu lugar social no oikos e nem detinha o direito a participação política na polis. Segundo a lei de Solon, o nothos não mantém relação de familiaridade com a ankhisteia paterna pelo fato de ter nascido de mãe estrangeira. O filho, para ser considerado legitimo, devia ter nascido de uma mulher astés kai gametés, ou seja, uma mulher que pertencia a comunidade de sangue dos ateniense/astés e que foi submetida ao contrato de matrimonio/eggué reconhecido e aceito legalmente pela polis.

Não existe uma palavra grega para designar a ideia de família, ou seja, uma palavra que signifique um grupo reunido pela relação de parentesco e que divida o mesmo espaço físico. A ausência do termo nos leva a aplicar a palavra oikos como residência e convívio familiar do homem grego. Os integrantes do oikos detém uma relação de consanguinidade e descendem de um ancestral comum formando uma ankhisteia: grupo fechado cujos integrantes detém relação de consanguinidade (G.FERRARI,2002:195).

Torna-se interessante demarcar: o que define um oikos é a existência da união do homem adulto e a sua propriedade e não a união do homem com a esposa. Quando um homem casa, a esposa torna-se parte do seu oikos pois, o oikos torna-se o patrimônio do chefe da família que incluía a moradia, seus integrantes, animais, escravos e todas as mulheres e crianças que viviam sob o mesmo teto e consequentemente estavam sob a sua responsabilidade como kyrios.

Aristóteles nos indica a dificuldade em estabelecer um termo para designar a união/synoikein entre um homem e uma mulher (ARISTOTELES,Politica:1253b) definida por nós como relação matrimonial, casamento. Na ausência de um termo legal sancionado para definir a prática do matrimônio, o grego usa a palavra gamos, proveniente do verbo gamein. A demarcação do termo nos aponta que o Eurípides refere-se a Medeia como mulher de Jasão (MEDEIA,v.10) e Glauce assume a condição de esposa/gyné gameté de Jasão (MEDEIA, v.15). Em Atena, na condição de

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

esposa legítima e futura mãe de filho legítimos/gnésios, a jovem ateniense assume a condição de gyné asté gameté kai eggueté, ou seja, a mulher torna-se esposa legitima por ter-se submetido as normas de contrato matrimonial/eggue/egguesis que foi estabelecido entre os pai/kyrios e o seu futuro esposo. Atenas não tinha um corpus sistemático de lei civil, mas existia normas e regras a serem observadas pelos integrantes da polis, fato que nos permite afirmar que a diferença entre eggué e gamos era o fato da eggué definir-se como contrato matrimonial e o gamos significar o ato ritualizado de retirar a noiva da casa paterna (MACDOWELL,1978:86).

Após garantir o contrato legal do matrimonio a jovem noiva deve seguir para o oikos do seu noivo, processo identificado como ekdosis quando o kyrios faz menção de entregar a noiva ao seu futuro marido. Na residência do marido ocorre a recepção a jovem noiva para demarca a sua nova habitação/synoikein. O marido celebra a gamelia, cerimônia de ratificação do compromisso assumido pelo gamaté kai eggueté realizados diante dos integrantes da fratria ao qual pertencia. Eles atuam como testemunhas da cerimônia realizada (R.JUST, 1989:48).

O casamento realizado através da eggué assegurava aos filhos o direito a herança. Analisando a condição de Medeia, percebemos que a sua narrativa mítica não a deixa transparecer a realização da gyné gameté kata tous nomous/casamento realizado de acordo com a lei. Isto porque o seu pai, o rei Aietes, não estabeleceu uma relação de philia com Jasão, não houve a demarcação da eggué/contrato matrimonial entre os homens. A partir do estabelecimento da eggué, a jovem esposa assegurava aos seus filhos a condição de paides gnesioi, ou seja herdeiros legítimos do oikos paternos e garantia o reconhecimento da anchisteia.(R. JUST,1989:45).

O casamento não era a única forma de perpetuar a descendência através de filhos necessários para garantir o cuidados dos pais na velhice e a administração dos negócios do oikos. Na sociedade grega havia a possibilidade do homem casado ter uma esposa e usar da concubinagem/pallakia, costuma amplamente praticado e legalmente reconhecido. Na Grécia a lei dos ancestrais definia que os filhos da pallake tornava-se um integrante do oikos paterno. A pallaké, geralmente residia no

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

oikos, embora não transitasse no mesmo espaço da esposa legalmente casada. O status social da pallaké é inferior ao da esposa, podendo ser escrava, meteco ou oriunda de um oikos ateniense. A criança resultado dessa união também detinha uma posição de inferioridade em relação ao filho da esposa, o problema está em identificar se eles seriam excluído da ankhisteia do pai e impedido de adquirir a cidadania ateniense.

Então, nos questionamos em que categoria estavam inseridos os filhos de Medeia, diante da possibilidade de ausência de legalidade da sua relação com Jasão? A definição do status jurídico dos filhos dependia, desde o período de Sólon, da categoria social da mulher que os gerou. Fato que nos leva a afirmar que havia três categorias de mulher em Atenas, a saber: as hetairas para o prazer as pallakai para cuidar das necessidades diárias do homem e a gynaika para gerar para o chefe do oikos filhos legítimos/paides gnesioi. Medeia pode ser inserida na condição de pallaké de Jasão, ou seja, uma mulher que coabita e mantém uma união estável com um cidadão, porém, o seu responsável ou progenitor/ kyrios não a cedeu através do estabelecimento da eggué. O kyrios pode estabelecer a eggue para a filha legitima assegurando-lhe um casamento na legalidade e entregar a filha considerada ilegítima/nothé para ser pallaké/concubina, pois o ato não detém ilegalidade desde que a jovem pertencesse a um oikos atenienses (MACDOWELL, 1978:85). Os filhos resultado dessa união estariam na categoria de nothoi/bastardos e da legalmente casada seriam considerado gnesioi.

O interessante é que no período do VII a distinção entre a mulher casada/gyné e a não legalmente casada/pallaké pouco importava, pois os filhos pertenciam ao pai e cabia a ele o reconhecimento ou não da legitimidade da criança como herdeiro das posses do oikos. No período arcaico ateniense várias medidas foram tomadas visando excluir os nothoi da possibilidade de receber a herança paterna e a cidadania. A lei de Solon limitou os direitos dos nothoi junto a ankhisteia paterna como nos aponta Aristófanes ao apontar que o nothos não pode ser membro da anchisteia, caso exista filhos legítimos/paides gnesioi, caso não exista filhos legítimos, os bens serão herdados pelos parentes mais próximos da linhagem paterna (ARISTOFANES, Aves,v.1660).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Concluímos de forma parcial pois, o tema é extenso, intrigante e surpreendente quando aplicado a situação de Medeia, uma mulher mais do que estrangeira, ou seja uma mulher bárbara sem qualquer condição de gerar filhos legítimos para Jasão pelo fato de não serem reconhecido pela anchisteia paterna. Por outro lado, Jasão jamais reconheceu as crianças pelo ritual da Apaturia, cerimônia religiosa jônia que consite na apresentação dos filhos legítimos aos demais integrantes de fratria paterna. Logo, sem lugar social no novo oikos de Jasão no reino de Corinto e sem as prerrogativas políticas de aquisição da cidadania por integrarem a categoria de nothoi, a sacerdotisa de Hekate decide transformar os dois filhos em seres divino efetuando o sacrifício de sangue em honra a deusa Hera Akraia.

Bibliografia

ARISTOFANE., Aves. Lisboa: Edições 70,1989.

ARISTOTELES. Politica. Brasilia:Editora UnB, 1997.

CANDIDO, Mª Regina. Medeia,Mito e Magia: a imagem através do tempo. 2ª edicção.Rio de Janeiro:NEA/UERJ, 2010.

CANDIDO, Mª Regina. Medeia:mito e mulher.in: História e Imagem.Rio de Janeiro: Grafica Pontual,1998.

DEBRUNNER, Albert et alli. Geschichte der Griechischen Sprache. Berlin: Gedruckt, 1947.

EDER, Walter Aristocrats and the coming of Athenian Democracy.IN: Democracy 2500? Questions and Challenges. Iowa: Kendal/Hunt Publisher Cia, 1997.

EURIPIDES. Medeia..J.A Trajano. Edição bilíngue. Paulo:HUCITEC, 1991

FERRARI, Gloria. Figures of speech: men and maiden in ancient Greece.Chicago:University Chigaco Press, 2002.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

FINLEY, M.I. La Grecia Antigua: Economia y Sociedad. Barcelona:Editorial Critica. 1984.

FINLEY, M.I. Politics in the Ancient World. London: Cambridge University Press, 1983.

GALLEGO, Jullian et al. El Estado em el Mediterraneo Antigo:Egipto, Grecia, Roma.Buenos Aires: Miño Davila Editores, 2011.

GALLEGO, Jullian et al. Politica y Religion em el Mediterraneo Antigo:Egipto, Grecia, Roma. Buenos Aires: Miño Davila Editores, 2009.

HERODOTO. História. Brasilia:Editora UnB, 1988.

JOLY,Martine.Introdução a Analise da Imagem. Lisboa: Edições 70, 2007.

JUST, Roger. Women in the Athenian Law and Life. London: Routledge,1989.

LEWIS,Sian. The Atheinian Woman. London: Routledge, 2002.

MOSSE, Claude. Le Mythe de Solon et La démocratie athénienne. IN: Annales: Èconomies, Société, Civilisations (34° année, Mai-Juin 1979). Paris: Armand Colin, 1979.

NOUSSIA-FANTUZZI,Maria. Solon the Athenian, the poetic fragments. Leiden: Koninklijke Brill,2010.

OGDEN, Daniel.Women and Bastardy in Ancient Greece and the Helenistic World. In: POWELL, Anton.The Greek World.London:Routledge,1997, p.219-236.

PLUTARCO. Vidas Paralelas:Solon.São Paulo: PAUMAPE, 1991.

POMEROY,Sarah. Families in Classical and Hellenistic Greece.Oxford:Clrendon Press, 1998.

SEGAL,Ch. La Medée d"Euripides: la vengeance, le renversement et le problem de la résolution. PALLAS: Medée et la Violence. Toulouse:Presses Universitaires du Mirail,1996.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A Jornada do Herói aplicada a filmes de não-ficção: uma análise do documentário Malala

Nathalia Maciel CORSI
(Universidade Estadual de Londrina)[1]

Resumo: O presente artigo demonstra a possibilidade de aplicação da Jornada do Herói, comumente utilizada na produção de blockbusters do cinema, na construção de roteiros de filmes de não-ficção. A Jornada provém dos estudos do mitólogo Joseph Campbell, que identificou um padrão presente em narrativas do mundo todo e de diferentes épocas. Segundo o autor, não se trata de uma invenção, mas de uma repetição espontânea de elementos, dada pelo inconsciente coletivo. Christopher Vogler, por sua vez, transformou o percurso mítico e universal estudado por Campbell em um método para a estruturação de narrativas cinematográficas de sucesso e com significado profundo. Utilizando a Análise de Conteúdo, procurou-se identificar neste artigo os elementos míticos presentes no documentário Malala (2015), por meio dos passos da Jornada do Herói descritos por Vogler. No filme, a vida da menina paquistanesa é narrada de forma envolvente e podendo ser relacionada pelo espectador a sua própria existência e à trajetória humana.

Palavras-chaves: Comunicação visual, Jornada do Herói, narrativa de não-ficção, mitologias contemporâneas, cinema

Abstract: This article demonstrates the possibility of applying the Hero's Journey in the construction of scripts of non-fiction films. The Journey comes from the studies of the mythologist Joseph Campbell, who identified a pattern present in narratives from around the world and from different periods. According to the author, it is not an invention, but a spontaneous repetition of elements given by the

[1] Mestranda do Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, bolsista da Fundação Araucária. Trabalho orientado pelo prof. Dr. André Azevedo da Fonseca.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

collective unconscious. Christopher Vogler, on the other hand, transformed the mythical and universal course studied by Campbell in a method for the structuring of cinematographic narratives of success and with deep meaning. Using the Content Analysis, we tried to identify in this article the mythical elements present in the documentary Malala (2015) through the steps of Hero's Journey described by Vogler. In the film, the life of the Pakistani girl is narrated in an engaging way and the viewer can relate it to his own existence and to human trajectory.

Keywords: Visual communication, Hero's Journey, non-fiction narrative, mythologies, cinema

Introdução

Criar histórias poderosas que impactem as pessoas e mexam com suas emoções é a grande pretensão dos roteiristas de cinema. Christopher Vogler, atuando como analista de roteiros de Hollywood se dedicou a estudar os princípios que norteiam o mundo da narrativa. E, baseando-se na psicologia profunda de Carl Jung e nos estudos míticos de Joseph Campbell, elaborou um guia normativo para o ofício da roteirização que apresenta os elementos estruturais necessários para uma boa história. Para Vogler (2006), não se trata de uma invenção, mas do reconhecimento de que existem elementos comuns nas narrativas bem sucedidas que consistem em um padrão mítico, universal e atemporal.

Campbell (1997), reunindo uma multiplicidade de mitos e contos populares, verificou que narrativas de todos os cantos do mundo e de diferentes épocas apresentam, por meio de expressões simbólicas, verdades básicas que têm servido como parâmetros para o homem ao longo de sua vida na Terra.

> Quer escutemos, com desinteressado deleite, a arenga (semelhante a um sonho) de algum feiticeiro de olhos avermelhados do Congo, ou leiamos,

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> com enlevo cultivado, sutis traduções dos sonetos do místico Lao-tse; quer decifremos o difícil sentido de um argumento de Santo Tomás de Aquino, quer ainda percebamos, num relance, o brilhante sentido de um bizarro conto de fadas esquimó, é sempre com a mesma história – que muda de forma e não obstante é prodigiosamente constante – que nos deparamos (CAMPBELL, 1997, p.5)

A explicação para essa uniformidade nas narrativas pode ser encontrada na psicanálise. Segundo Campbell (1997), os símbolos da mitologia não são fabricados, nem podem ser suprimidos; são produções espontâneas da psique e trazem em si o poder criador de sua fonte. É o inconsciente coletivo que faz com que a mitologia seja, em todos os lugares, a mesma, sob a variedade dos costumes. Dessa maneira, os problemas e soluções apresentados nos mitos são válidos diretamente para toda a humanidade, e as narrativas em todo o mundo são permeadas por uma estrutura comum. Esse padrão narrativo ao qual os seres humanos estão habituados há milênios, também conhecido como monomito, foi batizado de Jornada do Herói pelo mitólogo.

De acordo com Vogler (2006), a Jornada do Herói contempla uma infinita variedade de histórias e deve ser adaptada aos propósitos e necessidades de cada cultura. Seus estágios podem ser traçados em todo tipo de narrativa, e não somente nas que mostram uma ação física heróica. A jornada pode conduzir o protagonista para dentro de sua mente ou para o âmbito das relações interpessoais, não deixando este de ser herói em ambas as situações. No campo do cinema, a Jornada do Herói está presente nos diferentes gêneros, tanto nos filmes de aventura, como nos filmes de drama ou mesmo nas comédias. Isso porque "as estações no caminho da Jornada do Herói emergem naturalmente, mesmo quando o escritor não está consciente delas". (p.35)

Em novembro de 2015, a Fox Filmes lançou o longa-metragem *He Named Me Malala*, ou apenas *Malala* em português, que em síntese conta a história de uma jovem paquistanesa, que aos dezessete anos, foi contemplada com o prêmio Nobel da Paz de 2014 por sua militância a favor do direito de meninas à educação. Mesmo perseguida e quase tendo sido morta pelo movimento extremista Talibã, a garota

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

continuou defendendo sua bandeira. O objetivo do presente artigo foi identificar na estrutura narrativa desse documentário a presença da Jornada do Herói, tratando-o como um exemplo de cinema de não-ficção.

A Jornada do Herói no cinema

O conhecimento que nos leva a compreensão da Jornada do Herói procede de dois campos especializados de grande prestígio contemporâneo: a mitologia trabalhada por Campbell e a psicologia humanista de Jung. Foi no cinema hollywoodiano, contudo, que a Jornada foi transformada em um método de estruturação de narrativas e ganhou um propósito sistematizado provavelmente não vislumbrado por esses renomados estudiosos. O cinema canalizou esse conhecimento para que os recursos da Jornada do Herói sejam empregados de maneira consciente na organização de elementos necessários para se dar às narrativas cinematográficas um significado que ultrapasse o mero nível do entretenimento, fazendo-as adquirir um caráter mítico. (MARTINEZ, 2008)

A aventura do herói foi dividida por Campbell em dezessete etapas, que dizem respeito à partida, à iniciação e ao retorno do personagem central em uma história, que poderia assim ser resumida:

> O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: separação-iniciação-retorno – que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito. Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes (CAMPBELL, 1997, p.17).

Os processos aos quais a Jornada do Herói se refere são, conforme explicita Martinez (2008), "espontaneamente existentes, conhecidos, vivenciados e

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

praticados tanto na vida orgânica quanto na tradição narrativa mítica de povos ao redor do mundo e ao longo dos tempos" (p.15). Isso engloba também os arquétipos, que são os personagens comuns ou funções psicológicas encontrados em todas as histórias.

Vogler (2006) adaptou os estágios da Jornada, sintetizando-a em doze passos, para facilitar a sua identificação nas produções de cinema. Dessa forma, os estágios são divididos entre os três atos principais de um filme, conforme explanado a seguir.

Primeiro ato

O primeiro estágio da jornada é chamado Mundo Comum. A maioria das histórias introduz o herói em um mundo especial, novo e estranho. Quando um filme vai mostrar alguém fora do seu ambiente costumeiro, primeiro precisa mostrá-lo nesse mundo comum para criar um contraste nítido com o mundo no qual ele vai entrar. O mundo comum é o contexto, a base e o passado do herói, por isso outra função importante desse estágio é apresentar o herói ao espectador.

O Chamado à Aventura é o segundo passo. Nele, o objetivo da jornada é estabelecido, deixando claro qual será a meta do herói. O personagem principal é apresentado a um problema, desafio ou aventura a empreender.

Com frequência, o herói hesita antes de partir em sua aventura e fica relutante em relação ao chamado. É a Recusa do Chamado. Neste estágio, o herói ainda não se lançou em sua jornada e está pensando em recuar, pois enfrenta o terror do desconhecido. É necessário que surja alguma influência para que ele vença esse medo.

É geralmente o Encontro com o Mentor que auxilia o herói a sair da fase de recusa. A função do mentor é preparar o herói para enfrentar o desconhecido. Pode

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

lhe dar conselhos, orientação ou um equipamento mágico. Entretanto, o mentor só pode ir até um certo ponto com o herói, mais adiante o herói deve seguir sozinho.

Na Travessia do Primeiro Limiar, finalmente, o herói se compromete com sua aventura e entra plenamente no mundo especial da história. Dispõe-se a lidar com o problema ou desafio. Este é o momento em que a história decola e a aventura realmente se inicia. É quando o herói parte para a ação.

Segundo ato

Depois de ultrapassado o primeiro limiar, o herói naturalmente encontra novos desafios e testes, faz aliados e inimigos, e começa a aprender as regras que vigoram no mundo especial. É por esse motivo que o novo estágio tem como nome Testes, Aliados, Inimigos. Nesse ponto, são criadas cenas que permitem que se faça o desenvolvimento de personagens, enquanto o espectador observa como o herói e seus companheiros reagem à tensão.

Aproximação da Caverna Oculta é quando o herói chega à fronteira de um lugar perigoso, às vezes subterrâneo e profundo, onde está escondido o objeto de sua busca. Com frequência, é o ponto mais ameaçador do mundo especial. Os heróis se detêm diante do portão para se preparar, planejar e enganar os guardas do vilão. A aproximação compreende todas as etapas para entrar na caverna oculta e enfrentar o perigo supremo.

Inicia-se então o estágio da Provação. O herói tem o confronto com o seu maior medo, enfrenta a possibilidade da morte e é levado ao extremo numa batalha contra uma força hostil. É um momento crítico, de suspense e tensão, pois o espectador fica sem saber se o herói vive ou morre; ele está no ventre da fera. Pode ser um momento de vida ou morte psicológico; um momento em que não se sabe se o herói vai continuar a jornada ou vai desistir de seu objetivo. É uma provação em que o herói tem que morrer ou parecer que morre, para poder renascer em seguida.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Após passar pela Provação e sobreviver à morte, o herói pode, então, se apossar do tesouro que veio buscar. É a fase da Recompensa. Pode ser uma arma especial, um símbolo, uma cura ou o conhecimento que o conduz para uma compreensão maior e a uma reconciliação.

Terceiro ato

Passando pelo terceiro ato, o herói começa a lidar com as consequências do confronto que ele teve na Provação. Ele ainda não saiu do mundo especial, mas percebe que vai ter que deixá-lo para traz e que ainda há perigos, tentações e testes pela frente. Perseguições podem surgir nesse estágio pelas forças vingadoras que ele perturbou para conseguir seu tesouro. Essa fase é nomeada Caminho de volta e marca a decisão de voltar para o Mundo Comum.

O estágio da Ressurreição compreende a última provação de morte e ressurreição antes de voltar para o Mundo Comum. Muitas vezes é um segundo momento de vida ou morte, quase que uma repetição da morte e renascimento da Provação. A morte e a escuridão fazem um último esforço desesperado, antes de serem finalmente derrotadas. É uma espécie de exame final do herói, que é posto à prova, mais uma vez, para ver se realmente aprendeu as lições da Provação. O herói se transforma graças a esses momentos de morte e renascimento e assim pode voltar à vida comum como um novo ser ou com um novo entendimento.

A jornada não tem sentido se o herói retorna ao mundo comum e não traz consigo um elixir, um tesouro ou uma lição do mundo especial. Essa é a fase do Retorno com o Elixir. Pode ser um grande tesouro, um conhecimento ou uma experiência que poderá ser útil à comunidade e beneficiará o mundo comum. Se o herói não conquistar alguma coisa na Provação que enfrenta na caverna oculta, ele está fadado a repetir a aventura. Muitas comédias usam esse final, quando um personagem tolo se recusa a aprender a lição e embarca na bobagem que o colocou em trapalhadas outra vez.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Narrativa mítica em histórias reais

Vogler faz a ressalva de que os passos por ele listados não devem ser seguidos com rigidez. Podem aparecer numa ordem diferente, alguns podem ser eliminados ou acrescentados. Os valores da Jornada é que importam. "A Jornada do Herói é uma armação, um esqueleto, que deve ser preenchido com os detalhes e surpresas de cada história individual" (VOGLER, 2006, p.47).

Defendendo o emprego da estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida no jornalismo, Martinez (2008) afirma que a Jornada do Herói auxilia a compreensão dos estágios da vida, fornecendo exemplos práticos, para que o leitor tire conclusões que o ajudem a refletir a sua própria, como a passagem da adolescência para a vida adulta, da vida de solteiro para a de casado e outras mudanças que fazem com que o indivíduo assuma novas funções sociais. A autora frisa o uso de histórias reais como forma de transmitir lições.

> A questão das histórias humanas como "altamente preciosas", sagradas no sentido de serem profundas e dignas de respeito, "exemplares e significativas", nos conduz ao que o mitólogo norte-americano Joseph Campbell define como função pedagógica do mito. Por extensão, permite ao leitor que imerge na história de vida de um indivíduo relacioná-la à própria trajetória, tirando ensinamentos que pode utilizar em sua própria existência. (MARTINEZ, 2008, p.38).

A análise contida no presente artigo partiu da hipótese de que as histórias de vida também podem ser contadas a partir de uma estrutura mítica no cinema, de forma audiovisual, exercendo função pedagógica sobre os espectadores. Vale deixar claro que a proposta da Jornada do Herói aplicada a histórias reais não se limita a retratar a jornada de personalidades. O termo herói vale para os anônimos, as pessoas comuns que empreendem jornadas físicas ou interiores; que são

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

conduzidas para lugares novos ou para dentro de suas próprias mentes; que crescem e se transformam, fazendo a jornada de um modo de ser para outro.

Metodologia

Uma discussão sobre metodologias possíveis para a análise de filmes é suscitada por Penafria (2009), visto que não há uma que seja universalmente aceita. Para a autora, analisar um filme consiste em explicar seu funcionamento e propor uma interpretação, diferente da crítica, que busca atribuir a ele um juízo de valor. A análise deve partir da decomposição do filme, que seria descrever elementos que o compõem de forma separada para, depois, observar as relações entre esses elementos decompostos. "Trata-se de fazer uma reconstrução para perceber de que modo esses elementos foram associados num determinado filme" (p.1).

Em um segundo momento, Penafria esclarece quais são os principais métodos de análise de filmes, englobando as análises: Textual, de Conteúdo, Poética, da Imagem e do Som. O presente estudo adotou os procedimentos da Análise de Conteúdo, a qual considera o filme como um relato e leva em conta apenas a sua temática. Considerou-se, portanto, o enredo do filme, tendo em conta o que ele diz a respeito do tema que se propõe a abordar.

O filme escolhido para ser analisado é *Malala* (2015), dirigido por Davis Guggenheim. Ele conta a história da menina paquistanesa que já tinha anteriormente a sua imagem associada a atitudes consideradas heroicas pela mídia. O objetivo deste estudo, entretanto, é identificar a presença da Jornada do Herói pontualmente nessa narrativa documentária e, assim, mostrar que pode ser aplicada não só aos filmes de grande bilheteria no cinema, mas também aos que exploram histórias reais, ou de não-ficção, e se inserem no gênero documentário. Para isso, foram utilizados os estágios descritos por Vogler (2006), a fim de se observar quais elementos míticos foram usados na estruturação do filme.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1 - Cena do filme *Malala*

Análise do filme

Malala não se trata de uma narrativa construída em ordem cronológica. Por esse motivo, também os passos da Jornada do Herói não se apresentam na ordem original descrita por Campbell e depois adaptada por Vogler. O início do filme revela uma história passada de geração em geração pela tradição oral que inspirou o pai de Malala a dar-lhe esse nome. Essa história contém diversos elementos simbólicos que convergem com a trajetória da protagonista do filme. Trata-se de uma história sobre a guerra entre o Afeganistão e a Inglaterra, na qual, ao ver os guerreiros afegãos desistindo da luta, uma adolescente chamada Malala sobe até o topo de uma montanha, ergue a voz e deixa a mensagem de que é melhor viver como leão por apenas um dia do que como escravo durante cem anos, o que os encoraja. A vitória foi conquistada e a garota foi baleada, morrendo no campo de batalha.

O conto popular do Oriente Médio, que é ilustrado no filme por meio de uma animação, remete à bravura de Malala Yousafzai, a destemida garota que decidiu levantar a voz diante da situação opressora em que vivia e ousar sugerir que meninas deveriam ir à escola, enquanto seus conterrâneos calavam-se por medo. Assim como sua xará, ela surpreendeu a todos e assumiu uma postura de liderança perante o seu povo, mesmo sendo jovem e mulher. Também foi baleada, mas

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sobreviveu. O fato de o conto ter sido inspirador para o pai dela, já começa a transmitir ao espectador a importância dele como o mentor da jornada.

A primeira vez em que Malala aparece no filme é sendo socorrida, após o tiro que tomou por afrontar o Talibã. A adolescente entrou em coma, e a edição do documentário destaca a declaração dela de que pensou que estivesse morta. Talvez por ser um episódio já conhecido para a maioria dos espectadores, que acompanharam o drama da menina por meio do noticiário internacional, o momento crítico da jornada de Malala é mostrado logo no começo. Tal cena se configura como o estágio da Provação, no qual a garota enfrenta seu maior medo; seu maior inimigo, que não era uma pessoa, mas uma ideologia. Ela é a heroína, que passa pela possibilidade real e literal da morte e a supera. A sobrevivência de Malala é a sua vitória pessoal sobre o terror promovido pelo Talibã.

A Recompensa obtida por Malala pode ser vista como a visibilidade conquistada para a causa que defendeu. A partir de sua recuperação, ela ganhou destaque em vários canais da imprensa mundial, foi ovacionada por muitas pessoas, chamada para entrevistas, encontrou-se com autoridades e celebridades, pode reforçar seu ponto de vista focado na igualdade entre homens e mulheres e propagá-lo.

O Mundo Comum da personagem é revelado a partir de cenas que narram detalhes de sua rotina dentro de casa. A família de Malala é mostrada tomando café da manhã. Ela própria apresenta os irmãos, e eles, por sua vez, falam sobre como enxergam a irmã, sobre as brigas costumeiras e travessuras. Fica evidente a personalidade forte da menina. Entendendo que nesse estágio é também apresentado o contexto e o passado do herói da jornada, pode-se citar como parte do Mundo Comum as cenas em que Malala narra a tranquilidade de sua infância, quando brincava na rua com os amigos. Conta também sobre o tempo que passava na escola e do quanto gostava de estudar.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 2 - Momento de descontração entre Malala e seu irmão

O filme mostra, ainda, a relação amistosa de Malala com o pai, Ziauddin Yousafzai. É ele quem representa o Encontro com o Mentor. Em depoimento contido no filme, ele conta que quando a filha era pequena ela presenciava conversas entre ele e amigos sobre política e direitos básicos. "Ela se sentava conosco", diz. Malala confirma: "quando eu era pequena, eu o escutava, o que ele dizia, como ele falava...". Tão significativo quanto é o que a menina responde quando questionada por uma jornalista sobre quem ela seria se fosse uma garota comum do vale de Swatt: "ainda sou uma garota comum, mas se eu tivesse um pai comum, uma mãe comum e uma família conservadora, então eu teria dois filhos agora, esse teria sido meu futuro." Claramente, a criação de Malala tem total influência sobre o seu pensamento e comportamento.

Ademais, o documentário deixa clara a paixão de seu pai pela educação, a ponto de ter criado uma escola, na qual atuava como gerente e diretor. Ziauddin declara que estimulava em seus alunos um tipo de rebeldia contra tradições e ensinava aos alunos a erguer a voz, o que sugere que sua filha teve contato direto com tais lições e foi igualmente incentivada. Apesar da mãe de Malala ter um papel importante na sua criação, é no pai que ela encontrou um exemplo a ser seguido.

Sem incentivo, a mãe parou de frequentar a escola ainda criança e parece refletir em alguns momentos o espírito conservador que determina que as mulheres devem se colocar numa posição diferente dos homens, não os cumprimentando, não dirigindo o olhar para eles, em sinal de decência, e cobrindo o

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

rosto ao sair na rua. Malala desconsiderava essas tradições, por acreditar que homens e mulheres são iguais. "Acho que ela não é independente, nem livre, porque não estudou", diz sobre a mãe. A garota demonstra em suas declarações ter atitudes guiadas também por sua religião, o Islamismo, que prega a humanidade e igualdade.

O Caminho de Volta em *Malala* não consiste no retorno da menina a seu país, sua cidade, sua casa. Ameaças vinda do Talibã de que atirariam nela caso ela pisasse novamente em sua terra impediram a sua família de regressar e representam as forças vingadoras citadas na Jornada do Herói. A volta ao Mundo Comum é portanto quando Malala consegue reestabelecer uma rotina correspondente a uma garota de quinze anos, que vai ao colégio, tem colegas, precisa fazer dever de casa, pensa em meninos, discute com os irmãos e nem sempre consegue ir bem nas provas.

Por outro lado, mesmo depois de ter vencido a Provação, a heroína do filme teve pela frente muitos desafios. Sofrendo novas ameaças e enfrentando sequelas do tiro que levou como a surdez de um ouvido, Malala poderia se esquivar, mas decidiu dar passos adiante na jornada. Se muitos dos valores e ideias de Malala vieram da convivência com o pai, nesse estágio ela já está caminhando por si mesma e fazendo valer a sua própria voz.

Um exemplo mostrado no filme é quando ela se une a uma campanha, intervindo por estudantes nigerianas que haviam sido raptadas. Malala foi até a Nigéria, levando com ela a atenção mundial, e travou uma conversa firme cobrando atitudes do presidente do país. Está aí o Elixir dessa jornada. Malala usa a sua experiência e a sua transformação pessoal para beneficiar outras pessoas, não se limitando a tentar resolver o problema de seu vilarejo, mas ajudando a promover a necessária discussão sobre os direitos das mulheres e das crianças em todo o mundo. "Não importa onde vá no mundo, não importa o país, nem a religião, vai achar crianças fora da escola", sinaliza. Malala toma consciência do poder que tem a sua voz. O Prêmio Nobel da Paz é uma consequência desse Elixir.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3 - A ativista faz campanha em prol de estudantes nigerianas

O Chamado à Aventura, inusitadamente, é explicitado apenas na parte final do filme. O grupo Talibã, que quando chegou à região parecia ser bom para os moradores de Swatt, começou a se fortalecer e a agir com violência, usando maldosamente o islã como justificativa. Os computadores e televisores das pessoas foram queimados, inocentes foram atacados e mortos, muitos direitos foram violados. Uma vez que a educação conferia às pessoas o poder de questionar e representava uma ameaça para o grupo extremista, este iniciou uma campanha, afirmando que a educação de meninas ia contra o islã e, portanto, elas não deveriam estudar. Escolas foram bombardeadas e isso afastou crianças do estudo. A imprensa estrangeira queria cobrir o que estava acontecendo, mas, por medo, a população se recusava a falar a respeito.

Um repórter da britânica BBC foi até a escola do pai de Malala, propondo que uma das alunas escrevesse um diário sobre o que estava acontecendo em Swatt. A primeira menina que assumiu a tarefa foi proibida por sua família de continuar. Então, Ziauddin perguntou a Malala se ela gostaria de colaborar. Usando um pseudônimo, a garota aceitou fazê-lo, embora admitisse ter muito medo. A pergunta do pai foi o ponto de partida, como se Malala tivesse sido chamada a ser porta voz dos paquistaneses e das milhares de meninas que estavam sendo impedidas de ir à escola. O Talibã decretou a proibição de que meninas estudassem. O governo decidiu lutar contra o Talibã e a família Yousafzai deixou a cidade por três

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

meses. Recuaram para se proteger da guerra. Quando voltou, a escola da família estava destruída.

Os valores aprendidos por Malala e seu desejo de lutar por seus direitos a impulsionaram a fazer a Travessia do Primeiro Limiar. O blog da BBC era seguro e anônimo, mas não surtia o efeito suficiente. A menina decidiu, então, arriscar-se e erguer a sua voz diante das câmeras, propagando-a mundo a fora através da mídia. Ela foi a primeira a dar nome a quem estava oprimindo e atacando o povo paquistanês. Além disso, voltou a frequentar a escola, o que era mais uma afronta. Eis que, novamente, o documentário relembra a Provação pela qual Malala teve que passar ao ser baleada. Ninguém acreditava que ela iria sobreviver.

Depois de superar um atentado à sua vida, Malala precisou enfrentar outra situação de vida ou morte, desta vez psicológica, que determinaria se ela se calaria ou voltaria a usar a sua voz como instrumento de luta. A Ressurreição da heroína adolescente é quando ela volta a discursar na presença de um grande público e da mídia internacional. "Pensaram que a bala fosse nos silenciar, mas apenas uma coisa mudou. Fraqueza, medo e desespero morreram. Força, poder e coragem nasceram" é a mensagem pronunciada por Malala que sugere esse estágio da Ressurreição.

Considerações finais

Por meio da Análise de Conteúdo de *Malala,* o filme pode ser colocado em paralelo com o monomito identificado por Campbell nos mais diversos tipos de narrativa. Fica nítido, a partir da exposição do enredo do documentário, a incidência dos passos da Jornada do Herói sistematizados por Vogler para a elaboração de roteiros de cinema. Se a adolescente Malala Yousafzai é retratada como protagonista do documentário, pode-se afirmar que ela é o herói, ou a heroína, da jornada empreendida nesse roteiro. Isso comprova que a estrutura mítica que

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

compõe a Jornada do Herói rege não só as histórias inventadas, mas é base para a vida humana.

O estudo, que utilizou o documentário como exemplo, não pretende afirmar que os estágios da Jornada do Herói foram aplicados ao roteiro de maneira consciente, mas sugere que a aplicação desse método seja empregada no cinema de não-ficção, assim como é feito na produção dos chamados *blockbusters.*

Adotar a Jornada do Herói como método ou inspiração resulta na construção de narrativas cinematográficas que ultrapassam o mero nível do entretenimento. Por seu caráter mítico, a estrutura transformada em manual para roteiristas é capaz de gerar narrativas com sentido intrínseco profundo. *Malala* é um filme com significado e que cumpre a função pedagógica descrita por Campbell; envolve o espectador e o faz refletir sobre assuntos que podem ser relacionados a sua própria existência e à trajetória humana.

Referências bibliográficas

CAMPBELL, Joseph. O herói de mil faces. São Paulo: Editora Pensamento, 1997.

MALALA. Direção: Davis Guggenheim. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures; Imagenation Abu Dhabi FZ, 2015 (88 min). Título original: He named me Malala.

MARTINEZ, Monica. Jornada do Heroi: a estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo. São Paulo: Annablume, 2008.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). VI Congresso SOPCOM. Vol. 6, 2009. Disponível em: http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf

VOGLER, Christopher. A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O Quinze – Travessia: literatura, teledramaturgia e estereótipo no jornalismo

Peterson dos Santos Dias[1]

Resumo: Um repórter branco, vindo do Sudeste do País, vai até o Ceará em busca de personagens sertanejas que relembrem o centenário de uma grande seca, ao mesmo tempo que reforça estereótipos dos habitantes daquela região. O artigo identificou e analisou elementos da teledramaturgia na série de três episódios O Quinze – Travessia, exibida pelo Jornal Nacional (TV Globo) a partir de 28/12/2015. As reportagens especiais foram inspiradas no romance O Quinze, de Rachel de Queiroz, cujo enredo se passa na grande seca de 1915. Cem anos depois, a equipe de reportagem percorreu o mesmo trajeto dos retirantes da ficção a fim de conhecer a situação atual das mesmas localidades. O suporte para o estudo foi a obra Dramaturgia no telejornalismo, de Iluska Coutinho, com as diretivas historiográficas de Peter Burke em Testemunha Ocular.

Palavras-chave: telejornalismo, dramaturgia, literatura, estereótipo

Abstract: A white reporter from the South East of Brazil goes to State of Ceará due to meet typical personages whose remind the centennial of the Great Drought (1915). At the same time, his report reinforces stereotypes of the inhabitants of that region. This article identifies and analyses elements of teledramaturgy in a serie called O Quinze – Travessia (Globo Television) in 2015, dec. 28. Inspired by Rachel de Queiroz's novel O Quinze, the reporting team traveled, a hundred years past, the same route as the recruits of the fiction in order to know the current situation of the same localities. Support for the study was the work Dramaturgy in

[1] Bacharel em Jornalismo (2015) e licenciado em Artes Visuais (2007) pela Universidade Estadual de Londrina, é mestrando em Comunicação pela mesma instituição.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

telejournalism, by Iluska Coutinho, with the historiographic directives of Peter Burke in Eyewitnessing.

Key words: telejournalism, dramaturgy, literature, stereotype

Introdução

Dezembro de 2015 marcou o centenário da grande seca que assolou a Região Nordeste brasileira e inspirou a obra de estreia da escritora cearense Rachel de Queiroz, O Quinze. Cem anos depois, aquela região do País era novamente afligida por uma severa estiagem, e a tragédia só não se compara à do século XX porque políticas públicas e sociais, como a distribuição de renda e água, auxiliam a população.

A seca de 1915 abarrotou de retirantes uma capital deslumbrada com a riqueza de seus fazendeiros e comerciantes. A *belle-époque* fortalezense viu-se ameaçada com a chegada de moradores do interior maltrapilhos, esquálidos e desnutridos, que percorriam muitas vezes centenas de quilômetros à pé em busca de refúgio no litoral. O incômodo causado pela presença dos emigrantes fez com que os governos estadual e municipal tomassem uma medida de limpeza social. Campos de concentração – como os análogos ao nazismo, que viria na década de 1930 – foram montados para receber os refugiados[2].

Receber significava confinar os indigentes em currais humanos antes que chegassem à Fortaleza, vigiados por soldados. A comida insuficiente e de péssima qualidade, a falta de saneamento e a ausência de atendimento médico, salvo por alguns voluntários, causavam centenas de mortes diárias. Além disso, esquemas de corrupção faziam com que grande parte dos medicamentos e

[2] Ver a reportagem Viagem pela memória de campos de concentração no Ceará Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/11/1554774-viagem-pela-memoria-de-campos-de-concentracao-no-ceara.shtml

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

alimentação não chegassem ao destino. O Campo de Alagadiço, destino final da família protagonista de *O Quinze*, chegou a receber oito mil internos. Sem cemitérios que bastassem, os mortos eram enterrados em valas comuns, envolvidos em suas próprias redes – os que as tinham – ou ensacados em estopa[3].

Voltemos a dezembro de 2015. Durante aquele mês, diversos veículos homenagearam a obra e também investigaram a situação das localidades que compõem o calvário percorrido por Chico Bento e sua família na ficção: duzentos quilômetros entre Quixadá, terra natal de Queiroz, e Fortaleza, no Ceará.

Em localidades onde a entrega d'água é inexistente ou insuficiente, os moradores se veem obrigados a encher as cisternas com água de rios e represas, muitas vezes salobra. Sem poderem plantar, e com a pouca renda ofertada por programas governamentais como Bolsa Família, famílias passam necessidades.

Em 28 de dezembro de 2015, o Jornal Nacional (TV Globo) apresentou uma série em quatro episódios denominada O Quinze – Travessia. Nela, a reportagem atravessa o sertão até o litoral, trilhando o mesmo caminho do livro. Com imagens primorosas tanto em solo quanto em drone[4], combinadas a uma edição cinematográfica e uma trilha sonora sensível, o telejornalismo parece procurar reproduzir – e traduzir – a dramaticidade da obra literária para o espectador. O presente trabalho traça um paralelo entre dramaturgia e construção de estereótipo no jornalismo televisivo a partir do objeto apresentado anteriormente. Para tanto, temos como base especialmente Dramaturgia no telejornalismo, obra da pesquisadora Iluska Coutinho (Mauad, 2012) e o conceito de estereótipos do outro, do historiador inglês Peter Burke em Testemunha ocular (Edusc, 2004).

O Quinze de Rachel

[3] Ver *Uma história não contada: o campo de concentração para flagelados de 1915 em Fortaleza-Ceará* Disponível em: http://www.unicap.br/coloquiodehistoria/wp-content/uploads/2013/11/5Col-p.717-730.pdf
[4] Espécie de veículo aéreo não tripulado de alta estabilidade também chamado de VANT.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Quixadá, 1915. Se houvesse um drone que sobrevoasse a cidade cearense, as cores captadas seriam o cinza amarelado descrito por Rachel de Queiroz ao longo do caminho ressequido e sem vida descrito em seu romance de estreia. *O Quinze* foi concluído em 1930, quando a autora fortalezense ainda não contava 20 anos. O drama da seca, que desperta o medo e a fé do sertanejo, seria revisitado em outras de suas obras, como *João Miguel* (romance, 1932), *Maria do Egito* (teatro, 1958), e *Memorial de Maria Moura* (romance, 1992). Em 2014 a obra ganha mais uma tradução na França sob o título *La terre de la grande soif* (A terra da sede). Se por um lado o nome francês pode soar reducionista, por outro, *sede* tem a amplitude de seus significados que abrange, além da evidente ausência de água, também a *vontade*.

No caso de *O Quinze*, a sede é a de chegada. O romance traça um paralelo que separa e reúne a história de duas famílias. O amor não consumado de Conceição pelo primo Vicente e a luta pela sobrevivência do casal Chico Bento e Cordulina, com seus cinco filhos e a tia deles, Mocinha. No ano-título do livro, uma grande seca abate o Nordeste, o que compele boa parte da população ao êxodo. O mesmo acontece à família de Chico Bento que, até a chegada da estiagem, vivia com simplicidade, mas confortavelmente, na Fazenda das Aroeiras, em Quixadá, no sertão cearense. Conceição, moça refinada e da classe média de Fortaleza, é neta de Inácia, dona da fazenda administrada pelo também neto Vicente. Eles são vizinhos de Chico Bento. A jovem convence a avó a fugir da seca, levando-a de trem para a capital, enquanto o primo, vaqueiro forte e corajoso, resiste e fica para cuidar da terra e do gado. Enquanto Vicente é proprietário e possui recursos, Chico Bento não tem a mesma condição. Certo dia, o sertanejo recebe uma mensagem do sobrinho da proprietária da fazenda.

> Minha tia resolveu que não chovendo até o dia de São José, você abra as porteiras e solte o gado. É melhor sofrer logo o prejuízo do que andar gastando dinheiro à toa em rama e caroço, pra não ter resultado. Você pode tomar um rumo ou, se quiser, fique nas Aroeiras, mas sem serviço na fazenda. Sem mais, do compadre amigo... (QUEIROZ, 2012 [recurso eletrônico], posição 331).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A escritora, que também fugiu da seca em 1917 com a família rumo ao Rio de Janeiro, passa a descrever um cenário de caos e desolação crescentes. Como uma tela de cinema, ou de pintura, a sequidão do cinza e dos tons alaranjados e terrosos ganha a maioria das páginas.

> O pasto, as várzeas, a caatinga, o marmeleiral esquelético, era tudo de um cinzento de borralho.
> O próprio leito das lagoas vidrara-se em torrões de lama ressequida, cortada aqui e além por alguma pacavira defunta que retorcia as folhas empapeladas (QUEIROZ, 2012 [recurso eletrônico], posição 319).
> Depois olhou um garrotinho magro que, bem pertinho, mastigava sem ânimo uma vergôntea estorricada.
> E ao dar as costas, rumo à casa, de cabeça curvada como sob o peso do chapéu de couro, sentindo nos olhos secos pela poeira e pelo sol uma frescura desacostumada e um penoso arquejar no peito largo, murmurou desoladamente:
> – Ô sorte, meu Deus! Comer cinza até cair morto de fome! (QUEIROZ, 2012, [recurso eletrônico], posição 324)

Chico Bento tenta adquirir passagens com ajuda do poder público, mas tem seu pedido negado. Em uma sutil denúncia sociopolítica, o texto diz que as passagens são desviadas a outras pessoas pelos responsáveis. Decide percorrer os duzentos quilômetros a pé. Chico Bento troca algumas cabeças de gado que ainda vivem por uma mula de Vicente e parte com a família. A sucessão de desgraças começa aí. Entre as mais impressionantes, estão a perda do filho Josias, que morre intoxicado ou comer uma raiz de mandioca brava. Em um momento de intensa dramaticidade, o texto descreve o moribundo, praticamente retirando dele a humanidade: "A criança era só osso e pele: o relevo do ventre inchado formava quase um aleijão naquela magreza, esticando o couro seco de defunto, empretecido e malcheiroso." Quando o pai volta com uma rezadeira, esta anuncia a morte do garoto: "A velha olhou o doente, abanou o pixaim enfarinhado: – Tem mais jeito não... Esse já é de Nosso Senhor..." (QUEIROZ, 2012 [recurso eletrônico], posição 823). Em outro momento de desespero e horror da jornada, Chico Bento, parecendo

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

um predador na caça, encontra e mata uma cabra a pauladas. Quando já a esfolava para o preparo, surge o dono do animal, furioso.

> O homem avançou, arrebatou-lhe a cabra e procurou enrolá-la no couro. (...). Caindo quase de joelhos, com os olhos vermelhos cheios de lágrimas que lhe corriam pela face áspera, suplicou de mãos juntas:
> – Meu senhor, pelo amor de Deus! Me deixe um pedaço de carne, um taquinho ao menos (...).
> E o homem disse afinal, num gesto brusco, arrancando as tripas da criação e atirando-as para o vaqueiro:
> – Tome! Só se for isto! A um diabo que faz uma desgraça como você fez, dar-se tripas é até demais!...
> (...) E num foguinho de garranchos, arranjado por Cordulina com um dos últimos fósforos que trazia no cós da saia, assaram e comeram as tripas, insossas, sujas, apenas escorridas nas mãos. (QUEIROZ, 2012 [recurso eletrônico], posição 990-1025)

Entre outras passagens e paragens no decorrer da trama, a família do vaqueiro chega, por fim, a Fortaleza. Lá se unem a outras dezenas de famílias confinadas em campos de concentração que, como lembram os campos nazistas, eram um "curral de arame onde uma infinidade de gente se mexia, falando, gritando, acendendo fogo" (QUEIROZ, 2012 [recurso eletrônico], posição 1284). E é no campo de concentração que as vidas de Conceição e a família de Chico Bento voltam a se encontrar.

O Quinze na TV: jornalismo como teledramaturgia

Coutinho (2012, p. 108) conceitua a dramaturgia como, inicialmente, a "arte de escrever peças de teatro" em que há ação e conflito. No drama, diz a autora, percebe-se um crescente no desenvolvimento das ações em uma espécie de progressão que torna o público ao mesmo tempo espectador e 'cúmplice' do autor, tanto no teatro como na telenovela. Na série *O Quinze – Travessia,* essa

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

cumplicidade é obtida quando o repórter traça paralelos entre a ficção do livro e o caminho real percorrido pela equipe de reportagem. Como se afirmasse que a travessia foi, afinal, concluída por Chico Bento e parte de sua família. Há esta 'troca' com o telespectador. Entretanto, como foi o processo de travessia, tanto a ficcional quanto a real proposta pelo telejornal, tem seu desenvolvimento com o passar dos 'capítulos', como uma minissérie ou uma curta 'telenovela da vida real'. Sobre essa fragmentação, a autora ressalta que o jornalismo televisivo contemporâneo lança mão de recursos da teledramaturgia ao utilizar elementos que 'recortam' o enredo da reportagem, como *off*, passagem, sonoras (entrevistas), abre áudio, etc. Afinal, para ela, "a forma de apresentação dos conteúdos em televisão envolve princípios de coesão, coerência e estilo como em qualquer narrativa" (COUTINHO, 2012, p. 156). O fracionamento da reportagem também é potencializado quando ocorre na seriação do assunto, como no caso de *O Quinze – Travessia* e tantos outros em voga nos telejornais da atualidade. É comum o anúncio de temas que são abordados durante a semana toda e que, geralmente, começam nas segundas-feiras. É interessante ressaltar que a fragmentação pressupõe, ao final da exibição do episódio do dia, sempre a chamada para o próximo 'capítulo' do dia seguinte. Como na telenovela, o objetivo aguçar a curiosidade do espectador, ao mesmo tempo que o atrai para voltar a assistir ao programa. Caso do objeto deste artigo, a reportagem telejornalística aglutina não somente elementos da ficcionalidade dramatúrgica, mas também converge a linguagem literária, como o é o próprio texto do teatro. Coutinho (2012, p. 109) aponta que o objetivo da dramaturgia é estabelecer uma representação do mundo com base no "realismo mimético" fragmentário, sem a necessidade de reproduzir o mundo real ou, então, criar um universo paralelo.

Ainda antes da exibição do primeiro episódio da série, os apresentadores do Jornal Nacional chamam a reportagem, que é precedida pelo editor-chefe e apresentador William Bonner, então de férias, em uma gravação de estúdio. Este tipo de 'prefácio' é relativamente raro no jornalismo da TV aberta, o que indica, portanto, que aquela será uma série de reportagens especial. Por quase dois minutos, considerados uma eternidade para a televisão, explica que a inspiração para a série veio após observar o "nível baixíssimo" do reservatório de Sobradinho

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

(Bahia) e que a coincidência com o centenário o fez lembrar do livro. Ressalta a importância da obra de Rachel de Queiroz e também explica que a reportagem vai seguir o mesmo trajeto da família do vaqueiro Chico feito cem anos antes na ficção. Ele conclui:

> Eu chamei o repórter Felipe Santana e fiz uma encomenda de trabalho *pra* ele. Uma reportagem ou uma série de reportagens que mostrasse como tantos brasileiros ainda sofrem com a seca cem anos depois d'O Quinze retratado pela Rachel de Queiroz. O resultado do trabalho do Felipe, do repórter cinematográfico Alex Carvalho, do operador técnico Douglas Lima e do editor Erick Omar a gente vê a partir de agora (JORNAL NACIONAL, 2015)

A primeira parte, então, começa com um drone voando baixo sobre a porteira da fazenda Não me Deixes, onde a escritora viveu até a adolescência e pertence à família ainda hoje. O cerúleo do firmamento, a cancela, de um azul anil profundo, e o verde escasso de algumas árvores no entorno da sede contrastam com o restante da paisagem, nos tons laranjas e terrosos da terra seca. Acompanhada pelo som melancólico e atonal da rabeca, o voo lento da câmera pelo ambiente indica a dramaticidade que deve acompanhar o espectador pelos próximos episódios. O drone, por sinal, é ferramenta utilizada durante todas as reportagens como parte do elemento dramático, em geral próximo ao solo inicialmente, destacando o repórter ou uma personagem, e depois elevando-se a fim de destacar todo o horizonte e seus aspectos. Voltando ao primeiro capítulo, o drone entra pela janela de madeira, que se abre 'sozinha', enquanto o repórter, em *off,* inicia uma crônica sobre a infância da escritora e a situação do Ceará:

> As paredes desta casa guardam uma história que começou a ser contada há 100 anos. Foi o barulho do sertão que alimentou a imaginação de uma menina chamada Rachel. Ela tinha 5 anos de idade e o Ceará passava por uma das piores secas de sua história. Tão trágica que 1915 passou a ser conhecido apenas como o Quinze. E naquela época a menina tinha dois olhos, um coração e janelas [outras janelas da casa passam a se abrir].

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Com o que viu, ela escreveu uma ficção muito próxima da realidade. (JORNAL NACIONAL, 2015)

Figura 2 – A produção utiliza recursos cinematográficos, como contrastes de luz e sombra, cores, e ainda animação gráfica (fonte: site G1-Globo.com)

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Para apresentar a comparação entre reportagem e literatura e justificar ao grande público a presença da obra de Queiroz, a produção utilizou a figuração de uma menina que, apesar de não ter fala, fez 'ficcionalmente' as vezes da escritora. Uma animação, que lembra as obras do artista nordestino Mestre Vitalino, chegou a ser utilizada para retratar a família de Chico Bento em retirada (figura 1). As imagens do repórter cinematográfico Alex de Carvalho deixam de ser registros meramente 'informativos' para (re)tratar do assunto de forma dramática, cinematográfica, teledramática, pode-se assim dizer.

Na edição, de Erick Omar, a mescla de cenas longas com outras de corte mais rápido potencializam o caráter cinematográfico das reportagens. A uniformidade das cores, com prevalecimento dos tons ocres e amarelados típicos do sertão, são contrastados com o azul cintilante do céu e com o raro colorido de algumas casas, vegetações ou casarios. A trilha sonora vai de instrumentais populares típicos do sertão, ao som da rabeca, a canções compostas para o cinema, como os solos do violonista argentino Gustavo Santaolalla, produzidos para o filme *Brokeback Mountain*.

Coutinho (2012, p. 115) ressalta que, há poucos anos, a análise da informação na TV sob a ótica da dramaturgia poderia "ser considerada heresia segundo as definições clássicas de jornalismo e, especialmente, de seu modelo adotado na mídia brasileira." Entretanto, complementa a autora, é factível porque a notícia veiculada nos telejornais, pelo menos nos principais, de rede nacional, "é estruturada como um drama cotidiano" (COUTINHO, 2012, p. 115). É evidente que, devido ao desenvolvimento da tecnologia em transmissão e a concorrência com as chamadas novas mídias, como a internet em suas diferentes plataformas, o jornalismo televisivo é pressionado pelo campo econômico com vistas ao índice de audiência, conforme constatação de Bourdieu (1997, p. 77). Por outro lado, é assertivo dizer que tanto jornalistas quanto historiadores, em suas características distintas quanto ao pesquisar e reportar, têm ampliado seu foco para além do fato político ou textualmente documentado, como sustenta Peter Burke. Esta ampliação

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

não somente inclui "tendências econômicas e estruturas sociais, mas também a história das mentalidades, a história da vida cotidiana, a história da cultura material, a história do corpo, etc." (BURKE, 2004, p. 11). Na mesma época das reportagens do Jornal Nacional, por exemplo, o jornal Estadão Online (figura 2) também lançou uma série de reportagens especiais, percorrendo o mesmo caminho de *O Quinze,* de Queiroz. A experiência resultou em um *hot-site*[5]*,* que fornece tanto dados numéricos e oficiais sobre as grandes estiagens de 1915 e 2015, quanto destaca o aspecto humano daqueles que vivem a seca do século XXI. O próprio *hot-site* assume aspectos literários ao dividir as reportagens em 'capítulos' e, dentro deles, a alternância entre a ficção e a realidade.

Seguindo por esta ponderação, *O Quinze – Travessia* concentra seu arsenal imagético e informacional no aspecto humano, e seu ambiente, ao invés de despejar ao espectador uma sucessão de dados numéricos que, muitas vezes, não fazem sentido ao cotidiano do cidadão comum. Aliás, assim como na obra de Rachel de Queiroz, a série jornalística transforma o ambiente, a paisagem, e a própria imaterialidade, como a seca, o sol e o calor, em 'personagens' tão expressivos quanto seus protagonistas. Voltando ao primeiro episódio, somente a 1min50s é que o repórter aparece anunciando 'oficialmente' o início da travessia. Em uma tomada por câmera aérea no drone, que se inicia diante de Felipe enquanto se retira da casa, sempre com o volume do livro na mão, até o horizonte, onde a vinheta de abertura se completa, com inserção de grafismos (figura 3).

[5] *Hot-site* é um sítio da internet geralmente de curta duração ou com assunto e período específicos. Por exemplo, em caso de eleições ou tragédias.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3 – O hot-site "O centenário da seca", do jornal Estadão Online (fonte: site Estadão Online)

Figura 4 – Em sentido horário, a sequência percorrida pelo drone, da passagem do repórter até a vinheta de abertura da série (fonte: site G1-Globo.com, montagem do autor)

Se a imagem (cinegrafia) é a base do telejornalismo, a "alquimia final, na qual os elementos capturados na reportagem ganham unidade de sentido, é operada na edição do VT, da matéria ou reportagem", conforme salienta Coutinho (2012, p. 157). Para a autora, o caos do material bruto, geralmente ignorado pelo espectador, é reordenado na ilha de edição, local para "o exercício da criatividade, para a construção da narrativa particular, diferenciada, com o uso de recursos de arte, e/ou mesmo de edição audiovisual, montagem" (id., ibid.) que torna o telejornalismo em um campo heterônomo, em concordância com Bourdieu, quando

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

afirma que o jornalismo, tanto quanto o campo literário ou artístico, "é um lugar de uma lógica específica" (Bourdieu, 1997, p. 105).

Quem atua na área de telejornalismo sabe que há pouco de 'natural' durante a realização de uma reportagem. Para exemplificar, pode-se usar a seguinte reflexão: é bem provável que a passagem supracitada do repórter tenha sido regravada diversas vezes até ter ficado a contento pelo produtor, repórter e/ou pelo cinegrafista. Certamente o jornalista não acertou o texto todo na primeira tentativa, ou então o operador do drone não conseguiu conciliar o *timing* entre o texto do repórter e a ascensão do aparelho.

Continuemos com o episódio da série. O jornalista, em *off*, segue declamando a descrição da paisagem pela obra: "E o chão, que em outro tempo a sombra cobria, era uma confusão desolada de galhos secos, cuja agressividade ainda mais acentuava com os espinhos" (QUEIROZ, 2012 [recurso eletrônico], posição 222). Ao som de Matinal, música de Jaques Morelenbaum e Antônio Pinto para o filme Central do Brasil, o texto é acompanhado pela desolação da terra e da vegetação sequiosas: os espinhos são ilustrados pelos cactos. Somente aos 2min50s de reportagem é, então, apresentada a primeira personagem factual. Da câmera aérea, depois de mostrar o círculo de uma lagoa completamente seca, é possível destacar, dentre o mar terrulento, o verde-piscina da roupa do agricultor Idelfonso Cavalcanti. Resignado, ele está a segar a caatinga, na esperança de que a chuva venha para semear a terra.

Coutinho lembra que "as ações, os personagens e ainda a oferta de uma mensagem moral são também componentes essenciais de uma narrativa dramática" no telejornalismo (COUTINHO, 2012, p. 199). Nesse aspecto, o historiador Peter Burke atenta para a construção do estereótipo do Outro, enquanto "reflexo do eu", que é a "a construção consciente ou inconsciente da outra cultura como oposta à nossa própria" (BURKE, 2004, p. 153-154). O historiador explica que o estereótipo, que originalmente designava a placa para impressão de imagens, está relacionado à construção de "imagens visuais e mentais. Ele complementa que

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> O estereótipo pode não ser completamente falso, mas frequentemente exagera alguns traços da realidade e omite outros. O estereótipo pode ser mais ou menos tosco, mais ou menos violento. Entretanto, necessariamente lhe faltam nuanças, uma vez que o mesmo modelo é aplicado a situações culturais que diferem consideravelmente umas das outras (BURKE, 2004, p. 153).

No caso de *O Quinze – Travessia*, a construção do Outro pode ser percebida na exaltação do sertanejo enquanto pessoa simples, forte, resiliente, mas também condescendente com a própria situação de miséria. Na reportagem, as personagens não apenas desejam ficar na terra, como parecem estar conformadas com o pouco que lhes resta ou lhes é oferecido. A torneira seca só não é uma tragédia porque os moradores armazenam água de caminhões pipa em cisternas. "Foi Deus quem mandou [a seca] para saber quem tem vontade de trabalhar", diz Francisco, vaqueiro de 65 anos, que enche o enorme tonel em um açude e o carrega numa charrete diariamente para dar de beber ao gado. O repórter acompanha Francisco na viagem de charrete. É interessante observar o repórter, jovem de pele muito branca, vestindo uma camisa também muito branca, em contraste com os andrajos do velho homem, da pele queimada e sulcada tanto pela idade quanto pelo sol.

Este contraste remete a outros constantemente encontrados no livro de Queiroz, quando Conceição, moça de aparência indefectível, faz voluntariado nos campos de concentração onde a população de retirantes é confinada, com suas peles pretas, torradas pelo sol, maltrapilhos e esquálidos. A própria trama consiste de duas histórias paralelas que acabam se cruzando pelo destino. Em uma, Chico Bento e a família não têm outra escolha que não sobreviver às desgraças de vida e morte que os acompanham desde a retirada de Quixadá; na outra, os primos Conceição e Vicente, apesar do amor não concretizado, vivem suas escolhas. Ela é uma jovem estudada, de classe média, que auxilia voluntariamente os desafortunados da seca, ele, vaqueiro forte e viril, decide ficar na propriedade da família, apesar de poder escolher entre abandonar a terra e viver na capital.

Estes contrastes fazem remissão nos contrastes entre o Outro, apontado por Burke, e o Mesmo. Pode-se dizer que o jovem repórter também 'escolheu' estar

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ali no sertão escaldante, fazer sua reportagem, e voltar ao conforto do seu lar quando terminá-la, provavelmente em uma capital ou grande centro onde que está a emissora em que trabalha. Às demais personagens, como o agricultor Idelfonso ou o vaqueiro Francisco, parece não haver escolha. Eles, por algum motivo que também não sabem ou querem explicar, não podem deixar a terra. A camponesa Maria Isabel, apresentada na reportagem, sequer sabe a idade. Trêmula, por algum mal neurológico não explicado na matéria, ela enche algumas garrafas plásticas com água salobra e as guarda na geladeira modesta. Em seguida, sopra a lenha em brasa para acender o fogão, onde pousam velhas panelas de ferro. Desdentada, mal se consegue compreender o que fala. "Arroz e feijão todo dia, só por causa da aposentadoria rural que recebe do governo", anuncia o repórter, ao som do dedilhado melancólico do violão de Gustavo Santaolalla, instrumentista argentino já premiado com o Oscar.

E em uma cinematográfica, o agricultor Francisco José de Deus 'atua' perante o drone, rente ao chão, e destrincha uma lamúria (figura 4). A câmera se afasta e, ao longe, Francisco segue em sua ladainha:

> Isso aqui, no ano passado, num tempo desse, era tudo verdinho. Esse ano, por causa da seca, que é muito grande, não tem nada nessas áreas de chão. Não tem nada. Tudo se acabou-se em nada. Mas tudo mesmo... se acabou-se em nada. Ninguém vê nada. (JORNAL NACIONAL, 2015)

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 5 – O agricultor Francisco de Deus diante do drone (na sequência à esquerda), e emocionado ao falar que nunca vira uma seca tão severa (fonte: site G1-Globo.com, montagem do autor)

Durante a entrevista, em pausas dramáticas e com voz embargada, enquanto se embala em uma cadeira de balanço, o sertanejo lamenta que nunca passara uma seca como essa. Sem poder falar mais, em uma emoção contida, apenas consegue negar com o dedo em riste, em uma mistura de reforço à própria negação da seca, e a demonstração da incapacidade de continuar sua fala. O capítulo é encerrado com uma exaltação à vida:

> Repórter: Parece difícil imaginar o que faz o Francisco continuar e ficar aqui. Numa paisagem como a que impressionou Rachel de Queiroz a 100 anos. Ela disse: "As pobres árvores apareciam lamentáveis mostrando os cotos dos galhos como membros amputados e a casca toda raspada em grandes zonas brancas. " Quem não pega a estrada, ainda luta com esta terra. É um ato de resistência. Só quem é forte e tem coragem consegue ficar.
> Francisco: Viver é muito bom, rapaz. É bom demais. Não tem coisa melhor no mundo do que o cara viver.
> Repórter: É?
> Francisco: É. Viver é muito bom.

A televisão, diz Muniz Sodré[6], vive do espetáculo, como tanto se repete dentro e fora da academia, mas, mais ainda, vive do grotesco. "A estética no Ocidente sempre foi da barriga para cima, olhar para o céu, para o elevado. O grotesco é a estética da barriga para baixo, tem a ver com o que está próximo da terra, portanto, com os dejetos, com a escatologia", diz ele. Para Sodré, entretanto, o grotesco também tem o aspecto positivo de servir de crítica. A televisão também tem este poder de alcançar, alimentar e obedecer seu público por meio do espetáculo ofertado.

[6] Em entrevista para a revista Isto É online. Golpe baixo: Muniz Sodré lança O Império do grotesco e analisa como a lógica do mercado obrigou a televisão a privilegiar os temas banais, 10/04/2002. Disponível em <http://istoe.com.br/21392_GOLPE+BAIXO/>

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Considerações finais

O que se percebe em *O Quinze – Travessia*, é que o espetáculo, apesar da crítica social, continua ali: o drama da seca, o sofrimento do sertanejo, a lágrima, ainda que sufocada, o conformismo. Espetáculo que serve de manutenção do estereótipo quando a pergunta se repete ao longo da reportagem: por que continuar? O mesmo espetáculo que oferece ao espectador imagens assustadoramente belas da aridez descrita por imagens mentais de Rachel de Queiroz na literatura. O drama da vida real das personagens da TV é tão tetricamente dramático que chega a povoar o imaginário, como na 'atuação' do velho agricultor perante o drone.

A utilização do drone, aliás, pode ser tida como metáfora deste espetáculo dramatúrgico que tanto se aproxima quanto se afasta do público de modo muito rápido, basta um comando. Não há toque, não o 'humano'. Seria o 'distanciamento seguro' do não-envolvimento emotivo ou sensível com o objeto, já tantas vezes apregoado pelo discurso jornalístico acadêmico?

A televisão atualmente não mais pauta o dia do telespectador como no período pré-internet. Havia o jornal da manhã, o da tarde e o da noite, que entremeavam novelas e outros programas de entretenimento. Hoje em dia, os jornais seguem em seus horários, mas a disputa pela audiência com a internet é invencível. O internauta pode optar por assistir o jornal mais tarde, pelo portal da emissora, ou ainda consumir conteúdo sem preocupação com horário, como as operadoras de séries e de tevês por assinatura. A novela das oito sequer passa às nove.

O que o telejornalismo, especialmente o da televisão aberta, parece ofertar é uma extensão da ficção ou, ainda, uma notícia ficcionalizada. A intenção talvez seja a de preparar o espectador para o consumo de outras atrações com maior interesse comercial. O jornalista, inclusive, tem sido levado cada vez mais ao patamar de celebridade. Muitas vezes deixam as bancadas dos jornais para apresentar

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

programas de auditório com infotenimento. Outras vezes, chegam a participar de desafios de dança, emagrecimento, entre tantas atividades que dizem pouco ou nada à sua carreira de jornalista.

Por fim, percebe-se também que a dramaticidade pode reforçar a construção de estereótipo do Outro também por distanciamento. É o repórter, a tecnologia, o editor, o apresentador... há uma grande fila de pessoas que autorizam o Outro quando e se pode ter sua fala. No telejornalismo, a distância é imposta desde o visual de seu jornalista, muitas vezes maquiado e trajado de forma diferente de sua fonte ou do ambiente onde se encontra, até o uso da linguagem. É certo que o jornalismo contemporâneo evita o uso excessivamente formal como ainda é encontrado no meio acadêmico. Entretanto, o poder de fala do jornalista perante seu objeto, como no caso da reportagem sobre a seca, é também uma forma de distanciar o jornalista de seu objeto.

Essa construção, voluntariamente ou não, haveria sido feita pel'O Quinze de Queiroz, quando a autora traça, conscientemente, um paralelo entre 'estes', os primos Conceição e Vicente, idealizados, com sentimentos (ainda que cada qual ao seu modo, delicado ou rústico), com poder de escolha; e os 'outros', Chico Bento e sua família, quando são sublevados a selvagens obrigados a comer tripas sujas de animais. Cada *media*, cada suporte parece ter, enfim, sua maneira de ganhar o público. Com o telejornalismo dramatúrgico não parece ser diferente.

Bibliografia

BOURDIEU, Pierre. Sobre a televisão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

COUTINHO, Iluska. Dramaturgia no telejornalismo. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

JORNAL NACIONAL. O QUINZE: Travessia. Série de quatro reportagens exibidas pelo Jornal Nacional (Rede Globo) exibida a partir de 28.dez.2015. Disponível em

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

<http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2015/12/um-seculo-depois-o-drama-da-seca-retratado-no-livro-o-quinze-se-repete.html>. Acesso em 30.jun.2016.

QUEIROZ, Rachel. O Quinze. São Paulo: José Olympio, 2012 [edição digital para Kindle].

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A antecipação do herói na construção mito-midiática do jogador de futebol pela imprensa brasileira

Emerson dos Santos DIAS
(UEL / UERJ)[1]

Thiago Antonio IENCO
(UEL)[2]

Resumo: Criação, construção ou antecipação de um mito? A proposta é identificar os recursos acionados pela mídia brasileira para consolidar Neymar Jr. como herói futebolístico nacional. Por meio de análises semiótica e mito-midiáticas, sob amparo de Ronaldo Helal (2011, 2001), comparou-se a repercussão feita pela imprensa entre a lesão que tirou o atleta da Copa do Mundo de 2014 e o pênalti final marcado por ele que levou o futebol do Brasil ao inédito título olímpico em 2016. O trabalho utiliza a teoria dos signos na interpretação de Santaella (2008), revelando construções imagéticas que surgem a partir de capas de revistas e de jornais usadas na pesquisa. Discute brevemente o perfil do atleta, desde a estreia no Santos Futebol Clube até a polêmica transferência para o Barcelona na Espanha, com base na biografia de Beting e Moré (2013). Expõe ainda a origem elitista da prática futebolística no Brasil, conforme análises de Roberto DaMatta (1994) e dos relatos de Mario Filho (2003). As relações do esporte com a mídia e o poder são discutidas no entrelaçamento das contribuições e conceitos de Morin (1981), Marcondes Filho (1986) e John Thompson (1998).

Palavras-chaves: Mídia, mito do futebol, comunicação, jornalismo.

Introdução

[1] Doutor em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); jornalista e professor de Jornalismo pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).
[2] Jornalista graduado em Comunicação – habilitação Jornalismo – pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A construção de narrativas sobre os heróis do futebol na mídia brasileira muitas vezes se alinhou a saga clássica do herói de Joseph Campbell (1995), revelando a história de um indivíduo cuja origem humilde e os inúmeros obstáculos colocados em sua trajetória não foram capazes de frear a ascensão de uma carreira, narrada e legitimada pela mídia, capaz de dividir com os semelhantes – no caso o povo brasileiro - o feito de suas conquistas – como a de uma Copa do Mundo, por exemplo.

Também por muitas vezes, tais narrativas buscam aproximar o jogador de futebol no Brasil, e ainda mais seus heróis, de elementos nacionais considerados típicos da *brasilidade*, como a miscigenação das etnias, capacidade de improviso, leveza nos movimentos, alegria e talento inato (HELAL, 2003, p. 20-21). Um produto tido como *original* de nossas terras, apontado pelos brasileiros como superior ao estilo estrangeiro – em particular, o europeu – onde valores como o esforço, determinação e compreensão do jogo pelo estudo e exaustivo treinamento são apontados como a referência para a prática do esporte.

Tal sentimento de superioridade foi inflado pelas cinco conquistas de Copa do Mundo em 1958, 1962, 1970, 1994 e 2002, que colocaram o Brasil no primeiro patamar entre as seleções mundiais. Até o início do mundial de 2006, nenhuma seleção a não ser a brasileira havia conquistado mais que três títulos. Acostumado a manifestar o "complexo de vira-latas" (RODRIGUES, 1993) na maior parte das comparações com o que está além de nossas fronteiras, o futebol forneceu ao brasileiro uma incomum confiança de si mesmo, como destaca Ronaldo Helal:

> "Curioso notar que esta "sinceridade" em se achar bom não é uma atitude muito comum no Brasil. Roberto Da Matta, por exemplo, já tinha sublinhado o fato de que, diferente da sociedade americana, dificilmente um brasileiro se diz bom em alguma coisa. A falsa modéstia é uma vertente muito mais recorrente em nossa cultura." (HELAL, 2003, p. 27).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Desde Arthur Friedenreich, considerado por Mário Filho (2003) o primeiro herói futebolístico brasileiro, a mídia nacional narrou a trajetória de referências do futebol brasileiro como Pelé, Garrincha, Zico, Romário e Ronaldo com relativo êxito ao posto de heróis no imaginário social brasileiro. Nesse aspecto, é interessante notar como, até o presente momento deste artigo, prevalece o exercício de comparar e tentar encontrar quem foi "o melhor", seja em campo ou na História, em um esporte curiosamente dependente da coletividade. No geral, prevalece a narrativa de um perfil "jovem, extremamente talentoso, humilde, mas ao mesmo tempo 'ambicioso', 'maduro', acostumado a 'conviver com cobranças'" (HELAL, 1998, p. 9).

Nos últimos anos, o jogador Neymar da Silva Santos Júnior, ou simplesmente Neymar Jr., despontou como a grande esperança do torcedor após anos à procura por um novo herói nacional, desejo latente desde a aposentadoria de Ronaldo, o "Fenômeno". Se desperta, assim, o interesse da mídia nacional, cuja ausência de um herói por certo já a incomodava:

> "De fato, um fenômeno de massa não consegue se sustentar por muito tempo sem a presença de "heróis", "estrelas" e "ídolos". São eles que levam as pessoas a se identificarem com aquele evento. Eles representam a nossa comunidade, frequentemente sobrepujando obstáculos aparentemente intransponíveis." (HELAL, 1998, p. 6).

Com menos de 25 anos, Neymar Jr. rapidamente foi alçado (ou forçado) ao posto de herói por reunir e demonstrar em campo qualidades ditas como genuinamente brasileiras como a capacidade do drible, o "jogo de cintura" e o jeito alegre de jogar – não à toa, o mantra "ousadia e alegria" foi cada vez mais associado – inclusive pelo próprio jogador – à figura de si mesmo. Recentes estudos (HELAL, 2011; BOBECK, 2013) propuseram analisar os recursos empregados pela imprensa nacional para aproximar a figura de Neymar Jr. à da narrativa do herói de Campbell (1995) e das tradições "essencializadas" pelo brasileiro quanto a um possível estilo, próprio, de se jogar futebol.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A proposta aqui é apresentar a "jornada do herói" imposta a Neymar Jr. pela imprensa a partir de análises semiótica e mito-midiáticas, comparando a repercussão midiática do desempenho do atleta entre a Copa do Mundo de 2014 e o título olímpico em 2016, algo inédito no futebol brasileiro. Durante este recorte histórico, percebe-se que há uma perspectiva tênue entre a antecipação e a consolidação heroica do jogador. Não se quer cometer, aqui, o delírio de se afirmar que a mídia brasileira foi inteiramente responsável por criar estes heróis, "fabricados pela mídia", como se costuma dizer. Certamente não foram os jornalistas que entraram em campo e produziram as memoráveis atuações que encantaram mentes e corações dos apaixonados por futebol. Não diminui nem um pouco o mérito esportivo daqueles que alcançaram o posto de herói nacional.

Pretende-se, na verdade, chamar a atenção para um padrão, um modelo peculiar de narrar a trajetória de heróis, seja na colocação dos adjetivos, nas manchetes, nas fotos, no tom épico com que as histórias são narradas: nota-se uma necessidade midiática de aproximar o jogador postulante ao cargo de herói de certas qualidades enquanto atleta brasileiro.

O herói esportivo na cultural brasileira

Ao conceituar cultura como "um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens", Edgar Morin (1981, p. 15) acredita que o ingresso de elementos desta em nossa intimidade acaba por estruturar nossos instintos. Nossas emoções são orientadas no sentido de criar uma relação de projeção e identificação, muitas vezes "polarizadas nos símbolos, mitos e imagens da cultura como personalidades míticas ou reais que encarnam os valores (os ancestrais, os heróis, os deuses)".

No caso específico do esporte, o reconhecimento de sua importância no campo cultural, em especial nas relações de identificação (DAMATTA, 1994; HELAL, 2003 e 1998), demorou a chegar. Muitas vezes interpretado como entretenimento

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

destinado às massas, ditas alienadas e passivas, o futebol por muito tempo foi vítima deste estigma.

No entanto, ao notarem sua relevância em criar relações de projeção e identificação com elementos culturais, o futebol conquistou seu espaço na academia, em especial a brasileira, ao atravessar a porta dos estudos sobre a formação de tradições, racismo, construção de narrativas heroicas na imprensa brasileira e até mesmo nas tentativas de se identificar o que faz do brasileiro, de fato, brasileiro. (HELAL, 2003 e 1998; SOARES, 2001; MARIO FILHO, 2003).

> "Nesse sentido, o esporte é uma ponte que liga modernidade e individualismo com velhos e esquecidos valores morais. Ele é uma indústria e um espetáculo, mas igualmente um rito e uma arte. Uma atividade especial que combina com rara felicidade as máximas do capitalismo moderno com as velhas e esquecidas práticas da reciprocidade." (DAMATTA, 1994, p. 14).

Constatou-se o futebol (e o esporte em geral) como ritual agonístico (HELAL, 2003; DAMATTA, 1994), ou seja, de luta e competição, possui uma grande facilidade de alçar indivíduos ao posto de heróis que, situados no contexto de uma cultura nacional, acabam por criar vínculos valorosos com aqueles que, direta ou indiretamente, "consomem" futebol. A jornada ao posto de herói, por certo não é fácil, e só o fato de por muitas vezes ser tortuosa e repleta de sacrifícios, um grande passo é dado no sentido de se efetivar o processo de identificação (CAMPBELL, 1995; MORIN, 1981).

> "A saga clássica do herói fala de um ser que parte do mundo cotidiano e se aventura a enfrentar obstáculos considerados intransponíveis, os vence e retorna à casa, trazendo benefícios aos seus semelhantes." (CAMPBELL, 1995 apud HELAL, 2003, p. 19).

Como relata Mario Filho (2003, p. 29-44), a íntima ligação com os ingleses nos primeiros anos de futebol no país a partir do pioneirismo do inglês Charles

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Miller[3] em 1894 (quando teria trazido bolas, uniformes e as regras do esporte ao Brasil) por certo afastou as classes menos favorecidas de sua prática em larga escala. Além da dificuldade de adaptação com termos e expressões citados acima, havia a necessidade de se comprar bolas, chuteiras, meias, uniformes e encontrar um campo em condições para um desempenho mais confortável para a época. Gasto incompatível com rendimento da maioria da população.

Logo surgiram as primeiras diferenciações (MARIO FILHO, 2003, p. 43): havia os clubes grandes, de elite e em sua maioria formada por ingleses, alemães, italianos e brasileiros de "famílias de bem", e os clubes pequenos, formados nos subúrbios, agregando brancos, negros e mulatos pobres, constituindo uma espécie de movimento de resistência, fazendo da vontade de jogar um motivo para superar as dificuldades apresentadas.

Dentre os grandes, "quem não tivesse boa renda, boa mesada, bom ordenado, não aguentava o repuxo" (id., p. 34). Aos menos favorecidos, a dificuldade de formar um time de periferia ou o contentamento de torcer pelo clube grande surgiu como um grande dilema. A possibilidade de vir a trocar a arquibancada pelo campo de jogo no clube grande não era contemplada "nem na brincadeira", pois naquele momento, era coisa de "gente fina". (id., p. 43).

Neste contexto de diferenciações, o futebol por si só acabou criando uma grande contradição para quem o assistia e praticava. Seu conjunto de valores e regras apresentava grande disparidade com os vícios da época. Embora legislativamente respirasse ares de uma suposta liberdade e igualdade de direitos na virada do século XIX para o XX (abolição da escravidão, fim da monarquia, início de um governo republicano), a sociedade brasileira estava marcada por práticas coronelistas, favorecimentos e vícios aristocráticos, tutelados pelo preconceito racial ainda latente.

[3] A versão que envolve Miller, embora seja a mais conhecida entre nós, não é unânime. Pesquisadores de diversas regiões do país têm se esforçado para encontrar o "verdadeiro" pioneiro na inserção do futebol no Brasil. Alguns historiadores apontam o escocês Thomas Donohoe (1863-1925) como o precursor da modalidade. Pesquisadores como Soares (2001), no entanto, acreditam que a tentativa de atribuir o pioneirismo seria algo pouco significativo: a origem do futebol no Brasil estaria muito mais atrelada ao contexto socioeconômico da época.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Até por este ranço escravocrata persistente e ativo, a entrada de negros e mulatos no futebol não foi facilitada, como nos mostra Mario Filho em seu *O Negro no Futebol Brasileiro* (2003), publicado originalmente em 1947 e que chamaremos a partir daqui de NFB, tal qual autores como Soares (2001). Até então, os escretes eram formados em sua maioria por "jogadores claros, bem brancos, havia até louros nos times, ia-se ver: inglês ou alemão. Poucos morenos. Os mulatos e os pretos, uma raridade, um aqui, outro ali, perdiam-se, nem chamavam atenção" (MARIO FILHO, 2003, p. 29).

Entre os obstáculos colocados, destaca-se que "os negros não podiam derrubar, empurrar, ou mesmo esbarrar nos adversários brancos, sob pena de severa punição: os outros jogadores e até os policiais podiam bater no infrator" (SOARES, 2001, p. 35). A necessidade de se adaptar acabou por se tornar um diferencial do jogador negro – e futuramente do brasileiro – em relação ao estilo europeu. A narrativa posicionou o NFB na direção de obras modernistas como as de Gilberto Freyre, que buscavam entender e interpretar o que fazia o brasileiro, de fato, se sentir brasileiro. E que viam na miscigenação das raças como um aspecto positivo e característico de nossa sociedade. Freyre, por sinal, escreveu o prefácio da primeira edição, destacando o livro de Mário Filho como uma "contribuição valiosa para a história da sociedade e cultura brasileira".

> "Sublimando tanto do que é mais primitivo, mais jovem, mais elementar, em nossa cultura, era natural que o futebol, no Brasil, ao engrandecer-se em instituição nacional, engrandecesse também o negro, o descendente de negro, o mulato, o cafuzo, o mestiço. E entre os meios mais recentes – isto é, dos últimos vinte ou trinta anos – de ascensão social do negro ou do mulato ou do cafuzo no Brasil, nenhum excede, em importância, o futebol." (FREYRE, 1947 apud MARIO FILHO, 2003, p. 25).

A tomada de Mário Filho (2003) como plataforma para outros estudos, no entanto, gera divergências. Soares (2001) critica a excessiva utilização do livro pelo que chama de "novos narradores", ou seja, uma crítica aberta aos atuais pesquisadores que se utilizam do NFB sem um rigor científico necessário, como

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

suporte na formulação de hipóteses sobre futebol, racismo e identidade. O autor acredita que "a narrativa de NFB mais se aproxima do campo do romance, do conto" (SOARES, 2001, p. 17), de forma que sua estrutura traz "uma história mítica que vai sendo atualizada adequando-se às demandas de construção de identidade e/ou às denúncias antirracistas" (id., p. 13). Não se trataria, portanto, de um estudo histórico ou sociológico; a questão racial teria ganhado um destaque maior do que realmente teria para alimentar a produção do mito da nação, unida em harmonia, rumo ao progresso.

Não foi à toa que o futebol "transformou-se no primeiro professor de democracia e de igualdade" (DAMATTA, 1994, p. 12) por valorizar aspectos como o mérito, talento, esforço e lealdade ao invés da classe social pura e rasa. Para se tornar viável em um país tão desigual, o futebol precisou que importantes vínculos fossem desfeitos. "Da desigualdade imposta nasceria criativamente o estilo brasileiro de futebol. Os negros inventaram o drible e a ginga de corpo por serem 'obrigados' a evitar o enfrentamento e o contato corporal com os brancos." (SOARES, 2001, p. 35). Mais do que nunca, a máxima "o acontece no campo, fica no campo" se fez valer: "esse estranho jogo que, dando ênfase ao desempenho, democraticamente produzia ganhadores e perdedores sem subtrair de nenhum disputante o nome, a honra ou a vergonha." (DAMATTA, 1994, p. 12).

Uma coletividade, altamente dividida, passa a ter elementos com a qual se identifica e tira proveito das conquistas como conjunto – a vitória de um time representa a vitória daquele grupo de pessoas: do bairro, da cidade, do estado, e assim por diante. Algo considerado por Roberto DaMatta (1994) como incomum no cotidiano nacional, cuja população acostumou-se a criticar as instituições justamente por não se ver representado por elas. Críticas estas que são absorvidas e utilizadas historicamente pela mídia brasileira a partir da primeira metade do século XX.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Mídia e futebol

Como já vimos, no início do século XX o futebol galgava seus primeiros passos no Brasil, que tinha o remo como o esporte mais popular da época. Mas tanto o futebol quanto o remo tinham pequena ou nenhuma cobertura dos grandes jornais da época. Isto porque era tratado por eles como assunto de menor relevância (COELHO, 2004).

> "A primeira cesta no Brasil, o primeiro saque. Tudo foi registrado. Tudo meio a contragosto. Porque nas redações do passado – e isso verifica também nas de hoje em dia – havia sempre alguém disposto a cortar uma linha a mais dedicada ao esporte. [...] Gastar papel com gols, cestas, cortadas e bandeiradas nunca foi prioridade. Nem no Brasil, dito país do futebol, que só teria revista esportiva com vida regular nos anos 70." (COELHO, 2004, p. 8-10).

Com a possibilidade da amplitude da cobertura que o jornalismo especializado oferece, a área esportiva começou a ganhar força quando surgiram os primeiros veículos voltados somente para aquela área: em princípio, os diários esportivos. Neste sentido, Coelho (2004) destaca o papel do *Jornal dos Sports*, criado pelo jornalista Mário Filho na década de 1930 e considerado o primeiro diário exclusivamente dedicado aos esportes no país. Há de se destacar o papel do rádio que, até a chegada da televisão, era o principal meio de comunicação no que se refere à transmissão das competições, em especial, do futebol. Sua flexibilidade de transmissão lhe permitia chegar aos locais mais remotos e em horários diferentes do engessado material impresso. A Rádio Nacional, por exemplo, "chegava aos mais distantes lugares do país com as transmissões do futebol carioca. É o que explica Flamengo e Vasco serem até hoje potências como torcida em todo país". (COELHO, 2004, p. 32).

Mas desde a popularização da TV entre os brasileiros, as emissoras de televisão se tornaram a principal referência na transmissão de conteúdos

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

relacionados ao esporte, em especial o futebol. Finger e Oselame (2014, p. 460) destacam uma pesquisa de 2011 que apontava a preferência de 72% dos brasileiros pela TV para buscar informações sobre futebol, um percentual "quase quatro vezes maior do que a preferência pelo rádio AM e FM – companheiro frequente dos torcedores nos estádios e citado por 21% dos entrevistados."

Nota-se, a partir destes números, uma predominância do futebol no que se refere à cobertura esportiva realizada pela mídia brasileira. Ainda de acordo com a pesquisa do Ibope citada pelas autoras, o futebol representa 92% da audiência, muito acima do vôlei, por exemplo, que possui 24%. O que inegavelmente faz movimentar, todos os anos, uma quantidade expressiva de recursos entre os clubes, atletas, agentes, organizadores, patrocinadores e emissoras de televisão. E que por certo justifica a presença a massiva do assunto no espaço dedicado à cobertura esportiva.

A título de exemplo, em 2015, os organizadores do Campeonato Inglês de futebol negociaram com as emissoras britânicas os direitos de transmissão das temporadas 2016/2017, 2017/2018 e 2018/2019 por mais de 5 bilhões de libras esterlinas, o que hoje representaria, em reais, mais de 20 bilhões. Uma quantia ainda mais assustadora se enfatizarmos novamente que ela se refere *somente* ao valor pago pelas emissoras britânicas, e que aumentarão ainda mais quando os direitos forem negociados com as de outros países interessados.

Vemos a reunião das quatro características de poder – econômico, político, coercitivo e simbólico – apresentadas por John Thompson (1998, p. 25) e capazes de "intervir no curso dos acontecimentos e em suas consequências", além da reformulação do valor da notícia e do consumo da mesma, a partir de pressupostos do jornalismo pós-industrial (DIAS; MOREIRA, 2014) junto ao conceito clássico de dominação midiática propostas por Marcondes Filho (1986).

No caso brasileiro, o dinheiro recebido por meio das negociações com as emissoras de televisão torna-se importante para a operação diária dos clubes, já que boa parte destes apresenta-se em situação financeira delicada e com baixo aproveitamento dos potenciais de receita. Cria-se, a partir disto, uma relação de

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

dependência com o dinheiro da TV e o risco de submissão, dos clubes e campeonatos, aos anseios da televisão licenciada para transmitir o evento.

> "A TV Globo tem os direitos exclusivos do Campeonato Brasileiro desde 1995. Os direitos tiveram valorização desde 1997. Os clubes pensaram que iriam aumentar seus dividendos com o dinheiro da TV, mas não criaram campeonato suficientemente lucrativo para que a televisão dele precisasse. Ao contrário, hoje são os clubes que dependem da televisão." (COELHO, 2004, p. 63).

Autores como Coelho (2004) e Barbeiro e Rangel (2006) acreditam a cobertura futebolística feita pela mídia brasileira, empenhada na promoção de partidas, campeonatos, clubes e atletas de futebol, acabou limitando o registro diário à fórmula pouco criativa, repetitiva, de acompanhar o dia-a-dia dos treinos e às entrevistas coletivas dos jogadores. "Infelizmente, a pauta na imprensa esportiva virou burocracia, refém de horários, processos industriais. Podemos até falar que o esporte hoje é pautado pela agenda." (BARBEIRO; RANGEL, 2006, p. 26). Uma culpa que pode ser dividida com a crescente preocupação da assessoria de imprensa dos times, que limita o acesso aos treinos e seleciona os jogadores a serem entrevistados. Mas que passa a exigir do repórter esportivo, cada vez, uma criatividade e sensibilidade para apurar melhor as informações e registrar uma boa história: "Geralmente a notícia vence pelo cansaço. A boa pauta aparece num dia e desaparece no outro, sem ninguém notar. Porque exige esforço cotidiano até dos profissionais mais criativos." (COELHO, 2004, p. 80). É justamente nesta (falta de) tentativa de encontrar soluções na produção da pauta que a fórmula de buscar o que dá audiência prevalece, favorecendo diretamente os clubes com o maior número de torcedores e os atletas que se destacam. Não à toa os principais ídolos do futebol brasileiro "possuem" uma espécie de editoria dentro da editoria, especializada cobrir detalhes da vida pessoal, como novos cortes de cabelo, tatuagens e relacionamentos. Mas até onde a mídia pode se prestar a este papel? Tal relação de projeção na mídia se estabelece, como nota Helal (2003), a partir de uma série de recursos, acionados ao se narrar a participação destes ídolos postulantes a

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

herói numa partida, num evento esportivo, num fato marcante de sua carreira. Destaca-se, de sobremaneira, a tentativa de aproximação que se faz, nas narrativas, da trajetória do atleta em destaque com a do arquétipo clássico, onde a superação de desafios leva o público a se sentir representado, tocado, como se o exemplo de perseverança de seu herói fosse motivação suficiente para que o sujeito possa superar seus próprios desafios. Para sintetizar tal exemplo, apresentamos a seguir uma breve trajetória, histórica e midiática, de Neymar Jr.

Neymar Jr. e a carreira heroico-midiática

Nascido em 05 de fevereiro de 1992, em Mogi das Cruzes (SP), Neymar da Silva Santos Júnior é o primogênito do casal Neymar da Silva Santos e Nadine Gonçalves da Silva Santos. Seu pai também foi jogador profissional; atuou por equipes interioranas Brasil afora, mas teve de encerrar a carreira aos 32 anos por conta do desgaste das lesões e, principalmente, para administrar a carreira do filho, conforme o depoimento de Neymar Jr. aos jornalistas Beting e Moré (2013, p. 18) que escreveram a biografia dele. A figura do pai aqui já ganha o peso, nesta relação primária "pai-jogador" versus "filho-torcedor", de referência, de modelo a ser seguido, o que posteriormente seria reforçado na relação "pai-conselheiro" versus "filho-jogador" quando afirma que "foi meu pai quem me apresentou à bola. E foi por acompanhá-lo em mais uma partida dele como jogador que comecei a realmente jogar futebol, e não apenas correr atrás da bola, como se fosse um brinquedo qualquer." (BETING; MORÉ, 2013, p. 31).

Essas relações são importantes no processo de identificação com o público: o fato de, desde muito novo, ter o pai como ídolo, conselheiro no futebol e na vida, faz de Neymar Jr. mais humano: o ser "extraordinário" que também tem seus ídolos, que também compartilha dos mesmos devaneios dos seres "comuns", que também precisa de conselhos para viver melhor e obter sucesso.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Curiosa é a expressiva ausência da figura da mãe neste processo de identificação – só o fato dos autores Beting e Moré (2013) não incluírem qualquer relato de Nadine na biografia por certo já nos diz muito. A mãe, na maioria das vezes, apareceu em relatos que se referem à criação, à manutenção da ordem e cuidado do lar. A centralidade na importância do pai para o sucesso profissional de Neymar Jr. é notável.

Destaca-se também, entre as primeiras dificuldades e desafios relatados na biografia, uma passagem (id., p. 28) em que Neymar Jr., com apenas quatro meses, sobreviveu a um grave acidente de carro sofrido pela família em junho de 1992, na descida da serra entre Mogi das Cruzes e a Baixada Santista. Diferente do pai, que sofreu múltiplas lesões nas pernas, o filho escapara praticamente ileso, com "um pequeno corte na cabeça".

Ressalta-se, nesta passagem, o tom "milagroso" da narrativa concedida pelo pai – que o próprio título do capítulo sugere em "por um fio". O pai acredita que a resistência ao acidente foi o sinal da "luz divina" que paira sobre o filho: "Graças a Deus e às pessoas que nos ajudaram depois do ocorrido, o nosso menino o sobreviveu àquele acidente. Como o Juninho sempre diz: 'Deus nos iluminou naquele dia. E deste então, e antes disso também'.". (id., p. 30).

É esta "luz divina", que surge do relato do acidente, que conduz a figura de Neymar Jr. na biografia como alguém que foi escolhido, que atravessou o tênue limite entre a vida e a morte com apenas quatro meses porque parecia destinado, não só por escolha pessoal, mas também por escolha divina, a ser o herói futebolístico brasileiro que todos buscavam.

> "Campbell explica que as "provações são concebidas para ver se o pretendente a herói pode realmente ser um herói. Será que ele está à altura da tarefa? Será que é capaz de ultrapassar os perigos? Será que tem a coragem, o conhecimento, a capacidade que o habilitem a servir?". (HELAL, 2003, p. 23-24).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A chegada ao Santos Futebol Clube se deu a partir da observação de Zito, ex-jogador do clube nas décadas de 1950 e 60. Seguindo a recomendação dele, o Santos ofereceu a Neymar Jr. seu primeiro contrato aos onze anos. O impacto foi imediato: embora franzino, sempre atuou uma categoria acima de sua idade e até mesmo forçou o Santos a criar uma nova categoria, a sub-13, exclusivamente para adequar a então promessa. Com apenas 13 anos, recebeu a primeira grande oportunidade de deixar o futebol brasileiro. Em 2006, o Real Madrid convidou Neymar Jr. e seu pai para passarem 19 dias na Espanha. No período de testes, o atleta chamou a atenção do clube espanhol ao marcar 27 gols, mas em conjunto com a família, recusou a oferta que segundo o pai, em seu relato, era "parecida com a que o Barcelona tinha feito pelo Messi quando garoto." (BETING; MORÉ, 2013, p. 54).

Com a permanência assegurada no Santos, Neymar Jr. estreou profissionalmente em 07 de março de 2009, aos 17 anos, contra o Oeste de Itápolis pelo Campeonato Paulista. Em 2010, surge uma nova oportunidade de deixar o clube rumo à Europa. O interessado da vez era o inglês Chelsea. Apesar das altas cifras, Neymar Jr. e seu pai foram convencidos a ficar pelo presidente do Santos, Luís Álvaro de Oliveira Ribeiro. O relato do próprio Neymar, sobre o que disse Luís Álvaro numa reunião para tratar do assunto, é simbólico:

> "No meio da conversa, o presidente apagou a luz e apontou uma cadeira vazia: 'Essa é a cadeira do grande ídolo esportivo nacional. Desde a morte de Ayrton Senna ela está assim, vazia. Se o Neymar Jr. ficar no Santos e recusar a proposta do Chelsea, dará o primeiro passo para sentar-se nela'". (id., p. 113).

O ano de 2010 também marcou a estreia definitiva do atleta com a camisa da seleção brasileira principal. Após a fracassada participação na Copa do Mundo de 2010, o futebol brasileiro clamava por mudanças. Com a chegada do técnico Mano Menezes, Neymar Jr. fez sua primeira aparição já na primeira partida da seleção após a Copa. Foi um dos destaques da vitória sobre os Estados Unidos num amistoso realizado em agosto.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O início da participação de Neymar Jr. na seleção marca, segundo sua biografia, as maiores aproximações da figura do atleta com o jeito de ser brasileiro, característica importante no processo de identificação com o público e com o modelo de herói futebolístico brasileiro, que se apega ao jeito alegre, malandro, ousado, criativo, jovem na essência, como uma a criança que encara como uma brincadeira a responsabilidade de carregar a esperança tupiniquim.

Também marca o reconhecimento do próprio Neymar Jr. ao chamado, ao compromisso heroico de resgatar o orgulho do escrete nacional e dividir o feito com todos os brasileiros: "Quero ganhar uma Copa do Mundo para o povo do meu país. Quero também trazer uma medalha olímpica. [...] Por isso sonho com o Mundial de 2014 e com uma medalha olímpica no Rio de Janeiro, em 2016." (BETING; MORÉ, 2013, p. 139, grifo nosso).

Apesar de já integrado à seleção principal, Neymar aceitou participar do Campeonato Sul-Americano Sub-20, disputado no Peru entre janeiro e fevereiro de 2011. Foi o artilheiro da campanha que deu ao Brasil o 11º título da competição. Os nove gols marcados pelo jogador ajudaram o Brasil a se classificar para a disputa dos Jogos Olímpicos de Londres 2012, onde o time encabeçado por Neymar Jr. fracassou na tentativa de conquistar o ouro olímpico na modalidade.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

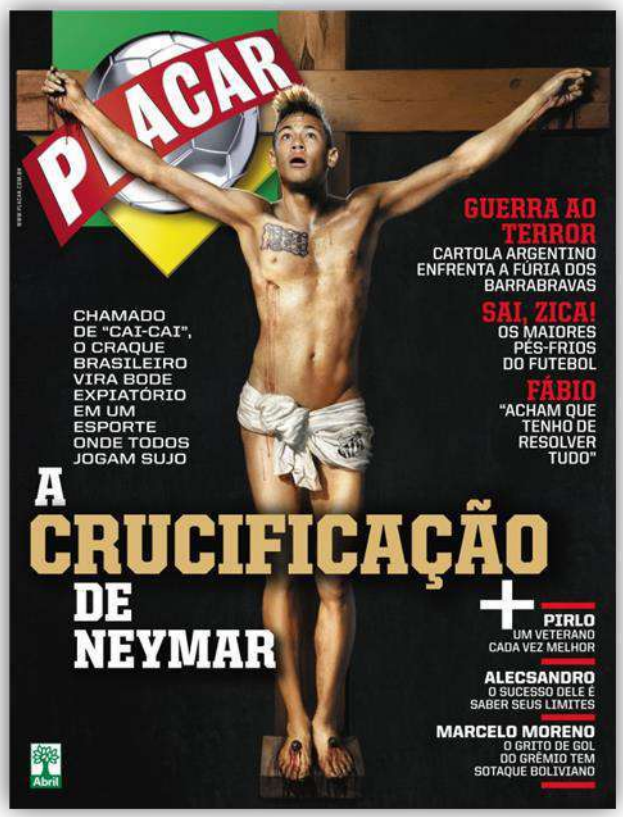


Figura 1: Revista Placar - Edição de Outubro/2012

Com o fracasso olímpico aumentaram as críticas quanto ao estilo de jogo, considerado "cai-cai", jargão aplicado aos jogadores que simulam quedas para ludibriar a arbitragem com a marcação incorreta de faltas. A fama poderia ter subido à cabeça do jovem prodígio da nação. Na contramão das críticas, a revista "Placar" chegou a retratar o contexto da época com a publicação de uma capa em que Neymar Jr. aparece, numa fotomontagem, crucificado (Figura 1).

Aproximando-o à figura de Jesus, "Placar" não só entendeu que Neymar Jr. era digno de tal comparação como também equiparou a situação de ambos como mártires. Ambos teriam de passar por sacrifícios à custa de pessoas que "não sabiam o que estavam fazendo". Assim, Neymar Jr. precisaria "renascer".

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Neymar Jr. na Copa do Mundo de 2014

A Copa do Mundo de 2014, sediada no Brasil, serviria de redenção para o atleta. Na conclusão da graduação em que trabalhamos juntos (IENCO, 2016) como orientando e orientador, estão análises deste momento histórico tanto do futebol brasileiro quando do jogador em questão.

Com base na interpretação na teoria dos signos de Charles Sanders Peirce[4] a partir da interpretação de Lucia Santaella (2008)[5], desenvolveram-se análises de jornais e revistas que evidenciavam construções mito-midiáticas da imagem de Neymar Jr. diante do público brasileiro. Basta recuperar aqui duas capas de jornais distintos – analisadas na época – que praticamente evidenciam as mesmas interpretações simbólicas de Peirce e Santaella (Figuras 2 e 3).

A provação única terminou em tragédia: uma lesão nas costas, após um choque com o lateral colombiano Camilo Zuñiga, encerrou precocemente a participação de Neymar Jr na Copa. Em princípio, o acontecimento por certo representaria o fim da oportunidade de se consagrar como herói numa Copa do Mundo disputada em nosso país. Em outras palavras, poderia simbolizar o adiamento da confirmação de Neymar Jr. como herói.

Consolida-se assim, na ausência de Neymar Jr., a figura de uma seleção brasileira que "deixou" de ser Brasil, que entrou em descrédito e gerou desconfiança entre os brasileiros.

[4] Para Peirce, "um signo ou *representâmen* é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido." (PEIRCE, 2010, p. 46).
[5] Com base nas três propriedades formais que consolidam o signo (sua qualidade, existência e seu caráter de lei), Santaella (2008, p. 12) afirma que "pela qualidade, tudo pode ser signo, pela existência, tudo é signo, e pela lei, tudo deve ser signo".

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

FOLHA DE S.PAULO

UM JORNAL A SERVIÇO DO BRASIL

SÁBADO, 5 DE JULHO DE 2014

Brasil vai à semifinal, mas Neymar está fora da Copa

Com gols de zagueiros, seleção bate Colômbia por 2 a 1 e pega Alemanha; craque sofre fratura em vértebra

O GLOBO

COPA 2014

Neymar está fora da Copa

Entrada violenta de colombiano fratura terceira vértebra lombar do brasileiro. Recuperação levará até seis semanas

Zaga põe Brasil nas semifinais

Thiago Silva e David Luiz marcam e garantem avanço da seleção, que vai enfrentar a Alemanha

Investigação chega perto da Fifa

BH admite fiscalização falha em viaduto que caiu

Figuras 2 e 3: Jornais Folha de S. Paulo e O Globo, ambos de 05 de julho de 2014, dia seguinte à lesão de Neymar Jr. na Copa do Mundo no Brasil.

Uma seleção que teria de apelar para elementos mais distantes dos normalmente valorizados na brasilidade, como a sorte e a fé, ao invés da suposta competência inata, do talento e da malandragem. Coincidentemente a mídia explorou a figura do zagueiro David Luiz como um leão que entra em cena "rugindo" pela atenção dos brasileiros. É como se ele próprio, por intermédio da mídia brasileira analisada semioticamente, estivesse respondendo à pergunta "a quem podemos recorrer?" diante de tanto desamparo e descrença.

Conforme concluiu-se em pesquisa anterior (IENCO, 2016), ao sair lesionado nas quartas-de-final da Copa do Mundo de 2014, Neymar Jr. reuniu condições que o antecipavam como herói futebolístico nacional em um momento que, se levássemos em conta a jornada do herói de Campbell (1995), significaria justamente o contrário: a lesão por certo representaria mais uma – e provavelmente a maior – provação em sua jornada.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Acontece que a derrota para a Alemanha por 7 a 1 no desenrolar da participação brasileira naquele mundial, sem a presença do atleta, catapultou a condição de Neymar Jr., dentro de sua narrativa na imprensa brasileira, como jogador insubstituível, inquestionável, como o único jogador entre os 23 convocados que seria capaz de parar de frear o ímpeto alemão, mesmo se tratando de uma seleção pentacampeã jogando dentro de seus domínios. "Como se, no momento de sua precipitada e forçada saída, toda a esperança de conquistar o hexacampeonato naquele momento tivesse se esvaído, pelo menos da forma como os brasileiros preferem jogar futebol." (IENCO, 2016, p. 72).

É nesse ponto que as figuras de Neymar Jr. e Brasil se misturam, se completam a ponto de um ser a metonímia do outro. É como se ausência de Neymar Jr. naquela fatídica Copa realizada no Brasil simbolizasse justamente a ausência de Brasil. Neste sentido, o que poderia ser mais valioso para um ídolo que postula o heroísmo do que ele próprio se consolidar, com o crivo da mídia, como um símbolo de nossa nação?

Ao desafiar a histórica interpretação da jornada de Campbell alinhada com as narrativas dos heróis futebolísticos nacionais pela imprensa brasileira, ou seja, da necessidade de ser campeão da Copa do Mundo para se consolidar como herói, Neymar Jr. tornou-se inquestionável na seleção brasileira sem sequer ganhar uma medalha ou troféu junto à seleção. Pelo contrário: sagrou-se herói saindo do gramado de Fortaleza (CE) carregado pelos maqueiros.

Neymar Jr. na Olimpíada de 2016

Se a jornada do herói ainda prevalecesse, a próxima oportunidade de consolidação estaria reservada para 2018, na Copa do Mundo da Rússia. Dada a dinâmica e volatilidade da carreira de um jogador de futebol, quatro anos representam um tempo enorme. Uma lesão poderia mudar tudo em questão de segundos, simbolicamente como a mesma que tirou o atleta da Copa de 2014.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No entanto, a década reservou ao Brasil a oportunidade de receber os primeiros Jogos Olímpicos da América do Sul da história em 2016. Se para outras seleções mundiais a modalidade do futebol masculino não é atrativa, a ponto de a competição ser disputada com times sub-23 (com a exceção de três jogadores profissionais), para o Brasil sempre foi uma obsessão: a seleção pentacampeã jamais conquistou o ouro olímpico.

A importância dada à competição foi tamanha que Neymar Jr. sequer disputou a Copa América Centenário, realizada nos Estados Unidos um mês antes (julho de 2016). O fracasso da seleção comandada por Dunga, que substituiu Mano Menezes para disputar a Copa América 2015, no Chile, custou não só o emprego do treinador, mas também a tranquilidade da Confederação Brasileira de Futebol (CBF), pressionada a dar respostas sobre uma seleção que, meses antes, foi goleada pela Alemanha.

Como Tite foi a escolha para "resolver o problema" da seleção principal, coube ao técnico que vinha treinando a equipe júnior, Rogério Micale, de comandar o Brasil no torneio olímpico em agosto de 2016. Depois de dois empates por 0 a 0 com Iraque e África do Sul na fase de grupos, a seleção olímpica resgatou o sentimento de angústia e pessimismo de meses atrás.

Na última partida da fase de grupos, o Brasil corria o sério risco de ser eliminado dos Jogos Olímpicos com nenhuma vitória sequer. Porém, dependia apenas de si para se classificar e fez o dever de casa: goleou a Dinamarca por 4 a 0 e ofereceu um alento ao torcedor. Nas quartas-de-final, o Brasil reencontrou a Colômbia, o mesmo adversário do jogo que resultou na lesão de Neymar Jr. durante a Copa de 2014. O *déjà vu* era óbvio, mas o atleta "sobreviveu" e o Brasil venceu com tranquilidade, 2 a 0.

O Brasil não tomou qualquer conhecimento de Honduras nas semifinais, despachando a equipe da América Central em uma arrasadora vitória por 6 a 0. Capricho do destino ou não, o ouro olímpico seria disputado no Maracanã simplesmente por Brasil e Alemanha. O fato de serem times sub-23 por certo

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

esfriaria a tentativa de apagar o que houve em 2014, mas por certo o interesse era outro: o ouro olímpico, inédito, estava acima de qualquer revanche.

> "Conte, carioca, quando este sábado virar lenda, que você estava no Maracanã – mesmo que seja mentira. Na praia, nos botecos, nas ruas, rememore deliciosamente: você viu Neymar Jr. avisar que também estava lá; gritou o nome do camisa 10 antes do golaço de falta; calou-se por um milionésimo de segundo quando os alemães empataram em 1 a 1 e levaram o jogo para a prorrogação e os pênaltis. Lembre como pulou porque era pentacampeão mundial. E como, quando o capitão converteu o angustiante quinto pênalti e fez 5 a 4, você saiu do chão também porque era, enfim, campeão olímpico de futebol masculino." (LOZETTI; SCHMIDT; ZARKO, 2016).

Assistimos a uma final disputada nos mínimos detalhes, onde cada lance teve sua importância – como as três bolas alemãs que acertaram a trave e poderiam ter mudado o curso da história. História esta que caminhou a favor dos brasileiros e de Neymar Jr., escolhido como o último cobrador da disputa de pênaltis, critério de desempate adotado por conta do empate em 1 a 1 no tempo regulamentar.

O resgate da discussão sobre a antecipação do herói Neymar Jr., já em 2014, ajuda a entender o quão simbólica é a imagem da última cobrança e seu desenrolar, que definiu o inédito título brasileiro. Inquestionável no posto de único jogador capaz de representar a brasilidade, naturalmente a cobrança decisiva precisaria passar por pés capazes de carregar tamanha responsabilidade.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

FOLHA DE S.PAULO

UM JORNAL A SERVIÇO DO BRASIL

DOMINGO, 21 DE AGOSTO DE 2016

RIO 2016

Neymar chora após converter o pênalti que garantiu a medalha

Brasil leva ouro inédito no futebol

Com gol de Neymar no último pênalti, seleção supera fantasmas da Copa de 2014 e da derrota no Maracanã, em 1950

três vezes pódio

ISAQUIAS É O BRASILEIRO COM MAIS MEDALHAS EM UMA OLÍMPIADA

Isaquias Queiroz, que levará a bandeira brasileira no encerramento, e Erlon Sousa celebram após conquistarem a prata

encerramento

MARTINHO DA VILA É DESTAQUE EM FESTA DIRIGIDA POR ROSA MAGALHÃES

juiz! juiz!

ÁRBITRO DO BOXE VIRA ÍDOLO E GANHA TORCIDA BRASILEIRA

ANTONIO PRATA

Esporte não serve para comprovar teses e vira a dancinha do atleta de Kiribati

Disputa política prejudica ações na cracolândia

RAQUIAN NASSAR

Temer se funde ao PSDB até que sofra também um golpe

PMDB ajudou a elevar renda de secretário de Comunicação

QUADRO DE MEDALHAS

PEGADAS OLÍMPICAS

Atletas sugerem valores do esporte para mundo das empresas

EDITORIAIS

ATMOSFERA

FALE COM A FOLHA

NOVO ix35 2017 2.0 FLEX

ELEITO O MELHOR SUV DO BRASIL E O MELHOR DO MUNDO NOS ESTADOS UNIDOS.

A PARTIR DE R$ 99.990 À VISTA

LOJAS DA CAPITAL ABERTAS TODOS OS DOMINGOS ATÉ AS 13 HORAS.

CAOA

Figura 4: Folha de S. Paulo de 21 de agosto de 2016 com Neymar Jr., em destaque, chorando após a vitória olímpica.

Ninguém melhor do que um jogador em busca da redenção, em busca da resposta aqueles que duvidavam dele. Curiosamente, tamanho anseio, visível na expressão corporal e na reação pós-gol – o choro de joelhos – é capaz de uma provocação de peso semelhante: o peso desta cobrança se deu mais pelo fato do ineditismo da possível conquista, coletiva, ou seria por que, pessoalmente, Neymar Jr. precisava acertar a meta para ratificar aos demais o posto de protagonista e de herói antecipado, porém não confirmado?

"Brilhou no campo, chamou a responsabilidade na quinta e decisiva cobrança na decisão por pênalti e deixou o recado ao deixar o gramado.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Emocionado, Neymar desabafou, ao bom estilo Zagallo: "Olha, tenho muita coisa para falar, mas ainda não encontrei palavras. Eu só tenho a agradecer a Deus, minha família, amigos, companheiros, pelos momentos difíceis na competição, onde fomos criticados. O quanto falaram da gente, respondemos com futebol. É uma das coisas mais felizes que aconteceram na minha vida. E agora, faz o quê? Vão ter que me engolir!" (LOZETTI; SCHMIDT; ZARKO, 2016).

Em termos de sua narrativa na imprensa, a repercussão do título olímpico aproximou Neymar Jr. novamente da saga clássica do herói de Campbell, com o retrato de um herói consolidado ao compartilhar com seu povo, quase que individualmente – exacerbado pela monopolização das capas com a sua figura, a alegria de uma conquista inédita. Se levarmos em conta o coletivo, o ouro olímpico pode não ter o peso de uma Copa do Mundo, e talvez daqui a alguns anos, seja de importância menor diante de outros futuros títulos.

Estar entre os campeões olímpicos, simbolicamente, estabelece a ponte que faltava ao jogador, mesmo que em alguns momentos ganhasse características das "vedetes da grande imprensa", os novos olimpianos de Morin (1981, p. 105). Ao marcar o pênalti decisivo no Maracanã, Neymar Jr. é possível dizer que ele passou a fazer parte dos olimpianos no imaginário dos brasileiros.

Referências bibliográficas

BARBEIRO, Heródoto; RANGEL, Patrícia. *Manual do jornalismo esportivo*. São Paulo: Contexto, 2006.

BETING, Mauro; MORÉ, Ivan. *Neymar: conversa entre pai e filho*. São Paulo: Universo dos Livros, 2013.

BOBECK, Yuri. *O papel da imprensa na construção da figura do ídolo no esporte brasileiro*. 2013. 74 fls. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo), Rio de Janeiro: UFF, 2013.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1995.

COELHO, Paulo Vinicius. *Jornalismo esportivo*. São Paulo: Contexto, 2004.

DAMATTA, Roberto. *Antropologia do óbvio: notas em torno do significado social do futebol.* Revista USP, São Paulo, v. 22, p. 10-17, 1994.

DIAS, Emerson S.; MOREIRA, Sonia V. *Outro valor da notícia? Reflexão sobre as tensões entre a organização de mídia e o jornalista profissional*. Anais II CONFIBERCOM. Congresso Mundial de Comunicação Ibero-Americana. Braga (Portugal): Universidade do Minho, 2014.

FINGER, Cristiane; OSELAME, Mariana. *Futebolização do esporte na televisão: compromisso com o jornalismo ou com os números de audiência?* Santa Catarina: Revista Estudos em Jornalismo e Mídia, UFSC, v. 11, n. 2, p. 459-471, jul./dez. 2014.

IENCO, Thiago. *Neymar Jr.: a consolidação do herói pela mídia brasileira na Copa do Mundo de 2014*. Trabalho de Conclusão de Curso (Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo). Londrina: UEL, 2016.

HELAL, Ronaldo (et al). *A construção de um ídolo futebolístico na imprensa: estudo de caso*. São Paulo: Revista Organicom, Universidade de São Paulo, v. 8, n. 15, p. 234-246, jul./dez. 2011.

_____. *A construção de narrativas de idolatria no futebol brasileiro.* Rio de Janeiro: Alceu – Revista de Comunicação, Cultura e Política, PUC-Rio, v. 4, n. 7, p. 19-36, jul./dez. 2003.

_____; SOARES, Antonio Jorge; LOVISOLO, Hugo. *A invenção do país do futebol: mídia, raça e idolatria.* Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

_____. *Mídia, construção da derrota e o mito do herói.* Rio de Janeiro: Motus Corporis, Universidade Gama Filho, v. 5, n. 2, p. 141-155, 1998.

LOZETTI, Alexandre; SCHMIDT, Felipe; ZARKO, Raphael. *Brilhou o ouro! Nos pênaltis, Brasil vence Alemanha e conquista medalha inédita*. [recurso eletrônico] Rio de Janeiro: Globoesporte.globo.com, 2016. Disponível em:

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

<http://globoesporte.globo.com/rj/olimpiadas/jogo/20-08-2016/ouro-masculino-brasil-alemanha/> Acesso em: mar. 2017

MARCONDES FILHO, Ciro. *O capital da notícia: jornalismo como uma produção social da segunda natureza.* São Paulo: Ática, 1986.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo I (neurose).* 5. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

RODRIGUES, Nelson. *À sombra das chuteiras imortais*. 9. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

SOARES, Antonio J. História e a invenção de tradições no futebol brasileiro. In: HELAL, Ronaldo; SOARES, Antonio Jorge; LOVISOLO, Hugo. *A invenção do país do futebol: mídia, raça e idolatria*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia.* Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O PODER DO HERÓI EMPREGADO NO ARQUÉTIPO RONALD MCDONALD

Ana Laís Gazola FERRACINI
(Programa de Pós-Graduação em Comunicação)
Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RESUMO: Este artigo analisa a característica do poder do mito encontrado no arquétipo do palhaço Ronald McDonald, embaixador da empresa McDonald's, sendo sua função como protagonista da campanha McDia Feliz. São focalizados os significados o poder do herói, sendo interpretado pela ação solidaria que a campanha emprega. A base metodológica é construída nos conceitos enunciados por Joseph Campbell, e concentra-se no estudo do poder simbólico do mito, suas características e o valor significativo que apresentam para os propósitos a que se destinam. Há também uma abordagem ética da empresa a que se refere. Conclui-se que, do ponto de vista do poder do mito, o emprego dos recursos simbológicos, mobiliza a população visada e potencializa o discurso que a campanha propõe.

Palavras-chave: Mito, McDia Feliz, Poder do herói, Ronald McDonald, Joseph Campbell

ABSTRACT: This article analyzes the myth of the power of the feature found in the archetype of the clown Ronald McDonald, ambassador of McDonald's company, and its role as protagonist of McHappy campaign. meanings are focused on the power of the hero, being interpreted by solidary action that the campaign employs . The methodological basis is built on the concepts enunciated by Joseph Campbell, and focuses on the study of the symbolic power of myth, its characteristics and the significant value they present to the purposes for which they are intended. There is also an ethical approach of the company to which it refers. In conclusion,

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

the myth of the power point of view, the use of simbológicos resources, mobilizes the targeted population and enhances the speech that the campaign proposes.

Keywords: Mito, McHappy , Hero Power, Ronald McDonald, Joseph Campbell

INTRODUÇÃO

O poder do mito e suas representações sociais, tem tido abrangências significantes e demostrado a importância desses estudos. O que é considerado os produtos culturais de massa, transmitem e se alimentam de poder simbólico, bem como, seu grande poder de audiência se manifesta a vida real, ou seja, esses poderes auxiliam as novas formas dão sentido à vida. Um dos mais poderosos instrumentos desta indústria é a propaganda de grandes marcas, existem diversas possibilidades para abordar os consumidores e gerar lucratividade ao mercado capitalista.

Através da análise de imagens o presente trabalho organiza um estudo de caso que nasce a partir da seguinte pergunta: "De que forma uma campanha de solidariedade em prol do câncer infantojuvenil fundada por uma empresa que oferece *fast foods* nada saudáveis gera sentimentos simbólicos, e qual o poder do mito ao utilizar a figuração e imagem do palhaço embaixador da marca?" Parte-se do pressuposto de que as imagens do palhaço fazem parte de uma estrutura do simbólica que evolui com o tempo e se torna capaz de gerar envolvimento, mobilizar comunidade e alcançar sentimentos humanos. As imagens são analisadas dentro de uma perspectiva simbólica para inferir o grau em que a campanha juntamente com o palhaço pode contribuir para modificar o processo de humanização.

O corpus é constituído de imagens divulgadas quando da realização da campanha McDia Feliz, tradicionalmente promovida pela lanchonete McDonald's que,

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

em algumas edições. A campanha tem o apoio de diversos voluntários e da comunidade num todo.

QUADRO TEÓRICO

Dentro do estudo de Joseph Campbell em O Poder do Mito (1999) por meio de entrevista cedida para Bill Moyers, que auxiliara no entendimento do poder simbólico. Para Campbell, domina quatro funções do mito, a primeira tem a finalidade de deparar com os sistemas místicos que produzem mistérios. O autor menciona que "os mitos abrem o mundo para a dimensão do mistério", portando, a função mística conduz a revelação do aspecto sagrado. E assim, ele caracteriza a primeira função do poder do mito.

Deste modo, Campbell (1999) coloca como a segunda é a função cosmológica, com o intuito do mito como explicação do mundo. A terceira segundo o autor é a função sociológica, o mito aqui determina a ordem social como, as leis da vida e os princípios éticos. Segundo o autor, o mito se coloca como seria a sociedade ideal. A quarta função é a pedagógica, o mito se conduz ao que devemos experimentar em vida, alguns caminhos possíveis que podemos seguir. Está relação é denominada para Campbell "como viver uma vida humana sob qualquer circunstância".

Campbell (1999) em sua teoria do monomito, utilizou como base psicológica o estudo de Carl Jung (1964). Portando, é necessário apresentar a psicologia analítica de Jung para concretizar o entendimento da teoria de Campbell. Sendo assim, Jung fornece, três conceitos básicos para sua fundamentação teórica como: o inconsciente coletivo, os arquétipos e a interpretação do sonho. Para Jung (1964), no primeiro conceito o inconsciente coletivo, é dominado como o que há em comum entre a sociedade, o universo psíquico comum, a significação para a forma de pensar e agir.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Jung (1964), coloca como o segundo conceito os arquétipos, que são as estruturas geradoras de imagens, e ressalta eles como "dominantes estruturais da psique". O autor comenta sobre o inconsciente coletivo e os arquétipos como a soma dos instintos. Contudo, Jung observou que a interpretação dos sonhos se torna fundamental para a compreensão dos conteúdos do inconsciente. Para Jung "o consciente e o inconsciente devem estar completamentes interligados" (1964). A autora comenta sobretudo da importância dos sonhos, que devem estar andando em linhas paralelas.

MATERIAIS E MÉTODOS

Com base nos conceitos aplicados por Joseph Campbell, o autor nos propõe caracterizar o mito do herói como uma busca visionária, onde o herói abandona o mundo atual em que vive e segue para um outro destino, para conquistar o que faltava para o seu consciente. Para o autor é conquistado o heroísmo, quando é superado todas as limitações e, propondo um sentido melhor a humanidade, e além disto o herói deve "voltar a nós transfigurar e ensinar as lições que aprendeu sobre a renovação da vida".

De acordo com o autor Campbell (1997), existem dois tipos de heroísmo, um que envolve o ato de coragem ou seja, uma batalha. E, o outro é de evidencio espiritual, sendo que o herói adquire essa ciência, por ser de um nível superior da espiritualidade humana e retorna a seu lar com esse conhecimento. Deste modo, o herói se encontra muito próximo a realidade.

Por fim, a ideia do herói dispondo em trilhar um caminho e tendo como principal objetivo conquistar o mundo e superar suas limitações. Segundo Campbell (1997) este conhecimento adquirido pelo herói em sua jornada, deve sobretudo ser repassado a humanidade assim, que o herói retorna para sua vida no mundo normal. Sendo assim, é demonstrado a função pedagógica do mito. Portando, é possível ver o quanto é necessário esse processo de humanização do herói. De tal

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

modo, que podemos enxergar esse processo de aproximação do verdadeiro mundo na campanha McDia Feliz, criada pelo Instituto Ronald Mc Donald, e protagonizada pelo palhaço conhecido como Ronald McDonald.

O *Espaço da Família* foi criado nos Estados Unidos em 1992, no âmbito da Ronald McDonald House Charities (RMHC), e tornou-se um sistema internacional presente em mais de 50 países. No Brasil, oferece, a crianças e adolescente, apoio no tratamento ambulatorial contra o câncer e também às famílias que acompanham seus filhos. O McDia Feliz é uma fonte de arrecadação além do que é recebido por conta de doações dos clientes dos restaurantes McDonald's.

Figura 6 Funcionários do McDonald's junto com o Palhaço Ronald McDonald (Foto retirado do site mcdiafeliz.org.br/campanha/)

De acordo com o site a campanha é coordenada pelo Instituto Ronald McDonald em todo o país e em termos de amplitude, a campanha McDia Feliz é considerada a maior do país no combate ao câncer infantojuvenil. Muito mais do que uma campanha de arrecadação, o McDia Feliz é uma iniciativa que mobiliza os mais diferentes setores da sociedade para contribuir para o aumento dos índices de cura do câncer infantil e juvenil no Brasil. O site comenta que em os recursos arrecadados em todo o país são revertidos para o apoio de projetos e instituições. O evento consiste

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

em vender sanduíche Big Mac, ao valor em média de R$ 15 (quinze reais) cada. E, desta forma leva o lema de transformar Big Mac em sorrisos.

O protagonista na campanha o palhaço Ronald McDonald, começou sua história da empresa em meados dos anos 1960, com o intuito em promover a marca com anúncios de televisão e também patrocinar o programa de sucesso da época "O Circo do Bozo", para assim atingir seu público alvo, as crianças. Deste então, o palhaço fez tanto sucesso que começou a participar das inaugurações de suas franquias. O nome do palhaço surgiu simplesmente por rimar com Donald e ai passou a ser chamado de Ronald McDonald.

Figura 7 Visual do palhaço em 1963

A primeira aparição oficial do Ronald McDonald surgiu com a oportunidade da empresa participar da Ação de Graças, sendo assim, o palhaço foi destaque da campanha e teve uma repaginada no visual. O palhaço então caracterizou a marca

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

como um ambiente para diversão e não somente um lugar para se comer hambúrguer. Deste forma, em 1967 o McDonald's nomeou o palhaço como embaixador oficial da marca. Contudo, Ronald McDonald de tempos em tempos sempre passa por uma transformação em seus vestimentas e visual.

Figura 8 Transformações do Ronald McDonald

Portanto, Ronald McDonald atualmente participa de todas as campanhas e se faz referência da marca McDonald's. De tal modo, o conjunto de imagens a seguir, foi selecionado para análise do palhaço como embaixador da marca McDonald's e protagonista da campanha McDia Feliz.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 9 Publicidade da Campanha McDia Feliz

Figura 10 Ronald McDonald protagonizando a comemoração dos 15 anos da Campanha McDia Feliz

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 11 Ronald McDonald e algumas das celebridades voluntários da campanha ao adquirir o seu BigMac.

Figura 12 Ronald McDonald e mais alguns palhaços e voluntários no evento McDia Feliz

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Para este estudo foram selecionadas, as imagens apresentadas no tópico anterior do Ronald McDonald protagonizando a campanha McDia Feliz, realizada em todo território nacional, em parceria com os voluntários e toda a sociedade. Procedendo da análise de imagens aplicando o modelo da narrativa mitologica, descrita pelo autor Joseph Campbell (1997), dessa maneira compreender, a construção dos elementos do poder do herói e semiológicos sendo apontados e analisados.

Portanto, ao utilizar a ideia de que o Ronald McDonald o arquétipo do palhaço se relaciona ao herói descrito pelo monomito que, por sua vez, produz a ideia de mito, pode-se considerar que sua carga simbólica é significativa. Assim, é possível perceber que o palhaço abandona o mundo atual, para protagonizar a campanha McDia Feliz, e tonar ela, a sua busca para um mundo melhor e mais solidário. É, com isso que podemos observar as novas possibilidades que ele encontra, sendo conquistada a ajuda de organizações e voluntários para assim, a campanha conseguir ser realizada.

Desta forma, o palhaço conduz o seu caminho afim de superar todas as suas limitações e propor a comunidade o caminho da solidariedade ao humanizar a campanha em prol das crianças com câncer infantojuvenil. Logo, vemos que o palhaço depara com o seu "eu" e é renovada a figura do herói, empregando sentimentos simbólicos na campanha e em seu carácter.

Diante disso, ao observar o material coletado, podemos caracterizar o herói Ronald McDonald, como o herói com produz um conhecimento espiritual, por levar o lema da campanha "Transforme BigMac em sorrisos", gerando fatores que exercem seu arquétipo do palhaço, como é conhecido em todas as culturas. Seguindo essa idealização, o herói consegue consquistar o mundo e evoluir a campanha em realidade, e repassar toda a sua humanização para a comunidade.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Desta forma, percebe-se que toda a campanha é consolidade de uma forma que todos participam e se solidarizam com as crianças que sofrem com o cancêr. Sendo esquecido que a marca que carrega essa campanha, oferece para seus consumidores *fast foods*, nada saudáveis, e conhecidos por usarem produtos prejudiciais a saúde humana e, cancerigênos. Logo, isso tudo é deixado de lado, e totalmente esquecido da mente do consumidor, ao não propagar nenhum sentido simbólico.

Portanto, vimos que o mito empregado na campanha, é a solidariedade conduzida pelo arquétipo do palhaço, a tornar a sociedade atual, mais generosa e com isso, ajudar o próximo. Sendo que, o BigMac vendido no dia do evento, e o valor pago pelo consumidor, é transformado em "sorrisos" de crianças com câncer. Essa contradição é por sinal o poder do herói em deixar como que a marca McDonald's é conhecida por seus lanches de lado e, propagar o que há de melhor na campanha com o seu poder simbolico empregado em sua caracterização.

Conclui-se que, ao analisar todo o emprego do poder do mito, e o emprego dos recursos simbológicos no Ronald McDonald, é possível afirmar que a empresa consegue deixar escapar todo o seu potencial de *fast food*, de lado, para frizar e mobilizar a população para esta ação solidaria assim, ao potencializar o discurso que a campanha McDia Feliz porpõe para sociedade, através do poder do herói em seu arquétipo do palhaço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A empresa Mc Donald's jutamente com o seu embaixador oficial Ronald McDonald, criou o Instituto Ronald McDonald, e criou e transformou o evento McDia Feliz, reconhecido e admirado pela socieadade, por ser um evento solidário, com o seu objetivo alcançado e, assim são os reflexos desta campanha.

Deste modo a empresa envolve seu público, voluntários, apoiadores da campanha, diante da solidariedade, construindo significações e sentimentos que

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

relatam carinho e afetividade com a campanha, pela causa que traz benefícos para muitas crianças necessitadas do tratamento.

REFERÊNCIAS

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. O Poder do Mito. 17. Ed. São Paulo: Palas Athena, 1999.

CAMPBELL, Joseph. O herói de mil faces. 10. Ed. São Paulo: Coultrix/Pensamento, 1997.

Jung, Carl. O homem e seus símbolos. 06. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

http://institutoronald.org.br/cancer-campanhas-eventos/

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O QUE A IMAGEM QUER :
DO PICTÓRICO À REPRESENTAÇÃO SOCIOCULTURAL

Dina Maria MARTINS FERREIRA[1]

Resumo: Nosso percurso teórico parte da imagem figurativa (retrato, desenho e afins) para chegar na imagem simbólica . A imagem figurativa estaria ligada à noção de *imago* que significa a representação visual de um objeto. Mas a imagem, mesmo sendo uma representação visual, não pode ser considerada veículo de sentido fixo e rígido, pois de uma simples figura e /ou desenho pode-se chegar a imagens simbólicas que se tornam representativas de valores sociais em um espaço político-histórico. E no mundo simbólico é o imaginário sociocultural que se manifesta. Para discutir sobre a passagem da imagem figurativa à imagem simbólica utilizamos uma *charge* que trata da temática da camada de ozônio e seu calor carbonizante, em cujo desenho os da elite estão protegidos por uma casa suspensa em uma torre de vidro, enquanto os não-privilegiados estão sendo carbonizados em sua base. A escolha de uma *charge* é proposital, pois de um simples desenho, *charge* representa uma forte crítica social, censora de práticas políticas, tendo a capacidade de abordar temas polêmicos como a política, a religião, os conflitos sociais etc.

Palavras-chave: imagem figurativa, imagem simbólica, *charge*.

Considerações

Falar de imagem é percorrer múltiplos caminhos, muitas vezes entrelaçados por nós, que ora se harmonizam, ora se apertam , ora se desatam. E

[1] Pós-doutoramento em Estudos da Linguagem , pela Unicamp com co-tutoria em Ciências Sociais, pela Paris V(2009-2010); pós-doutoramento em Pragmática pela Unicamp (2002-2003); doutorado pela UFRJ , em Sociolinguística (1995); mestrado pela PUCRJ em Letras (1988). Professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e pesquisadora do Centro de Estudos sobre Atualidade e Cotidiano, Université Paris V, Sorbonne. Autora de 4 livros, organização de 4 livros; 10 capítulos de livro, artigos nacionais e internacionais.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

pela multifacetada rede conceitual, nossa primeira preocupação é delimitar os sentidos que vamos adotar de imagem, ou seja, figura, visual, pictórico, simbólico e afins desse campo semântico. E, como um campo semântico, seus signos compósitos vão compartilhar a característica "traço delineado". Esse eixo sêmico, sem dúvida, não divide a imagem abstrato-mental da imagem concreto-externa, já que, ao se pensar em imagem, não se pode separar a percepção mental das figuras externas que rodeiam os nossos corredores sociais. Nada melhor que o próprio conceito de signo saussuriano para explicar essa relação: um elemento sonoro externo – concreto – pode causar um estímulo mental – abstrato – que nos leva a uma idéia. Ilustrando nossa argumentação. Uma figura jornalística de primeira página configura um arrastão na praia de Copacabana na cidade Rio de Janeiro, imediatamente aquela figura me causa um estímulo mental que me leva à idéia de violência e morte. Ou seja, a figura externa, concreta é a estampa no jornal, com os traços delineados na fotografia; e a idéia de violência é a imagem mental do estímulo recebido pela foto.

Mas, mesmo não se excluindo a imagem mental da imagem externa, e nem poderia, aqui, nosso interesse é partir do visual midiático, mais especificamente da *charge* jornalística, sem dúvida uma imagem externa e concreta. É do externo figurativo que se pretende cruzar o simbólico para alcançar à imagem da representação – representação do mundo exterior constituída pela manifestação simbólica, alimentada pela *charge* que, por sua própria natureza, critica e denuncia situações político-sociais.

Diante dessa proposta, o que chamamos, primeiramente, de imagem é figura, retrato, desenho. Importante deixar claro que, ao nos referir a esses termos, não estamos solidificando ou estaticizando sentidos na aparente imobilidade de uma imagem que se fixa no papel. Muito pelo contrário, são essas figuras vetores de construção de sentidos político-sociais e que, a cada etapa em que são assimiladas, vão construindo, sucessivamente, valores, de acordo ao momento e espaço históricos em que são consumidas e alimentadas.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

E é pela imagem, no caso *charge*, que se alcança outra seara – crítica à normatização da diferença. Enquanto o desenho da *charge* selecionada[2] – sob a temática da camada de ozônio e seu calor carbonizante mais a relação entre elite e não-privilegiados – delineia traços gráficos – imagem figurativo-pictórica –, vão se construindo imagens simbólicas que se tornam imagens representativas de valores sociais em um espaço político-histórico.

Imagem figurativa

Imagem vem do latim *imago* que significa a representação visual de um objeto. Tantas avaliações! Platão afirma que *imago* se refere à *eidea*, ou seja, a idéia da coisa corresponde à sua imagem como sendo projeção da mente; Aristóteles considera a imagem como sendo a aquisição pelos sentidos da representação mental de um objeto real; já Saussure faz da imagem sígnica uma moeda de dois lados, em que uma não sobrevive sem a outra, a imagem externa provocando e estimulando a imagem mental. Sem nos determos em questões filosóficas, e não delimitando fronteiras entre conceituações de imagem, muitos caminhos e domínios se apresentam, fronteiras se entrecruzam.... Se nos vemos impossibilitados de limitar conceituações, como início de nossa estrada argumentativa – não esquecendo que estamos diante da problemática de quem vem primeiro, o ovo ou a galinha –, escolhemos como ponto de partida a imagem externa que se revela expressão material, com limites de riscos e traços, de pessoas e de situações, desenhada ou fotografada. Figuras concretas não se detêm no limite de suas linhas, elas caminham e se expandem para outras imagens, no caso, as simbólicas e as da representação – já não mais fronteiriças – de uma situação histórico-política, prenhas de valorações sociais. O sentido imagético, seja em qual dimensão o vinculamos, está sempre em construção.

[2] A seleção da *charge* não obedeceu a nenhum recurso sistemático; apesar de uma escolha subjetiva, essa subjetividade não altera a proposta do artigo; trata-se de uma seleção de leitora assídua de jornal diante de ilustração pertinente ao estudo.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Pelo caminho do externo, podemos abocanhar anúncios publicitários, revistas, cinema, televisão e assim por diante, pois todas essas estradas atendem à representação de um objeto externo, expresso em veículos comunicativos. Adentramos, então, na comunicação visual, na medida em que temos uma expressão significativa que se utiliza de signos, desenhos, gráficos, etc.; enfim, o que pode ser visto pelos olhos humanos.

E nesse universo da comunicação visual se encaixa a *charge*. Apesar de não estarmos discutindo sobre gêneros discursivos, não podemos deixar de alocar a *charge* como um deles, um estilo de ilustração que tem por finalidade satirizar por meio de caricatura algum acontecimento atual. Sendo de origem etimológica francesa, o termo *charge* significa carga e, como tal, exagera traços de pessoas e de espaços, de tal forma que os torna burlesco, um burlesco contundente em sua crítica. Enquanto significado de carga "representa um ataque onde a realidade é reapresentada como o auxílio de imagens e palavras" (SANTOS, 2007, serial); aliás, um gênero satírico propício a situações de crítica político-social.

Mais do que um simples desenho, *charge* é uma forte crítica social, censora de práticas políticas; tem "a capacidade de abordar temas polêmicos como a política, a religião, os conflitos sociais etc (SANTOS, 2007, serial); e estão quase sempre "presentes no dia-a-dia, em jornais, revistas, *outdoors*, além de provocarem o humor e, conseqüentemente, o prazer no leitor." (PEREIRA, 2006, p.102).

Junto a seu efeito de desnudar e criticar, reafirmamos que a *charge* é uma imagem pictórica, desenhada por pigmentos, sobre algum suporte, utilizando-se de técnicas do desenho. Seria, então, uma imagem pictórica figurativa, representando algo existente materialmente: pessoas, espaço histórico-político de manifestos, construindo relação entre o produtor e receptor para desvelar o não-manifestado, escondido, mas não menos conhecido:

> A charge não se limita apenas a ironizar, mas acrescenta ao cômico, criado pela deformação da imagem, um dado singular: a crítica, que visa levar o leitor a solidificar sua posição acerca de um determinado aspecto

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

da realidade, sendo o foco principal os fatos políticos (SANTOS, 2007, serial)

Imagem simbólica

Se a imagem concreta é composta de linhas desenhadas, sua rede de traços lineares vai construindo significados, que, muitas vezes, se organizam na configuração da imagem simbólica. A noção de imagem começa a se expandir. Chamamos a atenção para essa questão, porquanto estamos trabalhando com imagem externa, por princípio de natureza icônica – representação imagética do real. No entanto, sua iconicidade não se aprisiona nas fronteiras de seus riscos.

Segundo Barthes (1989), o simbólico se constrói por sobreposição de signos. Ou seja, no primeiro nível significante e significado interagem na composição da significação denotativa. O segundo é construído pelo signo do primeiro nível, agora o significante do significado acrescentado; é o nível conotativo. Já no terceiro nível, o simbólico perfaz o mesmo processo: abocanha o signo conotativo, já expandido, e o transforma em significante para um outro significado. Enfim, uma escalada ideológica, alimentada pela estratificação sociocultural. Um gráfico elucida a gradação de significação[3], cuja leitura se faz de baixo para cima:

nível simbólico	<{[Se]}	$So^{1}+ So^{2} + So>$
nível conotativo	{[Se]	So1 + So2}
nível denotativo	[Se + So1]	

Pelo caráter de estratificação sociocultural de que se constitui o símbolo, muitas vezes, damos a ele uma natureza fixa e permanente. Na realidade, o que se chama de permanência é a durabilidade que o sociocultural fornece. Símbolo, então, se caracterizaria por duas propriedades: durabilidade e equivalência, atributos que

[3] Os ícones [ ] indicam o primeiro nível, os { } o segundo e < > o terceiro, uma forma gráfica para indicar a transformação de um signo em significante para construção de outro signo. A disposição das siglas Se (significante) e So (significado) visa à configuração da escalada para o símbolo.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

já demonstram a fluidez de seus limites, sem com isso negar a morfologia cultural que o constitui:

> Símbolos são diversamente vividos e valorizados: o produto dessas múltiplas atualizações constitui em grande parte os 'estilos culturais' (..) [e] como formações históricas, essas culturas não são mais intercambiáveis; estando já constituídas em seus próprios estilos, elas podem ser comparadas no nível das Imagens e dos símbolos. (ELIADE, 1996, p. 173).

A durabilidade simbólica está na natureza do convencional, o que torna o símbolo denso e difícil de se desmantelar no percurso histórico. Na medida em que se entende símbolo como cristalização e solidificação de significado cultural, o processo de simbolização pressupõe possibilidade de estabilização de significados em detrimento dos significantes que deslizam pelos instantes sociais. Um exemplo auxilia este percurso argumentativo: coroa é aquilo que se coloca na cabeça de pessoas homenageadas, líderes, nobres, reis, rainhas, enfim, é um objeto que indica que o sujeito que a usa sobre sua cabeça é importante; não levando em consideração se temos em vista a época dos faraós, dos césares, da nobreza europeia em séculos áureos e atuais, coroa simboliza, desde o antes até o agora, pelo menos no mundo ocidental, a realeza, isto é, o 'estar-acima-de'. Os significantes mudam, mas o eixo da significação simbólica pode atravessar outros tempos e espaços porque se atém à significação 'estar-acima-de'. O movimento simbólico ancora-se em formas concretas, performatizadas a cada época, que se expandem abstratamente em direção ao significado: coroa dos césares de louros, coroa da Rainha Elizabeth II de ouro e pedras preciosas de formato triangular ovalado são morfologias históricas específicas, que expandem seus significados em direção à significação trans-histórica do 'estar-acima-de'.

É nesse processo que se estabelecem os resíduos da significação simbólica: duráveis, uma vez que significações de vida cultural não são trituradas e dissolvidas imediatamente à passagem do arado do tempo; resíduos encravados

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

nos sulcos culturais, cujas marcas profundas de expansões significativas são relembradas em significantes adequados a seu contexto histórico.

Junto à questão de durabilidade do significado simbólico, a própria etimologia do termo símbolo já ratifica sua natureza ecológica – reaproveitamento de significações. O vocábulo grego *sýmbolon* (*syn*, junto, com, e *ballein*, atirar, lançar) tem o sentido de

> 'lançar com', arremessar ao mesmo tempo, 'com-jogar'. De início, símbolo era um sinal de reconhecimento: um objeto dividido em duas partes, cujo ajuste, confronto, permitia aos portadores de cada uma das partes se *reconhecerem*. O símbolo é, pois, a expressão de um conceito de *equivalência*" (BRANDÃO, 1986, p. 38) (grifo nosso).

Ao se permitir a equivalências de significado, o símbolo não se imobiliza no tempo e espaço em que se manifesta. Sua natureza estável (e não eterna) mais a de "com-jogar" significações permitem que caminhe em busca de contínua manifestação no espaço histórico, social e político em que está vivendo.

Ratifica-se, então, que a imagem simbólica construída na imagem desenhada significa pela durabilidade e equivalência de significações: durabilidade que tanto pode estar na repetição dos traços desenhados, quanto na das significações; e equivalência que se apresenta na dimensão abstrata dos significados, que busca na relação com outras formas significativas um modo de existência. Nenhum dos movimentos – concreto para abstrato e abstrato em busca do concreto – se faz mais relevante do que outro, nenhum pré-existe ao outro, pois estão em contínuo e complexo entrelaçamento. Concreto e abstrato, forma e conteúdo constituem-se como fios de uma rede que se configura na própria tessitura de suas linhas. Não há ponto de saturação na reticulação significativa, uma vez que "é situada e sensível a fatores contingentes de coordenadas espácio-temporais que marcam sua produção (...) É dispersão e disseminação em um interminável processo" (RAJAGOPALAN, s/d, p. 3).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Até aqui demonstramos que a imagem desenhada por linhas pode construir imagem simbólica: primeiro uma imagem figurativo-pictórica no patamar da forma, cuja expressão esparge o simbólico, que tanto se articula por linhas quanto por conteúdos – entendo-se conteúdo como uma teia de valorações socioculturais. Como estamos no universo da mobilidade das fronteiras de linhas e sentidos, a imagem simbólica pode construir imagens representativas do social, até porque a natureza de equivalência do símbolo assim o permite, ou seja, significações exaladas nas linhas desenhadas fogem para o mundo social em busca de figuras e situações a que possam representar. É a equivalência lutando no tatame político-social.

Imagem da representação social

E chegamos ao mundo da representação. Já que o símbolo é construção sociocultural, a representação também se faz socioculturalmente, dirigindo-se ao espaço político: espaço é história e história é manifestação política.

Na medida em que estamos buscando atingir a imagem *charge* como ponto de convergência entre imagem pictórica, simbólica e representativa, fragmento do discurso de Fernando Henrique Cardoso[4], então presidente do Brasil, levanta questões da representação política:

> É cada vez mais difícil harmonizar, dentro do espaço público, a atuação dos agentes sociais e as identidades culturais. Esta é a essência das dificuldades que enfrentam os instrumentos clássicos da representação, porque muitas demandas, embora legítimas, são parciais e não refletem o conjunto de valores vinculados a uma identidade econômico-cultural. A pólis fragmentou-se; a mediação política, na qual está assente a idéia mesma de democracia representativa, já não cumpre, senão imperfeitamente, sua função de transformar interesses individuais em coletivos.

[4] Palestra intitulada "A revitalização da arte da política", Universidade de Stanford, 1996.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Diante da imperfeição de uma representação ideal, é o simbólico que entra em ação para suprir tal deficiência. Daí a capacidade polissêmica do simbólico de preencher inúmeras representações. Mesmo que o simbólico entre em ação na representação, há o embate entre individual e coletivo, pois, como afirmou Fernando Henrique, muitas vezes, a imperfeição da representação está "na função de transformar interesses individuais em coletivos". Durkheim questiona sobre a relação entre individual e coletivo. Para o autor, o coletivo

> tem mais estabilidade que as sensações ou as imagens (...) porque as representações coletivas são mais estáveis que as individuais, pois enquanto o indivíduo é sensível até mesmo a pequenas mudanças que se produzem em seu meio interno ou externo, só eventos suficientemente graves conseguem afetar o equilíbrio mental da sociedade (DURKHEIM, *apud* MOSCOVICI, 2001, p. 48).

Quando se atribui ao coletivo a propriedade de estabilidade, podemos conectá-lo à durabilidade do símbolo, notificando mais ainda o porquê da contínua exigência do social pelo simbólico. Se a significação simbólica é durável, essa durabilidade irmana-se à estabilidade, atributos muito próximos. É nesse patamar que muitos interesses individuais ocupam o lugar do coletivo, já que a simbologia está ali para assessorar esse percurso. Tanto é, que uma figura individual, muitas vezes, representa o coletivo, seja ela realmente representação do coletivo ou do interesse individual. A simbologia, por si só, preenche os espaços da história, do social e do cultural: o corpo representante ali se estabelece. O próprio Durkheim, mesmo na dicotomia individual e coletivo, reconhece a difícil dissociação entre os dois patamares:

> Pode-se perguntar se as representações individuais e as coletivas não deixam, entretanto, de se juntar, pelo ato de umas e outras serem igualmente representações e se, na seqüência dessas semelhanças, algumas leis abstratas não seriam comuns aos dois reinos. Os mitos, as

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> lendas populares, as concepções religiosas de toda sorte, as concepções morais etc exprimem uma outra realidade que não a individual; mas pode ser que o modo pelo qual elas se atraem e se repelem, se agregam ou se desagregam, seja independente de seu conteúdo e se prenda unicamente à sua qualidade geral de representações (DURKHEIM, 1963, p. XVIII) (DURKHEIM *apud* MOSCOVICI, 2001, p. 59).

Para além das leis abstratas em torno da representação, existe o corpo individual da representação que escapa às leis abstratas, apesar de ser alimentado e construído pelo mesmo – símbolos, mitos, crenças, desejos. Mas o jogo não termina na relação individual e coletivo, porquanto "as representações coletivas [vão] dar lugar às representações sociais"(MOSCOVICI, 2001, p. 62). Como afirma o autor,

> uma sociedade moderna se manifesta e se expressa pela comunicação. Nesse sentido, representação social não é apenas o reflexo de um coletivo, perfilado como preestabelecido e estático ou até como substrato do social, mas sim um processo de contínua construção nas interações em que se processam. As representações sociais são mais que suportes individuais ou grupais pelo simples e complexo fato de que são elaboradas no curso das trocas e de interações políticas (MOSCOVICI, 2001, p. 62).

E ao se abordar interações políticas, não se pode deixar de lado a figura que desempenha o papel de representante nessas interações. É nesse instante que a questão da corporificação na/da representação social entra em cena. Se a representação social, muitas vezes, se faz por um indivíduo, o patamar individual não se desvincula do conceito da representação social; surge o indivíduo que tem voz, corpo e face, inserido em espaço sócio-político; é um indivíduo cujo corpo é constituído por linhas, rabiscos, que se faz em imagem pictórica, e que exala imagem simbólica para alcançar a imagem representativa de um social.

O corpo na representação social oferece uma tríade conceitual: corporalidade, corporeidade e corporificação, vetores que se modalizam dentro da figura representante. Corporalidade estaria ligada ao corpo propriamente dito, à

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

carne que enfeitiça, que se deixa tocar pela emoção; é "o corpo que, na energia de seu movimento vital, produz sua textualidade" (SOUZA, s/d). Corporeidade estaria para uma relação icônica entre o corpo sensível, carnal e a imagem que dele se projeta; é "o corpo como imagem, referência ou inspiração, denotado em processos descritivos ou modalidades plásticas que recuperam a imagem do corpo humano quer figurativamente, quer de modo a diluir, em maior ou menor grau, as referências corporais" (SOUZA, s/d); enfim uma imagem do corpo que projeta idéias socioculturais do cotidiano em que habita. Junto à corporeidade – valores expressivos do corpo em sua exterioridade – está a corporificação – ambas em estatuto da fisicalidade –, que se evidencia como "construção de uma partitura corporal" (SOUZA, s/d) dentro de uma cena político-social, cujo corpo se move conotativamente, performatizando, construindo e reivindicando significados ideológico-político-sociais.

Spivak (1994), ao formular dois processos constituintes da representação – "falar por" e "re-presentar" –, nos mostra a relevância do corpo na representação social. A figura representante tem de re-presentar, ou seja, re-(a)presentar seu corpo, cujas linhas e contornos, seu desenho e sua fotografia devem refletir a imagem simbólica necessária para que sua representação social seja eficaz aos interesses do momento histórico-político. Um exemplo significativo está em Franz Fanon (s/d)):

A figura apresenta corporalidade negra, cuja corporeidade está em sua história – indivíduo que viveu na Argélia, que sofreu a exclusão por ser negro e por estar na posição de colonizado; esses ingredientes fazem sua corporalidade reconhecida e identificada com representação da negritude colonizada que lutou pela inclusão. A imagem da representação social se valida na corporificação.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O que a imagem quer?

Com base na *charge* de Angeli (Jornal *Folha de S.Paulo*, 13 de abril de 2007, A2), perguntamos o que a imagem significa, o que quer e o que faz; indagação que nos permite duas posições do olhar: o percurso significativo da imagem enquanto objeto visto/construído/assimilado por sujeito; e a imagem subjetivada, a imagem como agente social.

No primeiro caminho – a imagem objeto-*charge* –, verifica-se a imagem pictórica, a desenhada por um conjunto de cores e traços. Configura-se um casal em cima de uma torre de vidro, olhando para outras torres que se distribuem em um espaço citadino tendo em vista a aglomeração de torres-residência. A casa de vidro, onde se encontra o casal, é sustentada por uma coluna alta, cuja parte de cima é aureolada por uma corrente pontiaguda. Abaixo da coluna, uma multidão de 'pessoas' de cor amarronzada, cor do início da carbonização do corpo humano, com braços para o alto, tentando subir pela coluna. Começa o processo significativo da imagem pictórica ao se aliar ao lingüístico, cujo papel é o de expandir o significado das linhas riscadas. Independentemente do linguístico, a fisionomia do casal mais a distribuição das 'casas' em uma cidade futurista são a do casal do desenho animado Os Jetsons. Associações de sentido foram acionadas. O mundo conotativo invade os riscos do desenho.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Para elucidar uma das muitas associações, vale resumir o 'universo da família Jetsons'. Os Jetsons retratam uma família em uma fantástica visão do século XXI, época onde robôs e aparelhos super-modernos tornaram a vida mais fácil e engraçada. (Temos de lembrar que a produção da série original terminou em 1957, ou seja, meados do século XX, daí a ideia futurista do século XXI). No mundo de Os Jetsons, as pessoas vivem boiando, sem contato com o chão; o chefe de família entra em casa e nem precisa andar até a poltrona, pois uma esteira rolante faz o papel de suas pernas. Eles são servidos por um robô que aperta botões em uma máquina que solta pastilhas com gosto de proteínas de sanduíches, verduras e chocolates. Nessa família a superioridade é evidente, já que lapida o 'homem' com tanta perfeição e privilégios que o cachorro é um robô com sentimentos, mas que pode ser desligado quando se quiser.

Uma reprodução 'fotográfica' de uma família futurista, imediatamente revela o presente do século XXI: a elite é salva pela tecnologia e os não-privilegiados morrem carbonizados pelo calor da camada de ozônio; a elite é salva pela possibilidade de ter acesso às benesses econômicas, de ter um animal de estimação, conhecido como companhia afetiva do ser humano, que pode ser desligado por um botão. Os não-privilegiados estão impedidos de se salvar, pois não conseguem escalar a alta coluna, e, mesmo que consigam, não vão ultrapassar as garras de ferros pontiagudos.

A imagem simbólica das diferenças sociais no Brasil se constrói: os privilegiados em cima e os não-privilegiados embaixo. A vida 'não real' de Os Jetsons seria o símbolo das facilidades daqueles que as podem alcançar, e os braços descarnados, quase carbonizados, simbolizam o povão – imagem da segregação e da exclusão. E por essas simbologias (e outras tantas que poderiam ser discutidas) vai se edificando a representação de uma situação sócio-política brasileira.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Desconstruindo os sentidos simbólicos e representacionais da segregação, exclusão, Santos (2006) nos auxilia em suas proposições sobre diferença e desigualdade. Para ele, "desigualdade é um fenômeno sócio-econômico, a exclusão é sobretudo um fenômeno cultural e social, um fenômeno de civilização" (SANTOS, 2006, p. 280-1). No entanto, nas práticas sociais esses dois patamares se misturam, já que, por exemplo, uma pessoa que está em desigualdade de poder aquisitivo, classe dos pobres em relação à dos ricos, pode sofrer exclusão devido a normas culturais de que o valor de uma pessoa está pela capacidade de bens adquiridos: "as práticas sociais, as ideologias e as atitudes combinam a desigualdade e a exclusão, a pertença subordinada e a rejeição e o interdito" (SANTOS, 2006, p. 282).

A *charge* junta os dois fenômenos: há a desigualdade de classes, entre ricos e pobres, estes abaixo e aqueles acima, ao mesmo tempo que a segregação se efetiva, haja vista a corrente de ferro pontiagudo que impede os pobres de uma entrada no universo dos privilegiados. Como Santos especifica, "o grau extremo da exclusão é o extermínio (...) o grau extremo da desigualdade é a escravatura" (SANTOS, 2006, p. 282). Se quisermos verificar a imagem simbólica da exclusão, temos as linhas e cores que desenham as 'pessoas' de braços esquálidos, já carbonizando. Qual o consumidor, pelo menos aquele que conhece um pouco de história ou até tenha assistido a muito filmes da II Guerra Mundial, que não faz a equivalência simbólica entre os braços e corpos da figura-*charge* com os corpos dos campos de concentração? O grau extremo da exclusão é enfatizado pelo lingüístico "quando nos alcançarem estarão derretidos", um alcançar que é um não-alcançar, já que estarão exterminados pelo calor.

A idéia de extermínio é tão clara, que até a garra pontiaguda entre os dois níveis nos leva a pensar sobre o universalismo da diferença; em outras palavras, a diferença está aí, não se discute, qual é o problema? Quem não cabe em determinado degrau social é, por princípio, eliminado do topo. Como diz Santos (2006, p. 283),

> o dispositivo ideológico de gestão da desigualdade e da exclusão é o universalismo, uma forma de caracterização essencialista que,

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> paradoxalmente, pode assumir duas formas na aparência contraditória: o universalismo antidiferencialista que opera pela negação das diferenças e o universalismo diferencialista que opera pela absolutização das diferenças.

A *charge* não está pleiteando o antidiferencialismo que opera pela negação da diferença. Muito pelo contrário, o que se verifica é a absolutização das diferenças, uma posição social determinista que afirma: – a diferença existe, vai continuar existindo e não tem solução –, que o digam as garras pontiagudas, ao negar a possibilidade do movimento de inclusão. A *charge*, nesse momento, é a representação social do sistema de exclusão social, um sistema que assenta o essencialismo da diferença e que cientifica a normalidade das diferenças. Instaura-se o universalismo da diferença.

Para confirmar a simbolização cultural – agora na sua imagem representacional da absolutização da diferença –, o símbolo se manifesta mais condensado, retratando o abastecimento social do qual se utiliza. Um exemplo pragmático, dos corredores do cotidiano, é o caso de uma aluna durante um debate sobre a exclusão social: você sabe, professora, que a minha empregada tirou a filha da escola justificando sua atitude com muita certeza e afirmando que pobre não precisa estudar; vai morrer pobre mesmo e precisa trabalhar desde criança. Assertivas como essas refletem e sedimentam valores socioculturais por gerações, posições que os sujeitos vão assumindo e incorporando. Essencialismo e normatização imobilizam a movimentação oscilante, positiva ou negativa, própria das diferenças de classe.

E como o próprio desenho caricatural indica, a *charge* se expressa pela ironia, cuja prática humorística se esteia na crítica política. No humor caricatural habita o riso e a violência. O riso está na ambigüidade propositalmente contraditória entre o que é dito e o sentido que se quer passar (BRAIT, 1996). Talvez o riso esteja na convergência de duas temáticas que divergem: o que a família Jetsons tem a ver com a camada de ozônio? O que uma vida fácil e tecnológica de uma família do século XXI, configurada por um desenho animado, tem a ver com a seriedade com que os cientistas advertem sobre o aquecimento terrestre e suas consequências?

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Um desenho animado se junta à ciência? Que disparate! O disparate provoca o riso. Constitui-se a ambigüidade. E disparate em ambiguidade começa a construir o sentido da crítica

Mas o disparate do riso também se junta à violência, cujos recursos da esgrima de linguagem estabelecem a derrisão do significante, ou seja, "mistura de humor com violência" (COURTINE, 2003). No verbal, "Não tema querida! Quando nos alcançarem estarão todos derretidos pelo aquecimento global", o termo "derretido" nos conscientiza das conseqüências no real. No não-verbal, a argola de ferro pontiaguda, que impede a salvação daqueles que estendem o braço em busca de socorro, se alia à cor amarronzada da queimadura; e na relação do imagético com o verbal, os braços pedintes amarronzados de queimadura designam o "derretido".

Desigualdade de temas e desigualdade de situação revelam a exclusão, porquanto ironia se faz a expressão da diferença – diferença essencializada e universalizada pela fronteira do ferro pontiagudo. Enfatizando: no riso está a insensibilidade (BERGSON, 1983) que naturalmente o acompanha; e na violência, a dor. A ironia é uma estratégia de sentido, de maneira a fazer sentido não só para mim, mas também para o outro. Enquanto o riso está no efeito de sentido da prática imagética, a violência está na prática social. E parece que é isso que a *charge* se propõe: interpretação do sentido que se expõe até a chegada a um sentido invertido. Não importando em que categoria estejamos, a comicidade não se realiza fora do humano. Como diz Bergson (1983), comicidade é um toque no humano que leva ao riso: ou ao espanto sofrido ou ao espanto atônito. O riso fica na superfície e a ironia entra na crítica e na denúncia de uma situação social.

E assim inicio o segundo caminho, o de considerar a imagem – não mais só pictórica, simbólica, representativa – não como um objeto, mas como um agente social. Pelo riso, pela violência e pela denúncia a imagem age: ela quer e faz a denúncia, intervindo na absolutização da diferença. Situada em um contexto histórico-social, a imagem-*charge* promove não só a interação entre os riscos e cores e o sujeito social, mas também, e principalmente, dá voz e movimento às figuras.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Com diz Walter Benjamin (2001), a linguagem do homem tem a capacidade de dar nomes, no entanto haveria outras linguagens mesmo que não tenham a capacidade designadora? Para ele também os objetos falam ao homem, são os 'ontos' que fazem o homem dar nome e sentido. Se as coisas têm essa capacidade, elas também são agentes de sentido. O objeto também olha o homem e não apenas o homem olha o objeto:

> Designar para quê? A que se comunica o homem? Mas esta questão no homem será diferente das de outras comunicações (linguagens)? A que se comunica o candeeiro? E a montanha? E a raposa? A resposta é a seguinte: ao homem. Não se trata de um antropomorfismo. A verdade desta resposta manifesta-se no conhecimento e talvez também na arte. Além disso: se o candeeiro, a montanha e a raposa não se transmitissem ao homem, como os denominaria ela? Mas denomina-os: ele comunica-se denominando-os. A quem se comunica? (BENJAMIN, 2001, p. 180-1).

Podemos considerar a força comunicável dos objetos, na medida em que são eles que provocam a força criadora do homem designativo. Essa posição – objeto atuando –não tira do sujeito sua intervenção no mundo, mas também não anula a força actancial dos objetos, nesse caso, censores dos sentidos de mundo. Os objetos estão ali, à nossa frente, construídos ou não pelo homem, e que, de alguma forma, geram agências. Podendo analisar sentidos nos objetos, por que esses sentidos não podem ser vetores de agência? "A linguagem comunica (...) pura e simplesmente uma comunicabilidade" (BENJAMIN, 2001, p. 183), e é no processo de comunicabilidade que o objeto também se faz parceiro-agente do sujeito:

> As diferenças entre as linguagens são as dos *media* que, por assim dizer, se diferenciam segundo a sua densidade, ou seja, gradualmente: e isso tanto no sentido da densidade do comunicante (...), como no do comunicável (...) na comunicação (BENJAMIN, 2001, p. 183).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O objeto seria o comunicável e o homem o comunicante, que pela interação constituem o processo da comunicabilidade. Se comunicabilidade é interação, ambos os elementos que a constituem são vetores da *práxis* comunicativa.

Como aborda Mitchell (2005), muito se fala da imagem-ação com suspeita de fetichismo, de idolatria, de animismo e ou até como personificação. Não é dessa ação que está se falando, e muito menos da imagem tratada como um sinal mudo e silencioso, incapaz de fala, de som ou negação. O que se está propondo é a imagem que quer uma voz enunciativa:

> Todos os executivos de propaganda sabem que algumas imagens, usando o jargão "tem pernas" – isto é, elas parecem ter uma surpreendente capacidade de gerar novas direções e mudanças surpresas em uma campanha publicitária, como se tivessem uma inteligência e motivações próprias (MITCHELL, 2005, p. 31) (tradução nossa)5.

Poderia haver também uma grande tentação de entender a imagem como um agente de manipulação. Não se nega tal percurso, no entanto, o que se quer ratificar é que a imagem não é necessariamente apenas representação e/ou simbologia do que retrata, mas também um ato, um agente. Tanto é possível esse caminho que a *charge* se faz um ato de crítica, um agente de violência, um soco no estômago ao sermos 'despertados' pela denúncia da absolutização da diferença. As imagens, não só a *charge*, não poderiam ser agentes de poder de um desejo, o modelo do subalterno de ser interrogado, ou ser convidado a falar? Na seria a imagem-*charge* o poder do fraco, poder esse que corresponderia a um forte desejo. Parece-me, que a *charge* dá voz aos subalternos que estendem seus braços esquálidos para cima, gritando – estamos aqui.

Não há dúvida de que o representacionalismo é um lamento de um desejo não realizado, ou seja, a representação é o único pretenso caminho de se acessar a essência, já a ela não alcançamos:

[5] Every advertising executive know that some images, to use the trade jargon, "have legs" – that is, they seem to have a surprising capacity to generate new directions and surprising twists in an ad campaign, as if they had an intelligence e and purposiveness of their own.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> A tese do representacionalismo é, ao mesmo tempo, uma lamentação e uma expressão de desejo. Ela é um gesto de lamentação porque afirma a incapacidade dos seres humanos de apreenderem o mundo numenal tal e qual [...] Por outro lado, ela também é uma expressão de um desejo, pois elege como condição ideal da linguagem a total transparência (RAJAGOPALAN, 2003, p. 31).

Mesmo que representação social seja vista como um retrato do real e não o 'real', é por essa ausência de essência que a imagem age. "A imagem quer em termos da falta" (MITCHELL, 2005, p. 37)[6] e querendo a falta, por ela age. E a figura *charge* age: pela falta de ar condicionado, de proteção de uma casa alta com janelas de vidro, pela falta de instrumentos para destruir a argola de ferro pontiagudo; pela falta, grita.

Imagem é mais do que um desejo de olhar para elas como veículos de sentido ou instrumento de poder. "Imagens querem ser admiradas e prestigiadas como belas; elas gostariam de ser adoradas por muitos amantes. Mas acima de tudo, elas querem uma espécie de comando acima do comandante"[7] (MITCHELL, 2005, p. 36). Na querência do desejo, sua ação.

Uma imagem não é só um desenho, ou uma fotografia; uma rede de rabiscos não é em vão na prática social. Da figura pictórica o caminho é muito complexo até chegarmos à rede interminável de imagens que se constrói e se modifica a cada momento em que se estabelece no espaço histórico-político. Tanto faz se apelamos pelo etnocentrismo do sujeito que comanda a produção e o sentido da imagem; a imagem também tem o poder de criar outras falas e outros corpos. Sejam imagens externas, da ordem do pictórico, simbólico e representacional, sejam imagens mentais, elas se conectam pelo eixo de "traço delineador", um delinear da significância de mundo.

[6] (...) the picture wants in terms of lack.
[7] Pictures would want to be worth a lot of money; they would want to be admired and praised as beautiful; they would want to be adored by many lovers. But above all they would want a kind o mastery over the beholder.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências Bibliográficas

BARTHES, R.. *Elementos de Semiologia*. São Paulo, Cultrix, 1989.

BENJAMIN, W. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana. In: *Sobre a arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

BERGSON, H. *O riso – ensaio sobre a significação do cômico.* Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas/SP, Editora Unicamp, 1996.

BRANDÃO, J.. de S. *Mitologia Grega, Volume I*. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

COURTINE, J. J. A política como espetáculo In:GREGOLIN, M. do R. *Discurso e mídia – a cultura do espetáculo*. São Carlos/SP: Claraluz, 2003.

DURKHEIM, E. *Les règles de la méthode sociologique*. Paris: PUF, 1963 [1895].

ELIADE, M. *Imagens e Símbolos*. São Paulo, Martins Fontes, 1996

FANON, F. *Peles Negras e Máscaras Brancas*. Porto: Ed. A. Ferreira, s/d.

MITCHELL, W. J. T. What do pictures want. USA: The University of Chicago Press, 2005.

PEREIRA, T. M. A. O discurso das charges: um campo fértil de intertextualidade. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da et al. *Ensino de língua: do impresso ao virtual*. Campina Grande, PB: EDUEP, 2006.

RAJAGOPALAN, K. *Por uma linguística crítica – linguagem, identidade e a questão ética*. São Paulo, Parábola, 2003.

SANTOS, B. de S. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2006.

SANTOS, E. P. Gêneros textuais e o discurso das charges: um campo fértil de intertextualidade. *Webartigos.com* . Link Educação, 2007.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SOUZA, A. *Texto e cena: operações tradutórias da corporalidade*. Disponível em: www.conexaodança.art.gr; acesso em: 25 ago.2012.

SPIVAK, G. C. Can the subaltern peak? In: WILLIAMS, P. and CHRISMAN, L. *Colonial discourse and post-colonial theory, a reade*r. USA/New York, Columbia University Press, 1994.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O Brasil a partir do Movimento Brasil Livre: imagens de uma comunidade imaginada.[1]

Júlia FRANK DE MOURA

Universidade Estadual do Centro-Oeste[2]

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar o discurso do Movimento Brasil Livre nos vídeos de seu primeiro ano de publicações no canal do YouTube, para se chegar a uma imagem de Brasil formada por eles, ou seja, a criação de uma comunidade imaginada através das falas do movimento. A análise é realizada com o subsídio de conceitos desenvolvidos por autores como Benedict Anderson (Comunidades Imaginadas) e Eric Hobsbawn (Nacionalismo), além das ferramentas metodológicas de Eni Orlandi. Na pesquisa são analisados três campos semânticos de enunciados do MBL (campo Brasil Cuba x Brasil EUA, campo da liberdade e campo do machismo), que juntos produzirão um sentido final e revelarão a imagem de Brasil que o movimento forma através de seu discurso.

Palavras-chaves: Nacionalismo, Comunidades Imaginadas, Análise do discurso.

Introdução

Uma infinidade de movimentos políticos vem surgindo no Brasil, a maioria deles impulsionados pelas jornadas de manifestações em 2013. Estes movimentos ganharam mais visibilidade devido à última eleição para presidente, na qual Dilma Rousseff foi reeleita com 51,6% dos votos. Também ficaram mais intensos em

[1] Trabalho orientado pelo Professor Doutor Eduardo Yuji Yamamoto, da UNICENTRO.
[2] O artigo é fruto do trabalho de conclusão de curso da autora, realizado em 2016 na UNICENTRO.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

virtude das campanhas pelo impeachment da presidente, que acabaram levando ao seu afastamento e, então, o impeachment de fato em 2016. Alguns desses movimentos já obtiveram grande repercussão nacional, até mesmo internacional em alguns casos, e muitos seguidores, sendo a maior parte do público formado por jovens[3]. Como principais características desses movimentos estão: o fato de serem formados e liderados majoritariamente por jovens[4]; fazerem uso intensivo de redes sociais digitais e canais virtuais para dar publicidade às suas manifestações e opiniões; apresentarem uma rede virtual de colaboração que se estende desde a cessão de imagens e vídeos de outras localidades do Brasil, a venda de produtos e doações para a sua causa política, dentre outras.

Um dos movimentos mais conhecidos é o Movimento Brasil Livre (MBL), que surgiu no final de 2014 e, em menos de um ano, já era conhecido em todo país. Formado e liderado por jovens, este movimento utiliza o YouTube como uma das principais formas de comunicação com o seu público e, através dos vídeos, ganha seguidores e apoiadores para seus ideais. Apesar de se considerar apartidário e defensor da liberdade, definida por eles próprios, o MBL não possui um discurso neutro, visto que sua produção de significados através da linguagem e representações acaba por transparecer algumas questões ideológicas[5], como em todo discurso, e o movimento as propaga através de seus vídeos na internet, que começaram a ser publicados em seu canal no final de 2014. Analisando superficialmente as falas deste movimento nos vídeos, é clara a posição do MBL, e sua discordância com um dos principais partidos políticos do país, o PT (Partidos dos Trabalhadores), além de outros ideais políticos que o movimento manifesta. Porém, em camadas mais profundas de análise é possível chegar à uma imagem de Brasil formada pelo discurso do MBL, e é este o objetivo deste trabalho, compreender qual seria o Brasil idealizado e considerado mais correto e preferível pelo movimento. Justifica-se a escolha do MBL como o movimento representante,

[3] Segundo a lei de 05 de agosto de 2013 do Estatuto da juventude, sancionada pela então presidente Dilma Rousseff, "são consideradas jovens as pessoas com idade entre 15 (quinze) e 29 (vinte e nove) anos de idade"
[4] Kim Kataguiri, o líder mais conhecido do MBL tem, atualmente em 2016, 20 anos, assim como Fernando Holiday, um dos principais representantes do movimento em discursos e manifestações. Ambos nasceram em 1996. Também é notável que a maioria dos seguidores do movimento são jovens, isso pode ser comprovado com uma rápida análise dos comentários nas redes sociais do movimento, ou através das imagens das manifestações e discursos organizados pelo movimento.
[5] Marilena Chauí explica em sua obra "O que é ideologia", que a ideologia pode ser definida como a ideia de uma classe dominante, que passa a ser também a ideia adotada pelas demais classes, se tornando então uma ideia dominante.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

dentre tantos, e também como objeto de estudo, devido ao seu grande número de apoiadores e da ampla visualização que o seu canal no Youtube vem obtendo. É pertinente compreender e analisar o discurso responsável por instruir tantos jovens brasileiros a concordarem com seus ideais de liberdade e de governo em tão pouco tempo. E a importância da pesquisa é justificada, pois ao estudar o discurso de um movimento tão atrativo aos jovens do país, estuda-se a própria concepção deste público.

Essa imagem de Brasil, construída discursivamente pelo MBL, é o que o trabalho pretende encontrar, através da análise do discurso e de preceitos como o do dito e do não dito. O discurso forma esta representação pela construção imaginada de uma comunidade, através de recursos nacionalistas presentes nas falas do MBL. Para a análise do discurso e da formação desta comunidade é necessário que o estudo percorra preceitos teóricos sobre nação e nacionalismo definidos por autores como Benedict Anderson, em seu livro "Comunidades Imaginadas", Eric Hobsbawn no "Nações e Nacionalismo desde 1780" e abordados no Brasil por autores como Marilena Chauí. Justifica-se a escolha da análise do discurso, pois esta se preocupa em responder a questão "como este texto significa" e não apenas explanar "o que este texto significa" como faz a análise de conteúdo, daí sua principal diferenciação.

Definindo nação e nacionalismo

Em seu livro "Nações e Nacionalismo desde 1780", o historiador britânico Eric Hobsbawn introduz a importância da definição de termos como nação e nacionalismo, argumentando a necessidade desses dois conceitos para a explicação de importantes fenômenos históricos globais dos séculos XIX e XX. A nação possui diversas definições, e o vernáculo passou a ganhar diferentes significados conforme o tempo histórico em que era abordado, então Hobsbawn opta por uma hipótese inicial, isto é, definir nação como "qualquer corpo de pessoas suficientemente

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

grande cujos membros consideram-se como membros de uma nação" (HOBSBAWN, 2004, p.18).

Benedict Anderson segue uma linha de pensamento parecida, pois define nação não como um fato objetivo, pressuposto desde sempre no homem e na sociedade, mas como construção discursiva, mais precisamente uma comunidade política imaginada, sendo ela limitada e soberana. Para Anderson, uma nação é uma comunidade pois unifica seus diferentes membros através de um sentimento de camaradagem horizontal entre eles. Ela é imaginada porque muitos deles jamais se encontrarão, mas, mesmo assim, sabem de sua coexistência (ANDERSON, 2003, p. 33). Com a necessidade da criação dessas comunidades imaginadas, teve de surgir uma ideologia: o nacionalismo.

Segundo Gellner, citado na obra de Hobsbawn, nacionalismo é "fundamentalmente um princípio que sustenta que a unidade política e nacional deve ser congruente" (GELLNER apud HOBSBAWN, 2004, p.18). Trazendo a definição de nacionalismo para o âmbito brasileiro, tem-se a autora Marilena Chauí, que em seu livro "Brasil, mito fundador e sociedade autoritária", destaca este conceito sob o ponto de vista da representação social:

> [...] cada um de nós experimenta no cotidiano a forte presença de uma representação homogênea que os brasileiros possuem do país e de si mesmos. Essa representação permite, em certos momentos, crer na unidade, na identidade e na indivisibilidade da nação e do povo brasileiros, e, em outros momentos, conceber a divisão social e a divisão política sob a forma dos amigos da nação e dos inimigos a combater, combate que engendrará ou conservará a unidade, a identidade e a indivisibilidade nacionais (CHAUI, 2000, p.7).

Para Chauí, o termo nacionalismo explica a formação de uma representação homogênea a partir de uma situação de heterogeneidade, como a descrição de um povo e um território, através do apagamento das diferenças. Isso ocorre com grupos, nações, povos, entre outros, transformando-os em o que seriam

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

as, chamadas por Anderson, comunidades imaginadas. Chauí chama a ideologia que causa essa representação homogênea no Brasil de verdeamarelismo.

A ideologia nacionalista, que seria também responsável pela criação das comunidades imaginadas, surge no final do século XVIII e começo do século XIX (quando ganha mais visibilidade) e, segundo Anderson, conta com teorias limitadas e não muito exploradas. Por isso, diz ele, não é simples definí-la. Este nacionalismo seria a ideologia que criara as identidades nacionais e, consequentemente, deu origem às comunidades imaginadas. Essas identidades nacionais são responsáveis pela criação de sentimentos de união em prol de objetivos (muitas vezes políticos como no objeto em estudo), a partir do momento que unifica essa comunidades numa única identidade e cria o sentimento de pertencimento à uma mesma família nacional, como o patriotismo ou fanatismo por partidos, times, ideologias, etc. Hall cita que "não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional" (HALL, 2006, p.59). É como acontece no Brasil, por exemplo, quando define-se o brasileiro de forma generalizada dizendo que o mesmo é receptivo, caloroso, gosta de futebol e samba, características muito utilizadas para definir o país em publicidades, por exemplo.

Para alcançar essa unidade, o Estado utiliza-se da educação, impondo uma língua oficial e sistemas de representação, chamados de cultura nacional.

> [...] a formação de uma cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização universais, generalizou uma única língua vernacular como o meio dominante de comunicação em toda a nação, criou uma cultura homogênea e manteve instituições culturais nacionais, como, por exemplo, um sistema educacional nacional (HALL, 2006, p. 49).

Essa formação de uma cultura nacional e a criação dos padrões de alfabetização são parte das técnicas nacionalistas, que foram se transformando com o tempo. O passar dos anos trouxe mais elementos de unificação nacional, que antes eram principalmente a língua, o jornal e também o censo, o mapa e o museu.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Esse desenvolvimento histórico transformou o nacionalismo não só através de seus elementos, mas também na medida em que fez com que ele passasse o poder das mãos estatais para diversas fontes diferentes que, hoje em dia, controlam a economia mundial, como multinacionais e grandes empresas.

Uma das formas de se perceber o nacionalismo, portanto, é através do discurso, que tenta captar seguidores, impondo a eles ideologias, unindo-os em prol de um mesmo ideal, como antigamente era feito por obra do Estado. Um exemplo é o MBL que, apesar de se considerar apartidário, também segue ideais que considera corretos e une seus colaboradores através de uma ideologia única. Para conseguir esse sentimento de pertencimento e lealdade ao grupo deles, seus líderes utilizam signos[6] nacionalistas em suas falas e imposições presentes nos vídeos do canal do movimento no Youtube. Por isso, faz-se importante esta primeira compreensão de termos, para que a análise seja acompanhada.

Metodologia

Eni Orlandi, em seu livro "Análise de Discurso: princípios e procedimentos", define etimologicamente "discurso" como "palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando" (ORLANDI, 2002, p.15). Portanto, como afirma a autora, trabalhos que pretendem analisar o discurso não tratarão da língua em si, ou da gramática, mas sim do próprio discurso, ou seja, da língua fazendo sentido.

> A análise do discurso concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade que ele vive. O trabalho simbólico do discurso está na base da produção da existência humana. (ORLANDI, 2002, p.15).

[6] Segundo Hall em "Cultura e representação", signo pode ser definido como palavras, sons ou imagens que carregam sentidos. (HALL, 2006, p.37).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Analisando o discurso, é possível compreender estruturantes sociais que influenciam – mas também são influenciadas por – falas que preexistem em uma determinada sociedade. Estudar essas falas, o modo como elas produzem sentido, é também estudar esses estruturantes: "[...] o discurso é o lugar em que se pode observar essa relação entre língua e ideologia, compreendendo-se como a língua produz sentidos por/para os sujeitos" (ORLANDI, 2002, p. 17). Com isso, justifica-se a escolha da análise do discurso para este estudo, já que ele se propõe a analisar não apenas o conteúdo de um texto social, quer dizer, que influencia, porém é também influenciado pela sociedade, mas, principalmente, a produção de sentido desse texto através de uma ideologia.

A pertinência da Análise do Discurso, doravante AD, para a análise das peças audiovisuais produzidas pelo MBL, deve-se, primeiramente, pelo interesse em se identificar a ideologia do grupo, isto é, as determinações sociais, o plano histórico, em que ele está inserido. Essa ideologia é determinada pela posição social do sujeito enunciador, aquele que se dispõe em frente à câmera para produzir enunciados. Essa posição foi conquistada após as jornadas de junho de 2013, evento que projetou nacionalmente o MBL como sujeito crível da enunciação. Para reiterar essa posição de prestígio nos dias atuais, basta observar a reportagem da revista *Time* [7]que elegeu seu líder, Kim Kataguiri, como um dos jovens mais influentes no mundo em 2015, ao lado de personalidades como Sasha Obama, a filha do presidente americano Barack Obama, e a paquistanesa Malala, conhecida por ser a mais nova vencedora do premio Nobel da paz e militante a favor da educação para meninas no Paquistão. Segundo a reportagem, essa posição de prestígio foi conquistada pelo fato de Kim ter sido uma das personagens populares nos movimentos que levaram mais de 200 mil pessoas para as ruas de São Paulo e pela reiteração da ideologia do *impeachment* e do anti-petismo. Em outras palavras, é como se o MBL materializasse um anseio sócio-histórico: esperava-se que alguém ocupasse essa posição, naquele momento específico.

[7] http://epoca.globo.com/tempo/filtro/noticia/2015/10/revista-americana-time-inclui-kim-kataguiri-em-lista-de-jovens-mais-influentes-de-2015.html

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Considerando a AD como processo de produção de sentido, compreende-se que o sentido não existe em si no discurso, mas sim é determinado por posições ideológicas e de acordo com o momento socio-histórico em que as palavras são ditas (ORLANDI, 2002, p.42). Segundo Orlandi, a esta relação entre a produção de sentido e a ideologia de quem profere o discurso se dá o nome de formação discursiva. "A formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição socio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito" (ORLANDI, 2002, p.43). Ou seja, um dos sentidos do discurso é constituido a partir do momento que aquilo que o sujeito diz está inserido em uma formação discursiva, se esta mudar, então muda-se o sentido do discurso também.

> O discurso se constitui em seus sentidos porque aquilo que o sujeito diz se inscreve em uma formação discursiva e não outra para ter um sentido e não outro. Por aí podemos perceber que as palavras não tem um sentido nelas mesmas, elas derivam seus sentidos das formações discursivas em que se inscrevem. As formações discursivas, por sua vez, representam no discurso as formações ideológicas. Desse modo os discursos sempre são determinados ideologicamente. (ORLANDI, 2002, p. 43).

Por mais que um movimento se autodefina como apartidário e neutro, através de seu discurso, que é inserido dentro de uma formação ideológica, ele transparece suas ideologias. Essa ideologia assemelha-se àquela analisada por Marilena Chauí no livro "Brasil, mito fundador e sociedade autoritária", o verdeamarelismo, já que reforça o protagonismo da classe dirigente (burguesia nacional) como protagonista do desenvolvimento social.

A análise do discurso na pesquisa será feita com base nos preceitos de dito e não-dito. Segundo Orlandi "ao longo do dizer, há toda uma margem de não-ditos que também significam". (ORLANDI, 2002, p.82). Esses não ditos, por também significarem, precisam ser praticados na análise. Para a análise com base no dito e não-dito é importante entender os conceitos de pressuposto e subentendido. Orlandi

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

explica estes dois conceitos utilizando um exemplo: sobre o pressuposto o autor exemplifica que "se digo 'deixei de fumar' o pressuposto é que eu fumava antes, ou seja, não posso dizer que 'deixei de fumar' se não fumava antes. O posto (o dito) traz consigo necessariamente esse pressuposto (não dito, mas presente)" (ORLANDI, 2002, p.82). Já sobre o subentendido, utilizando o mesmo exemplo, Orlandi explica que: "o motivo, por exemplo, fica como subentendido. Pode-se pensar que é porque me fazia mal. Pode ser também que não seja essa a razão. O subentendido depende do contexto" (ORLANDI, 2002, p.82).

Corpus da pesquisa

O Movimento Brasil Livre é um dos principais movimentos criados em 2014 com as manifestações no Brasil. Uma de suas principais características é ser liderado por jovens e fazer uso das redes sociais e da internet para organizar seus encontros e protestos. O movimento, que tem a sede em São Paulo, tem como principais líderes Renan Santos, Fernando Holiday e Kim Kataguiri, sendo este último o mais popular dos três e atual colunista da Folha de São Paulo. Os três representantes do MBL frequentemente aparecem nos vídeos, fotos e diversos materiais do coletivo na internet e são eles as principais vozes do movimento em seus discursos durante os protestos e manifestações.

O Facebook do movimento, que já ultrapassa 1 milhão e 500 mil curtidas[8], tem em sua descrição o MBL como sendo:

> "uma entidade sem fins lucrativos que visa mobilizar cidadãos em favor de uma sociedade mais livre, justa e próspera. Defendemos a Democracia, a República, a Liberdade de Expressão e de Imprensa, o Livre Mercado, a Redução do Estado, Redução da Burocracia."

[8] Informação coletada no dia 04 de nov de 2016

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O YouTube, de onde são retirados os discursos para a análise deste trabalho, é usado como plataforma de comunicação do MBL desde 17 de outubro de 2014. O primeiro ano de postagens do movimento, que é também o período dos vídeos a ser analisado nesta pesquisa, contém 68 postagens, e hoje, o canal já conta com 160 vídeos[9]. A relevância do canal e também deste estudo pode ser medida e justificada pela quantidade de visualizações e inscrições que o MBL possui. São mais de 18 mil e 529 inscritos e mais de 1 milhão e 650 mil visualizações[10]. Alguns dos vídeos do movimento que serão utilizados na análise ultrapassam as 40 mil visualizações, dentre eles destaca-se "01 de novembro: o vídeo que a mídia não quer mostrar", onde são mostradas imagens dos protestos do dia 01 de novembro e trechos do discurso do MBL na passeata, que atingiu mais de 145 mil visualizações.

É difícil mensurar o alcance do movimento, visto que ele está presente principalmente na internet, mas a sua parceria com os outros movimentos, como o Vem pra Rua e o Revoltados Online, já levou as manifestações que eles organizam para mais de 100 cidades em todo o país. Para uma melhor compreensão do sentido final de imagem de Brasil formada pelo discurso do MBL, a análise será dividida em três campos semânticos[11] que se articulam para a produção de um sentido final. Os três campos semânticos da análise são: Campo do Brasil-Cuba x Brasil-EUA; Campo da Liberdade e Campo do Machismo. O primeiro campo, Brasil Cuba x Brasil EUA, aborda a ideia, apresentada através do discurso do MBL, de que os EUA são o exemplo bom de país a ser seguido e Cuba é o exemplo ruim a ser evitado, construindo uma espécie de termômetro de lados opostos. O Brasil sem o MBL e com o PT estaria do lado negativo (perto de Cuba) e o Brasil com o movimento estaria do lado positivo (perto do EUA). O campo da liberdade analisa o significado da mesma segundo a filósofa Hannah Arendt e, posteriormente através dos enunciados, o compara com o significado de liberdade para o coletivo. Neste campo ocorre, novamente, uma questão dicotômica do Brasil liberto com o MBL e do Brasil preso sem o MBL. O último campo semântico, Campo do Machismo, traz uma reflexão da mulher na política e de como isto é abordado nas falas do MBL, onde fica

[9] Informação coletada no dia 04 de novembro de 2016
[10] Informação coletada no dia 04 de novembro de 2016
[11] Campos semânticos refere-se a um conjunto de enunciados que compartilham uma mesma regularidade semântica.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

evidente mais uma dicotomia: presidente incompetente (presente, com o PT) e presidente competente (futuro, com o MBL).

Campo Brasil Cuba x Brasil EUA

Uma das ideias mais recorrentes no discurso do Movimento Brasil Livre é a comparação do Brasil governado pelo PT com um país comunista, uma "Nova Cuba", como o movimento costuma citar. Isso se faz perceptível quando o MBL compara o Brasil do governo Dilma com países da América do Sul que vem passando por momentos difíceis na economia, como é o caso da Venezuela, atualmente governada por Nicolás Maduro, do Partido Socialista Unido da Venezuela. Ou até mesmo quando compara o Brasil com a própria Cuba. Como exemplo é possível citar o vídeo "Veja como funciona a mídia governista[12]" de 15 de outubro de 2015, quando Renan França (um dos três principais líderes do movimento) fala "cabe agora ao congresso mostrar pra todos os brasileiros que o Brasil ainda não virou uma Venezuela". Também o vídeo "MBL em Brasília[13]" de 30 de set de 2015, quando Rubens Nunes Filho (participante do movimento) ao lado de Fernando Holiday (líder) fala: "infelizmente a presidente da república por motivos óbvios, motivos atrelados à Venezuela, vetou o voto impresso". Sempre citando a Venezuela como um exemplo ruim.

Para a análise que será realizada neste campo semântico foram escolhidos 3 enunciados dos vídeos que a pesquisa engloba. O primeiro enunciado é retirado do 62° video do canal, que se chama "Renan Santos sobre as instituições de nossa república[14]" de 07 de outubro de 2015. O enunciado é o seguinte:

> "o combate a um partido que trabalha de forma sistemática para destruir e desmoralizar as instituições seja comprando parlamentares, seja aparelhando desde empresas estatais a orgãos, ministérios, autarquias e

[12] https://www.youtube.com/watch?v=3drYGNsvWqU
[13] https://www.youtube.com/watch?v=0kzV_g6mSKs
[14] https://www.youtube.com/watch?v=yTprcYaPCwo

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> em todas as instâncias... A derrota desse Sistema, a derrota desse partido, através justamente das instituições, é o que vai nos fortalecer, é o que nos fará um dia, se trabalharmos dessa maneira decente, nos tornar uma república e uma democracia séria, tal qual os Estados Unidos da América."

Um primeiro olhar sobre esse enunciado já capta seu sentido superficial, de difamar e denegrir a imagem do PT, ao dizer que este partido trabalha de forma sistemática para destruir e desmoralizar instituições e também de afirmar que a derrota deste partido fortalecerá o movimento e o povo. Mas através da análise do discurso mais profunda, através do dito e do não dito, do que está implícito e suposto, pode-se chegar a sentidos mais profundos.

Ao citar "é o que nos fará um dia, se trabalharmos dessa maneira decente, nos tornar uma república e uma democracia séria", tem-se como não dito, porém implícito na frase, o fato de que se é necessário o MBL para trabalhar de forma decente e tornar a democracia séria é porque trabalho decente não é realizado pelo PT e não vive-se uma democracia levada a sério no momento no Brasil, segundo o movimento. Além disso, uma das partes mais marcantes do enunciado é quando o movimento cita como democracia séria o exemplo dos Estados Unidos da América, como se ele fosse o que o Brasil almeja se tornar no futuro, uma espécie de modelo. Cria-se, portanto, um eixo polar e assimétrico em que todos os qualificativos do Brasil atual são colocados no pólo negativo, onde estão os países ditos socialistas, e no pólo oposto estão os EUA e os atributos positivos em que o Brasil deveria se espelhar para ser uma nação decente, uma espécie de termômetro que representa a dicotomia de bom (EUA) e ruim (Cuba).

O Segundo enunciado escolhido para a análise neste campo é de uma fala que parte de uma estrangeira em visita ao Brasil, que acabou participando de manifestações organizadas pelo movimento e fazendo uma declaração em seu favor, que acaba sendo usada pelo MBL como video atrativo de pessoas no canal. A frase saiu do video "como uma estrangeira vê as manifestações no Brasil[15]" de 20 de Agosto de 2015 e é a seguinte: "só a baixíssima aprovação da Dilma já teria causado

[15] https://www.youtube.com/watch?v=dnCa6UkN23c

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

uma reação enorme na Europa. E, aqui, mesmo com 2 milhões de pessoas nas ruas, não há resposta dos políticos. As massas que observei no domingo não seriam ignoradas na Europa e não deveriam ser ignoradas aqui." Analisando o contexto sociocultural do sujeito da enunciação percebe-se que a frase é dita por alguém com as seguintes características: uma europeia, apenas visitando o Brasil, que acaba frequentando as manifestações e observando este momento de indecisão que o país enfrenta com os olhos de alguém nascido e criado na Europa, com toda uma realidade diferente da vivenciada pelos brasileiros. É possível, através dessas formações discursivas, capturar os sentidos subentendidos do não dito nas frases dela.

Se na Europa, isso que o sujeito do enunciado vê com indignação e como injustiça (o fato das massas não serem ouvidas, segundo ela) não seria ignorado, o pressuposto é que no Brasil tudo isso é ignorado e que a baixíssima aprovação de Dilma, segundo ela (e ignorando o fato da presidente ter sido eleita com mais de 54,5 milhões de votos, informação que a estrangeira provavelmente não sabia), deveria ser o suficiente para afastar a presidente do poder na Europa, e como isso não é o suficiente no Brasil e por todos esses quesitos anteriormente citados ela considera a Europa superior politicamente. E quando esse sujeito da enunciação cita que as massas não deveriam ser ignoradas aqui, fica pressuposto na fala dela que o Brasil deveria alcançar uma evolução a ponto de ser uma outra Europa e ter seus anseios políticos atendidos, como os países europeus têm. Neste video explicita-se os dois polos dicotômicos que se formam com a fala da estrangeira. O polo positivo, do qual fazem parte a Europa e os EUA, e o polo negativo, no qual estão Venezuela, Cuba e onde o Brasil está com o PT e sem o MBL. Apesar de a Europa também ter adotado o neoliberalismo, o mesmo ainda é protagonizado pelos EUA, por isso o campo semântico leva o nome apenas dos Estados Unidos.

O terceiro, e ultimo, enunciado a ser analisado neste campo é retirado do video "Jean Wyllys analfabeto politico[16]" de 15 de setembro de 2015. É a frase final do video, em que Kim Kataguiri manda uma mensagem ao deputado Jean Wyllys, sempre lembrado e hostilizado pelo movimento: "Jean, entende uma coisa: não é o

[16] https://www.youtube.com/watch?v=JJd1phLr1NI

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

socialismo que não existe sem Liberdade, é a Liberdade que não existe no socialismo." O enunciado fala de liberdade, ao mesmo tempo em que critica negativamente o socialismo e incita o fato de que Jean Wyllys, seria um "analfabeto político", deputado este conhecido por ser homossexual e defender a comunidade LGBT. Cuba é um país conhecido por ser o modelo de economia e política que deu errado para os parâmetros das sociedades modernas do ocidente, e por isso é tão citada pelo MBL quando o mesmo critica o governo do PT e o compara com governos conhecidos como socialistas (Venezuela, Cuba). Ao afirmar que a liberdade não existe no socialismo e, já tendo afirmado tantas vezes que, segundo a logica do movimento, o governo do PT é um governo socialista, o não-dito da fala deixa suposto que não há liberdade no governo Dilma. Como, segundo o MBL, o modelo ideal que o Brasil deveria alcançar é os EUA, o movimento acaba se colocando como a solução que transformará o Brasil-Cuba (atual = ruim) no Brasil- EUA (future = bom).

Campo da Liberdade

Para iniciar este campo é necessário definir Liberdade. Segundo Hannah Arendt, filósofa que tem em seus conceitos a "liberdade" como umas das palavras-chave, para ser considerada livre, uma ação precisa seguir algumas condições:

> [...] para que seja livre, a ação deve ser livre, por um lado, de motivos e, por outro, do fim intencionado como um efeito previsível. Isso não quer dizer que motivos e objetivos não sejam valores importantes em todo ato particular, mas sim que eles são seus valores determinantes e a ação é livre na medida em que é capaz de transcendê-los (ARENDT, 2007, p.198)

Ou seja, as ações do movimento para alcançarem a tal liberdade plena do país deveriam ser livres de intenções de um fim intencionado (impeachment por exemplo) e deveram ser capazes de transcender objetivos e motivos. O que se vê na Liberdade do MBL é diferente desse conceito de ação livre de Arendt. Para tal cabe a

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

análise de alguns trechos dos vídeos do movimento. Foram, novamente, escolhidos 3 trechos para a análise deste campo.

O primeiro trecho é retirado do 51° video do canal, do dia 15 de setembro de 2015, chamado "Jean Wyllys, analfabeto politico[17]", vídeo este já utilizado na análise do outro campo semântico. A citação do movimento a ser analisada é a seguinte:

> "o grupo mais perseguido é sempre aquele que luta pela Liberdade. Foi assim na Itália fascista, foi assim na Alemanha nazista, foi assim na União Soviética, foi assim no socialismo Cubano e continua sendo assim hoje aqui no Brasil com os grupos que hoje lutam contra o partido dos trabalhadores."

O que fica evidente na fala, logo na primeira camada de análise é que, segundo o MBL, o movimento que luta pela liberdade do Brasil na política atual é o Movimento Brasil Livre, e se o Brasil precisa de liberdade é porque ele estaria preso (não dito). Também é perceptível que o MBL compara a situação atual do país com várias outras situações difíceis da história mundial, como o nazismo na Alemanha e o fascismo na Itália, que segundo o movimento também limitavam as liberdades desses países. Seria então a liberdade do Brasil conquistada através do impeachment da president Dilma? Caso fosse, isso já contrariaria a ideia de ação livre de Arendt.

O segundo trecho a ser analisado é retirado do 52° video do canal, do dia 17 de setembro de 2015, o video se chama "Fernando Holiday discursando no protocolo do pedido unificado de Impeachment[18]" e o enunciado escolhido é parte do discurso de Fernando Holiday:

> "a história haverá de cobrar dos senhores o esconderijo que procuraram no momento mais crucial para nos libertarmos da maior praga deste país que foi o partido dos trabalhadores, mas eu tenho fé e acredito que o povo não desistirá e também tenho fé que muitos outros deputados e

[17] https://www.youtube.com/watch?v=JJd1phLr1NI
[18] https://www.youtube.com/watch?v=xsZTgYJGVN0

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> senadores perceberão que o povo quer o fim do governo Dilma e assumirão de vez o lado do povo, o lado do Brasil, e não o lado do PT."

Neste segundo trecho do campo é perceptível a colocação do movimento como o messias que levará o país à tão esperada liberdade, principalmente decorrente do uso de palavras como: "libertarmos", "praga", "fé". Segundo Chauí, já citada na fundamentação teórica como uma das autoras brasileiras que trata do nacionalismo, umas das três vertentes que formam o mito fundador do verdeamarelismo é a "vontade de Deus". A "vontade de Deus", se refere ao poder teocrático, em situações em que um líder é escolhido pela vontade divina, ou seja, a vontade de Deus. Segundo Chauí: "De acordo com essa teoria, se algum homem possuir poder é porque o terá recebido de Deus, que, por uma decisão misteriosa e incompreensível, o concede a alguém, por uma graça ou favor especial" (CHAUÍ, 2000, p.82). Assim, o MBL representaria a sua vontade como sendo uma vontade divina, de um poder maior, como se ele fosse um messias enviado pela Vontade de Deus. Essa peça formadora do verdeamarelismo fica evidenciada em momentos da fala do movimento como: "para nos libertarmos da maior praga deste país que foi o partido dos trabalhadores". Essa fala messiânica se repete no video que vem logo após este do qual foi retirado o enunciado, que é outro discurso de Fernando Holiday, no qual ele repete:

> "gostaria de dizer ao senhor que quando analisar esse pedido de impeachment tenha em mente que milhões de brasileiros, ricos ou pobres, brancos ou negros, gays ou heteros, estão certos de que este pedido será o começo do maior livramento da maior praga que este país já viu".

Nota-se, novamente, a presença de palavras que reforçam a ideia da Vontade de Deus, como: "livramento" e "praga". E, seguindo essa mesma ótica, tem-se o terceiro enunciado a ser analisado neste campo. A fala foi retirada do 11° video do canal, chamado "DIA 27 DE MAIO, O INICIO DE UMA NOVA ERA[19]", de 18 de maio

[19] https://www.youtube.com/watch?v=-jlp0JYymE0

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de 2015 e é a seguinte: "Das ruínas surgirá um novo país, governado pelo povo e que respeite as liberdades individuais".

O próprio nome deste vídeo já tem muito a dizer, desde a utilização da palavra "era", até a ideia do surgimento de uma era nova, trazendo à tona a dicotomia do antes e depois, encontrada, por exemplo, na bíblia com o conceito de novo e velho testamento. No enunciado há novamente a presença de palavras reforçando a "Vontade de Deus", destacando a parte "das ruínas surgirá", reafirmando a ideia de nova era. A fala também inclui o não dito de que o Brasil atual não respeita as liberdades individuais, visto que o país que surgirá das ruínas virá a respeitá-las.

Campo do machismo

Neste campo serão explorados enunciados que, através do não-dito, revelam traços de discurso machista e preconceituoso por parte do MBL. Mariana Coelho explora em seu livro "A evolução do feminismo" questões como a mulher na política e na administração, importantes a serem analisadas neste campo semântico, que trata, também, da visão do MBL sobre Dilma Rousseff, a primeira presidente mulher da história do Brasil. Coelho indaga "para que querem as mulheres os direitos políticos?." (COELHO, 2002, p.29), respondendo logo a seguir "Precisamente para colaborarem ao lado dos homens na elaboração das leis cuja fruição desse ser igual para ambos os sexos" (COELHO, 2002, p.29) A autora dedica um capítulo inteiro de seu livro para analisar o papel da mulher na política, do qual é relevante destacar:

> Se, pois, a inteligência e capacidade instrutiva e social da mulher se podem contrabalançar com iguais predicados do homem, por que duvidar da eficiência da ação feminina nos destinos da pátria- ação que obedecerá precisamente à mesma igualdade no pensar e no proceder- quando

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> mesmo não fosse provada muitas vezes a superioridade de mais pronta sensatez no sexo frágil?" (COELHO, 2002, p.112)

Contrapondo este pensamento feminista de Coelho, destacam-se alguns enunciados do MBL em seu canal do YouTube, onde o movimento acaba por duvidar da capacidade instrutiva da presidente Dilma, ou mesmo, proferindo frases de cunho machista. Como exemplo, tem-se enunciados do video "Chico Buarque apoia Dilma 4520", o primeiro video do canal do MBL, onde uma voz dubla Chico Buarque proferindo frases como: "Confio nela, um robô sobretudo, que não sabe completar uma frase, e que desmaia quando apanha no debate", se referindo a presidente Dilma Rousseff, e ainda "em 2010 eu votei na Dilma, porque eu sou uma putinha do Lula, este ano voto na Dilma porque ela fode tua roda viva", utilizando termos ofensivos e moralistas. Há ainda, momentos em que o machismo precisa ser identificado através do não dito, como no video "06 DE DEZEMBRO[21]", de 9 de dezembro de 2014, com a seguinte frase: "obrigamos nossos parlamentares a agirem como homens", reafirmando o conceito machista da falta de capacidade da mulher na política, associando coragem a um atributo especificamente masculino, pois se agir como homem é o correto, o não dito subentende que agir como mulher não é eficiente bastante.

Há ainda outros momentos em que o movimento coloca em dúvida a capacidade política da presidente, alegando que ela é incapaz de governar o país corretamente, como no video "Bases jurídicas para o impeachment[22]", com as falas: "Dilma Rousseff é a presidente mais impopular da história do Brasil. Isso não é um mero fruto do acaso, seu governo uniu o que há de pior em termos de incompetência e corrupção" e "Se ela tivesse um mínino de dignidade, renunciaria, como esse não parece ser o caso estamos indo às ruas mais uma vez...". Colocando em pauta questões como a dignidade da presidente e, muitas vezes, ignorando o fato de que um governo não é formado apenas por um presidente, mas sim, por todo um grupo politico e colocando a culpa de uma possível incompetência toda sobre Dilma.

[20] https://www.youtube.com/watch?v=mVsYDQmDDyg
[21] https://www.youtube.com/watch?v=q0fpiIhZZec
[22] https://www.youtube.com/watch?v=WIN-KW4NFXY

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A dicotomia presente neste campo é a de político incapaz (do sexo feminino, no caso a Dilma) e político capaz (futuro, sexo masculino e com o apoio do MBL). Esses dois polos, positivo e negativo, se fizeram perceptíveis com a análise do discurso dos trechos em que o coletivo rotula a presidente Dilma Rousseff como incapaz de governar o país, ao mesmo tempo em que afirma que foi o movimento que fez "os parlamentares agirem como homens", por exemplo. Forma-se, involuntariamente, uma mensagem messiânica, a partir do momento em que é um messias o responsável por levar o bem, a paz e conduzir a população às melhores condições, como fez Moisés quando guiou os judeus através do deserto e abriu os mares. O messias que traria o político capaz (do gênero masculino) seria o Movimento Brasil Livre.

Os três campos semânticos mostram evidências de dicotomias criadas pelo MBL em seu discurso (Cuba X EUA, liberdade x prisão, político capaz x político incapaz), e é através destas comparações que o movimento acaba criando uma imagem do que seria o Brasil ideal para eles. Um país moldado nos modelos capitalistas e neoliberais, um novo "EUA", que segundo o movimento é superior aos modelos socialistas como os de Cuba, por exemplo, se tornando assim um Brasil mais "livre". Seguindo o molde de liberdade do próprio MBL, que como já visto anteriormente se opõe ao conceito de liberdade de filósofos, como Hannah Arendt, com questões defendidas em suas propostas já vistas anteriormente (privatização de presídios, permitir o investimento estrangeiro para concorrer com empresas de telecomunicação, acabar com o limite de 30% de participação de capital estrangeiro em veículos de imprensa, fim do voto obrigatório, fortalecimento do federalismo, reforçando a autonomia administrativa, tributária e eleitoral de cada unidade da federação, privatizar ou transformar os serviços de saneamento básico dos municípios, entre muitas outras). Além de um Brasil governado por novos governantes, que não sejam do PT como os atuais, e que segundo o movimento seriam melhores e superiores.

Considerações finais

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Por meio desta análise do discurso do Movimento Brasil Livre, através de enunciados retirados de vídeos do primeiro ano de publicações do movimento em seu canal do YouTube, foi possível compreender o nacionalismo presente nas falas do movimento e também a criação de uma imagem de comunidade imaginada do Brasil que se dá por este discurso. O nacionalismo é a ideologia responsável pela criação de elementos de unificação nacional e de comunidades imaginadas pelo homem, como a nação, e também pelo desenvolvimento de sentimentos como o patriotismo e amor pelo país. Abordado no Brasil por autores como Marilena Chauí e, internacionalmente por Benedict Anderson, Hobsbawn, entre muitos outros, e explicado como a unificação homogênea da heterogeneidade de um país, através do apagamento das diferenças e da evidência dos elementos em comum de um povo, território e cultura. Pode-se perceber este nacionalismo em campanhas publicitárias, por exemplo, quando destaca-se elementos nacionais de uma nação, como no caso do Brasil evidenciando características do que seria definido como "o povo brasileiro", a hospitalidade, carnaval e futebol, por exemplo. Prova de que este nacionalismo, antes monopólio do Estado, passa agora às grandes empresas e movimentos sociais, com a finalidade de vender um modo de vida, um programa político, ou uma ideologia, como no caso do MBL (neoliberalismo).

Com a análise do discurso do MBL, atravessando as camadas da superfície linguística (texto) e passando ao discurso, que contém significados mais profundos, é possível perceber o nacionalismo nas falas do movimento e a comunidade imaginada que ele cria através dos vídeos. É portanto, justificado o método utilizado no estudo, pois estuda-se aqui como o texto significa, e não apenas o que ele significa, como na análise de conteúdo. Com o uso dos elementos da AD, como o dito e o não dito capta-se os sentidos pressupostos e subentendidos nos vídeos. Além disso, a divisão da pesquisa em três eixos de sentido (campos semânticos), ocorre para melhor compreensão da análise, e juntos os três campos formam o sentido final e levam a conclusão da pesquisa.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O MBL, que nasceu no final de 2014, já tem mais de 1 milhão e 600 mil visualizações em seu canal do YouTube e, por sua grande influência sobre o público jovem e destaque em relação aos outros movimentos surgidos no mesmo período, justificou-se seu uso como objeto de pesquisa. No primeiro ano de existência do canal o movimento produziu 68 vídeos e, para a análise, seus enunciados escolhidos foram divididos em três campos semânticos, o campo Brasil Cuba x Brasil EUA, campo da liberdade e campo do machismo. No campo Brasil Cuba x Brasil EUA observou-se uma dicotomia criada com o discurso do movimento, destacando os opostos Cuba e EUA, utilizados como comparações ruins (Cuba) e boas (EUA). Cuba é sempre citada para se referir ao Brasil governado pelo PT e sem o auxílio do MBL, e EUA, a comparação boa, é utilizada quando referindo-se ao país guiado pelo movimento. No segundo campo, o campo da liberdade, observou-se uma diferença entre a liberdade definida filosoficamente por Hannah Arendt e a liberdade dos propósitos do movimento, pois para seguir o conceito definido pela autora as ações do MBL não poderiam ter fins intencionados, como por exemplo o impeachment de Dilma Rousseff. Além disto há outra dicotomia presente, a do Brasil livre (com MBL) se contrapondo ao Brasil preso (com o PT). O terceiro e último campo tratou das oposições entre governante capaz e governante incapaz, evidenciando enunciados machistas do movimento e a ideia de que Dilma não seria apta a governar o país. Os três campos juntos formaram um eixo de sentido final, revelando a imagem do Brasil ideal segundo o movimento.

A imagem do Brasil ideal para o movimento, ou seja, a comunidade imaginada por eles, envolve preceitos do neoliberalismo (como mercado livre, privatizações,etc), além de seguir o capitalismo e a retirada do PT do poder. É um país construído com base em uma liberdade que não é livre de fins intencionados, que profere enunciados machistas, onde a primeira mulher eleita presidente é considerada inapta a governar e é conceituada como uma sombra do antigo presidente eleito de seu partido (Lula). É um Brasil guiado por um messias chamado Movimento Brasil Livre, que se coloca como tal em muitas falas proferidas nos vídeos, atualizando assim parte do mito fundador do verdeamarelismo estudado por Chauí.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências

ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo São Paulo: Companhia das letras, 2009.

BURKE, Peter. Testemunha Ocular. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CHAUÍ, Marilena. Brasil, mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHAUÍ, Marilena. O que é ideologia. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COELHO, Mariana. A evolução do feminismo: subsídios para a sua história . Organização Zahidé Lupinacci Muzart. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002

CRARY, Jonathan. Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012

HALL, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 1999.

HALL, Stuart. Cultura e Representação. Rio de Janeiro: Editora Puc, 2016.

HOBSBAWN, Eric. Nações e nacionalismo desde 1780. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

JAGUARIBE, Helio. O nacionalismo na atualidade Brasileira. Brasília: FUNAG, 2013.

MASSEY, Dorren. After the Neoliberalism? Introduction to the Kilburn Manifesto Open Democracy, 21 jun. 2013. Disponível em: https://www.opendemocracy.net/ourkingdom/doreen-massey/after-neoliberalism-introduction-to-kilburn-manifesto. Acesso em 01 jul. 2016.

ORLANDI, Eni P. Análise de discurso: princípios e procedimentos. Campinas: Ponte editores, 2002.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

The Kilburn Manifesto: our challenge to the neoliberal victory. The Guardian, 12 abr. 2013. Financial crisis. Opinion. Disponível em http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/apr/24/kilburn-manifesto-challenge-neoliberal-victory. Acesso em 01 jul. 2016.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O duplo no conto À *procura de um reflexo,* de Marina Colasanti

Ivana Bocate FRASSON[1]
(UEL)

Resumo: O objetivo deste artigo consiste em analisar a visão feminina no conto À *procura de um reflexo,* de Marina Colassanti, integrante da obra *Doze reis e a moça no labirinto do vento,* escrita em 1982. Trata-se de uma análise literária, cuja finalidade central consiste em sistematizar uma das muitas visões sobre a condição feminina como objeto de estudo. A opção pela autoria feminina deve-se à necessidade de considerar as facetas expressas na obra, sob a ótica da constituição da identidade da mulher. O recorte temático deste texto volta-se para a compreensão da mulher entrevista em sua complexidade por meio da utilização da expressão literária como meio de construção de um discurso de gênero, empregando, no caso do conto selecionado, a questão do duplo, presente na desenfreada procura de que trata o título do conto em análise.

Palavras-chaves: Marina Colasanti, o duplo, imagem.

INTRODUÇÃO

Discutir a questão da literatura de autoria feminina pode possibilitar a percepção de que a própria construção do discurso feminino enseja uma multiplicidade de visões que se articulam na confluência das vozes coletivas que perpassam os discursos literários e sinalizam a forma pela qual o sujeito histórico feminino modela seu discurso, com a finalidade de trabalhar a linguagem na

[1] Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

produção de sentidos e construção de sua identidade e, por consequência, a imagem de si que é construída socialmente.

A partir da pretensão de propor uma discussão acerca da condição feminina em um conto de Marina Colasanti, entende-se que a obra desta autora permite uma análise aprofundada desta questão, sob múltiplos aspectos. Assim, delimita-se a análise aqui pretendida à formação da identidade da mulher sob a questão estética, sinalizada simbolicamente no conto selecionado pela figura emblemática do espelho, objeto que remete diretamente à discussão sobre a imagem.

Esta identidade encontra-se permeada pela ideia do duplo, sobretudo quando se entende que a mulher, em sua condição atual, encontra-se diante de uma multiplicidade de tarefas que requerem um processo de adaptação a situações complexas e muitas vezes contraditórias, em que se faz necessário adaptações e concessões que podem interferir na própria identidade feminina.

Sobre o conto

O presente trabalho traz como objetivo discutir o processo de construção do conto À *procura de um reflexo*, de Marina Colasanti, a partir de algumas reflexões sobre o duplo, sobretudo no que diz respeito à questão da imagem feminina.

Trata-se de um conto narrado em terceira pessoa, extraído do livro *Doze Reis e a moça no labirinto do vento*, de 1982. Narra a estória de uma moça – propositalmente não nominada – que acorda certa manhã e ao procurar-se no espelho para arrumar seus cabelos em tranças, não encontra seu reflexo e sai em busca dele.

Os diálogos são apresentados em discurso direto, indireto e indireto livre, como se pode observar no fragmento a seguir, que apresenta estas três formas.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> E se tivesse ficado esquecida no lago, onde ainda no dia anterior estivera se olhando? Em susto, correu pelos jardins, temendo pelo rosto abandonado, flutuando entre nenúfares.
> - Lago, lago, que fez você com a imagem que ontem deitei na tua água? – perguntou. E duas lágrimas quebraram a lisura da margem. (COLASANTI, 1982, p. 53)

Na conjectura da parte inicial do trecho transcrito, observa-se o encadeamento dado pela autora quando a personagem central se questiona sobre o que teria acontecido à sua imagem.

Conforme se pode comprovar por este e outros trechos, as descrições encontram-se inseridas nas falas das personagens e remetem a lugares definidos, como *jardins, lago, córrego, clareira* e a *caverna* - este o cenário em que se descortinam as ações centrais da narrativa.

> Descalçou os sapatos e, com os tornozelos trançados em tantos nós de água, seguiu pelo córrego. Em cada remanso, em cada refluxo, em cada redemoinho procurou rosto ou rasto. Sem que porém nada lhe dissesse, esteve aqui. Juntos atravessaram um campo, rodearam em curvas as primeiras árvores da floresta, descansaram na clareira. Juntos entraram na caverna. (COLASANTI, 1982, p. 55) (*grifos nossos*).

Neste excerto, tem-se um indicativo não apenas do cenário em que as ações narradas se desenvolveram, mas os indicadores de que a moça encontra sua imagem, como se percebe pelo trecho *Sem que porém nada lhe dissesse, esteve aqui.* Há uma indicação implícita de que a imagem da moça é que estivera naquele local, embora não tivessem sido ali encontrados rastos ou rostos. No encadeamento que se segue, o vocábulo *juntos* deixa entrever que a moça segue em sua procura, mas com a imagem em seu encalço.

Ainda no tocante ao cenário, a caverna assume papel primordial no desenvolvimento do enredo do conto, como se verifica no fragmento a seguir transcrito.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Nem bem percebeu que entrava, tão grande a boca, tão verde o musgo que a cobria. Andou ainda um pouco lá dentro, hesitante entre tantos rumos. Mas logo fez-se frio. E a escuridão ao redor. Gotas pingavam do alto, gemendo nas poças em que o córrego parecia desfazer-se. O medo, entre rochas, bateu asas. Por onde tinha vindo? Olhou em volta, procurou atrás de si. Tudo era tão semelhante que não conseguia reconhecer caminhos. Só lá adiante, além dos arcos formados pela pedra, viu brilhar a claridade.
> "Talvez por ali", pensou reconfortada.
> Porém, superado o primeiro arco, e o segundo, chegando enfim à luz, a moça achou-se frente a um imenso salão onde centenas de espelhos cobriam as paredes, centenas de velas brilhavam acesas. E diante de cada espelho, sobre pedestais, repousavam bacias de prata (COLASANTI, 1982, p. 55).

A caverna mostra-se bastante expressiva para simbolizar os desafios presentes à vida humana e ainda de forma mais incisiva quando se relaciona às decisões que a mulher precisa tomar ao longo de sua vida. Os caminhos, o frio, a escuridão, o medo que se desfaz entre rochas parece sinalizar os sentimentos contraditórios que se mesclam na vida humana. A claridade que reconforta, a superação é que fez a moça descobrir os espelhos que cobriam as paredes e as bacias de pratas nas quais repousavam os reflexos.

A simbologia presente na caverna pode ser confirmada por se tratar de um lugar quente e úmido – tal qual o útero materno, símbolo de aconchego e proteção - e a água, às vezes parada, às vezes corrente, que remete ao curso normal da vida humana.

A caverna, assim, emerge como símbolo da própria vida, da qual a moça precisa libertar-se, rompendo os obstáculos que a prendem para integrar-se ao mundo exterior.

Retomando o fluxo narrativo do conto, verifica-se que a autora faz uso ainda de figuras de linguagem, como se percebe o elevado número de prosopopeias, ao atribuir qualidades e sentimentos humanos a seres irracionais e inanimados, como

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

na fala a seguir: *Como quer que eu saiba, se tantos vêm se procurar em mim? - respondeu o lago desdenhoso.* Ocorrem ainda hipérbatos, confirmados pelas inversões como em *[...] presente o rosto, ausente o que do rosto conhecia.* Da mesma forma, a ordem invsera é bastante recorrente, conforme se percebe em *[...] cochila quase a moça.*

No trecho a seguir, observa-se a presença de aliterações, em que a repetição da consoante *s* parece sugerir o ruído do espelho se quebrando.

> Estilhaça-se a luz. Estronda a gruta, enquanto dos cristais a prata se espatifa. O ar estala, extingue toda a chama. Esverdinhando o rosto, as mãos, esgatinhando o peito. A Dama estremece, se escama, se esvai. Um grito se estrangula. E estroçada no chão ela estertora (COLASANTI, 1982, p. 62).

O que se percebe é que Marina Colasanti parece não expor todos seus recursos expressivos, deixando ao seu leitor a tarefa de preencher as lacunas que se mostram recorrentes em seu discurso literário. As interrogações presentes em vários trechos do conto em análise confirmam esta hipótese.

A opção pela sintaxe e pelo vocabulário imerso em significações ocultas favorece a composição de um texto repleto de significados simbólicos, conforme mencionado em transcrições anteriores.

Retomando as características do gênero literário conto, Simon (2007, p. 145) leciona que:

> A incumbência do contista é dirigir toda a linguagem — frases e palavras, inclusive —, todos os eventos, para que estes estejam a serviço do efeito único preestabelecido. Desse modo, nem mesmo uma palavra isoladamente estará livre da intensidade que deve habitar cada espaço — por menor que seja — do conto.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Esta intensidade a que se refere Simon (2007) está presente no conto quando se percebe que a moça busca sua identidade e se depara com a Dama dos Espelhos, estranha senhora *[...] tão bela e cintilante que entre brilhos se confundia.*

No que tange à busca da identidade, no conto simbolizada pelo reflexo, cabe mencionar a conclusão a que chega Leite (2008, p. 50), quando ratifica que "A identidade é social, imaginária, representada e pode ter amparo no real".

Voltando ao conto, tem-se que a Dama, que roubava os reflexos para se manter jovem, mantém a moça prisioneira na caverna, mas ela se liberta quebrando o espelho que impede a saída da gruta, ao jogar nele a bacia que continha seu reflexo.

Assim, corrobora-se a tese de que o espelho é o símbolo maior deste conto, urdido de forma majestosa por Colasanti, na medida em que a moça somente consegue se libertar quando se dispõe a atirar contra o espelho – ou seja, contra si mesma – sua imagem, refletida na bacia de prata.

Trata-se, metaforicamente, da luta contra si mesma para a libertação dos grilhões sempre presentes na vida humana – e mais especificamente na vida das mulheres - , tais como a vaidade excessiva, a rivalidade muitas vezes presente na sociedade e na família e, acima de tudo, a escravidão da beleza, como se o mito de Narciso renascesse a cada manhã, quando as tranças devem ser modeladas para superar as outras damas, inclusive aquela que nos olha de volta no espelho.

Rank (2013, p. 127) nos fornece subsídios para afirmar que a perda da imagem não caracteriza uma perda efetiva, posto que "[...] o ego da realidade se torna mais forte e poderoso, em suma, um ego vaidoso, quase com medo de si mesmo". O ego da personagem, acostumada a se contemplar no espelho, sofre ao se deparar com a quantidade de espelhos na caverna.

Cabe aqui pontuar que a posição do leitor crítico na análise literária deve indagar sobre o uso da imagem – ou, no presente artigo, o elemento ícone de sua representação, o espelho – como representação da realidade. Nesta direção,

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

verificamos que as fontes imagéticas permitem uma leitura mais abrangente da realidade.

Neste ponto, insere-se a questão do duplo, proposta por Rank (2013) e discutida na seção subsequente.

Por sua vez, a Dama dos Espelhos também é repleta de simbologia, pois se infere tratar-se do conflito interno que se encontra presente em muitas situações da vida humana. No caso do conto analisado, quando a moça se liberta da caverna – símbolo da vida em estado bruto – e vence a Dama – ou seus próprios conflitos internos – ela pode mirar-se no lago e reencontrar sua imagem perdida. Completa-se, assim, o circuito da individuação.

> E, por ser um ser simbólico, o homem constituindo-se em sujeito pela e na linguagem, que se inscreve na história para significar, tem seu corpo atado ao corpo dos sentidos. Sujeito e sentido constituindo-se ao mesmo tempo têm sua materialidade articulada na materialidade da língua com a materialidade da história. (ORLANDI, 2001, p. 9).

Esta simbologia de ausência de um rosto em personagens em busca de identidade encontra-se também em outro conto de Marina Colasanti, *O rosto atrás do rosto*, em cuja base se situa o mito de Eros e Psique e ainda no bem urdido conto de Machado de Assis, *O espelho.*

Sobre a questão do duplo no conto

Em primeiro plano, deve-se considerar que o conto é um fragmento da realidade. Na esteira do pensamento de Gotlib (1998, p. 67), quanto à sua forma de construção, os contos "[...] tendem a causar uma unidade de efeito, a flagrar momentos especiais da vida, favorecendo a simetria no uso do repertório dos seus materiais de composição".

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Cabe apontar, em posição complementar à análise sobre o conto selecionado, que este gênero permite obter um retrato da sociedade contemporânea. Nesta via de pensamento, Simon (2007, p. 136) reporta-se às características do caráter fragmentado do conto nos seguintes termos:

> As referências ao efêmero e ao frágil, às vozes e aos momentos alimentam a afinidade entre o conto e a fragmentação. Agora, além da intencionalidade do recorte e da natureza lírica emanada da fixação em um momento, pode-se começar a confirmação de que o caráter fragmentário transcende a estrutura do conto e caracteriza também o mundo aí representado, igualmente fragmentado.

Não se trata, portanto, de um gênero literário de fácil apreensão, na medida em que seus elementos constitutivos demandam uma análise aprofundada das nuances propostas pelo autor e entrevistas na própria forma de organização do texto final.

Para tanto, deve-se valer da metáfora utilizada por Cortázar, quando o autor compara o bom contista a um boxeador, com vistas a minar as resistências do adversário.

Neste sentido, no trabalho em profundidade que o contista elabora, o tempo e o espaço são submetidos a uma pressão que enseja a abertura a que se refere Cortázar (1993, p. 151-152):

> [...] o contista sente necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento literário contido no conto.

É deste fermento que se vale Marina Colasanti, em seus escritos, para prender a atenção do leitor, especialmente no conto escolhido,

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Novamente recorre-se a Simon (2007), quando o autor explicita que o conto dispõe, em sua própria estrutura, de recursos que lhe permitem explorar a fragmentação, porém, esta potencialidade não implica a destituição do significado pretendido pelo autor.

Colasanti ilustra, no conto *À procura de um reflexo,* situações extraídas da realidade de sua escritura, no início da década de 1980, em que a mulher buscava se afirmar, libertando-se dos grilhões que ainda hoje estão presentes no universo feminino. Deste modo, conforme já mencionado, a caverna emerge como um símbolo incontestável dos inúmeros fatores que a impedem de constituir sua própria identidade. Para ser livre, portanto, ter de volta seu reflexo, faz-se necessário sair de si, libertar-se das amarras do individualismo e da vaidade e transpor a porta da caverna, removendo os obstáculos encontrados.

É importante considerar que a busca pelo reflexo remete à ideia do culto à imagem, imposto – e por ela aceito - à mulher ao longo de todos os tempos da história da humanidade.

É preciso, no entanto, ir além nesta discussão e aprofundar a questão do culto à imagem, com respaldo em Peter Burke (2004), o qual considerar que as imagens não devem ser concebidas como meros reflexos de suas épocas e lugares, mas como extensões dos contextos sociais nas quais foram produzidas e, como tal, devem ser analisadas minuciosamente, sobretudo, em seus conteúdos subjetivos.

Conforme Kehl (2004, p. 174), o corpo-imagem apresenta-se, no momento presente, como fator determinante da felicidade, "[...] por se constituir como objeto de amor-próprio, ou seja, como fundamento da autoestima, a que se reduziram todas as questões subjetivas na cultura narcisista".

Nestas condições, a cultura narcisista faz-se presente em muitas situações da vida contemporânea e é revelada em muitos pontos do conto analisado.

Brandão (1989, p. 37) clarifica: "O narcisismo é um conceito criado por Freud, que adotou o termo a partir do mito grego de Narciso. A origem da palavra

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Narciso, em grego *Narkissos*, vem de *narkes*, que significa entorpecimento, torpor, inconsciência".

Nesta direção, ao retomar as palavras de Caetano Veloso "Narciso acha feio o que não é espelho", na letra de uma de suas músicas, verifica-se que o individualismo é condição também presente na atual cultura narcisista, manifestada sobretudo no culto a um corpo perfeito.

Outro aspecto a ser pontuado em relação ao conto de Marina Colasanti é o fato de apresentar fortes conotações sobre o duplo. Este é avaliado por Rank (2013, p. 84) nos seguintes moldes:

> Mas as formas essenciais tipicamente repetitivas que são asumidas por essas configurações não se tornam compreensíveis a partir das personalidades individuais [...] essas, até certo grau, parecem-lhes ser estranhas, inapropriadas e contraditórias às suas concepções de mundo. Essas são as mais bizarras representações do duplo como sombra, reflexo no espelho ou retrato, cuja importante avaliação não entendemos perfeitamente, mesmo se estivermos em condições de entendê-las instintivamente.

Observa-se, assim, em muitas passagens do conto, a referência à condição da Moça e da dama como se fossem uma única pessoa, ou desdobramentos de uma única mulher, como no trecho "Inútil passar as mãos no rosto. Por mais que sentisse a pele sob os dedos, ali estava ela como se não estivesse, presente o rosto, ausente o que o rosto conhecia" (COLASANTI, 1982, p. 53), em que percebe que a Moça não mais se reconhecia.

Um importante elemento aparece na colocação do verbo ricochetear na passagem a seguir: "- Com que então veio me visitar! – ricocheteou estrídula uma voz, batendo de espelho em espelho" (COLASANTI, 1982, p. 56). Observa-se que quando a voz ricocheteia, parte da Dama dos Espelhos, mas espalha-se, reverbera, aponta mais que uma presença feminina, mas múltiplas, como múltiplas são as demandas presentes na vida da mulher em sociedade.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Esta condição de multiplicidade também é explicada por Castello Branco e Brandão, quando reafirmam que:

> E neste espelho do texto, espelho narcísico, emerge uma certa miragem da mulher: aquela tão conhecida nas produções e subproduções literárias. Enquanto perfeição realizada na beleza corporal ou numa pretendida virtude, que a esculpe como amada, esposa e mãe, a mulher se torna uma heroína literária. Heroína que acaba se reduplicando no plano vivido e tornando-se modelo a seguir. (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 17-18)

Piglia (2004, p. 114) revela que mesmo a arte de narrar implica o duplo, quando pontifica que "A arte de narrar é uma arte da duplicação; é a arte de pressentir o inesperado; de saber esperar o que vem, nítido, invisível, como uma sutil revelação [..]".

Esta tendência pode ser verificada no conto de Marina Colasanti quando se constata que o desconhecimento de si emerge como a primeira reação da protagonista ao buscar-se no espelho para tecer tranças e não ver sua imagem nele refletida. Assim, o estranhamento é expresso já na parte final do conto, conforme corroboram os trechos a seguir:

> Assustada... pálido rosto sem tranças (COLASANTI, 1982, p.56)

> - Então foi isso que aconteceu com meu reflexo? Em ânsia, a moça corre de bacia em bacia, chamando o próprio nome, procurando. E em cada quieto olho d'água se defronta com uma nova magem, sem que nenhuma seja aquela que mais deseja. (COLASANTI, 1982, p.57)

> A moça não sabe do tempo. Sabe apenas que não quer afastar-se de si mesma, deixar seu rosto sozinho na água fria. (COLASANTI, 1982, p.58)

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ainda na esteira do pensamento de Rank (2013, p. 60), tem-se que as imagens que são encontradas pela moça confirmam a inserção do duplo no conto de Marina Colasanti.

> Sempre se trata de uma imagem idêntica à do protagonista, até nos mínimos traços, como o nome, voz e indumentária, que comos e roubada do espelho, geralmente aparece [...] em um espelho. Esse duplo também sempre lhe atrapalha a vida [...]

Deste modo, reafirma-se a presença do duplo no conto lido, na medida em que a perda da sombra ou da imagem no espelho pode ser apresentada como uma representação pelo oposto (RANK, 2013).

O desfecho do conto também evidencia a presença de uma *outra boca* que sorri para a moça, como se a experiência vivida a tivesse transformado em uma outra pessoa.

> E a moça se aproxima, se ajoelha, estende o queixo, boca entreaberta para matar a sede. Mas no manso fluir da margem, outra boca a recebe, boca idêntica à sua, que no claro reflexo do seu rosto de volta lhe sorri (COLASANTI, 1982, p.60)

Nestes moldes, vislumbra-se no desfecho a dubiedade proposital da escritura de Marina Colasanti, deixando ao leitor a tarefa de, inserindo-se como parceiro no desvelar dos acontecimentos, possa considerar o que de fato ocorreu na luta travada entre a protagonista em busca de seu real reflexo e de sua verdadeira imagem.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Deve-se ressaltar que a escolha do conto como objeto de estudo para este artigo encontra-se vinculada à necessidade de proceder a uma breve análise de

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

uma obra literária, vinculando a visão da mulher em sua infindável busca pela construção de uma identidade, permanentemente demarcada por conflitos decorrentes da própria condição humana,

Verificou-se, na breve análise realizada, que a narrativa de Marina Colasanti enseja inúmeras reflexões na perspectiva da pós-modernidade, podendo ser objeto de futuros estudos. O texto suscita reflexões acerca do papel da mulher na sociedade, ensejando a compreensão do duplo no sentido de que a mulher assume diferentes papéis em seu cotidiano: assim, as imagens refletidas nas bacias de prata poderiam representar, simbolicamente, as inúmeras facetas pelas quais a mulher atua em seus diferentes espaços de vivência.

É oportuno ainda reforçar que a moça se transforma, diante das experiências vividas na caverna e em seu entorno, como se observa no trecho final, em que a protagonista – enfim liberta da opressão vivida na caverna - passa a ver uma boca que não era a sua.

Ou seria a Dama dos Espelhos o reflexo inquietante da própria personagem central, mulher de identidade indefinida e que se mira, repetidamente, nas imagens do espelho e não se encontra?

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, J. S. Mitologia grega. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1989.

BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Florianópolis: Edusc, 2004.

CASTELLO BRANCO, L. Para além do sexo da escrita. In: Seminário Nacional Mulher e Literatura, 4. Niterói, 1992. Anais... Niterói: ABRALIC, 1992. p. 218.

COLASANTI, Marina. Doze reis e a moça no labirinto do vento. São Paulo: Global, 1982.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Júlio. Valise de cronópio. Trad. Davi Arrigucci Jr.e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GOTLIB, N. B. Teoria do conto. 9. ed. São Paulo: Ática, 1999. (Série Princípios).

KEHL M. Com que corpo eu vou. In: KEHL M, BUCCI E, (orgs.) Videologias: ensaios sobre a televisão. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 174-179.

LEITE, Suely. Mulheres em contos: travessias no século XX. Dissertação. (Mestrado em Letras) Londrina: UEL, 2008.

ORLANDI, E. P. Análise de discurso: princípios e procedimentos. 4. ed. São Paulo: Pontes, 2002.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto e Novas teses sobre o conto. In: Formas Breves. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RANK, Otto. O duplo: um estudo psicanalítico. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

SIMON, Luiz Carlos Santos. O conto e o pós-modernismo: recorte, velocidade e intensidade. Revista Investigações. v. 20, n. 1, jan. /2007, p. 127-148.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A produção dos sentidos pela Folha de Londrina: um estudo da imagem das ocupações irregulares na cidade

Adriana Nakamura GALLASSI
Ana Paula SZLACHTA
Florentina das Neves SOUZA (orientador)

O objetivo deste trabalho é identificar, por meio de uma pesquisa das fotografias e textos, publicados pela *Folha de Londrina*, em 2014 e 2015, sobre as ocupações irregulares por famílias na área urbana, elementos que reforçam estigmas sociais e preconceitos. O corpus do trabalho considera cinco publicações divididas em categorias de análises. O resultado mostra que o enfoque das reportagens é predominantemente negativo com informações subjetivas e carregadas de preconceitos. O estudo semiótico aponta a produção de mensagens nos discursos dos textos e das imagens com o objetivo de suscitar nos leitores ideias estereotipadas de famílias à margem da cidadania.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia, ocupações irregulares, estigmas.

Introdução

As empresas jornalísticas são a principal fonte de informação das pessoas acerca dos acontecimentos de âmbito local a mundial. A concepção do jornalismo remete à Revolução Francesa, símbolo de esclarecimento político e de "desconstrução" do poder instituído da época. Nesse contexto, o jornal representou a conquista pelo direito à informação.

Ciro Marcondes Filho (2000) afirma que o "jornalismo é filho legítimo da Revolução Francesa". Para ele, devido a esse início, o *ethos* do jornalista é o de

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

"procurar, explorar, escavar, vasculhar, virar tudo de pernas para o ar, até mesmo profanar, no interesse da notícia" (MARCONDES FILHO, 2000, p.11). Dessa forma surge o que o autor chama de "mito da transparência" do jornalismo.

Desde então, apesar de muitas mudanças na forma de trabalho e na constituição de grandes empresas jornalísticas, os meios de comunicação mantiveram, perante a sociedade, um *status* de transmissor de fatos, de divulgador da realidade. A notícia representa, portanto, um relato ou esclarecimento de fatos ocorridos que são entregues à sociedade.

O estatuto de verdade atribuído às publicações da imprensa ganhou ainda mais força com o uso da fotografia a partir dos anos 1880. As imagens fotográficas utilizadas pelo jornalismo são consideradas e consumidas pelas pessoas como "retrato da realidade" e, consequentemente, atesta como verdadeiras as informações textuais ou verbais transmitidas pelas empresas de comunicação. Tal credibilidade dá poder a essas empresas jornalísticas, as quais mantêm um público que raramente ou pouco as questiona.

Venício de Lima (2014) reconhece esse poder dos meios de comunicação ao considerar que as sociedades contemporâneas podem ser concebidas como centradas na mídia, ou seja, "dependem da mídia – mais do que da família, da escola, das igrejas, dos sindicatos, dos partidos, etc. – para a construção do conhecimento público que possibilita, a cada um de seus membros, a tomada cotidiana de decisões" (LIMA, 2004, p.113).

Dessa forma, os meios de comunicação produzem estigmas que são consumidos pela sociedade e reproduzidos por ela. Para Erving Goffman (1963) o estigma é um processo de demarcação de indivíduos ou grupos de pessoas apoiados em alguma característica em comum. O estigma pode ser tanto positivo como negativo, mas o autor destaca que o estigma atrelado a características negativas é mais recorrente.

Considerando a reflexão sobre o estigma produzido pelas "mídias", elegeu-se, neste trabalho, a temática das Ocupações Irregulares em Londrina. Com o intuito de contribuir para identificar a produção dos sentidos e estigmas pela mídia, o

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

estudo pretende averiguar de que forma a *Folha de Londrina* aborda a temática das Ocupações Irregulares e constrói a imagem daqueles que recorrem à Ocupação. Para isso, foram elencadas duas categorias de análise: identificação da forma com a qual a imagem dos ocupantes é retratada; e como a questão do déficit de moradia é construída pelo impresso. A análise direciona-se para o texto nas reportagens – título, linha fina[1], legenda e matéria – e para as fotografias publicadas pelo jornal em 2014 e 2015.

A *Folha de Londrina* foi selecionada por ser o primeiro jornal da cidade, cuja circulação iniciou em 13 de novembro de 1948. De acordo com *site*[2] do impresso, atualmente, a *Folha de Londrina* chega a 253 municípios do estado do Paraná e tem uma tiragem de 35 mil exemplares por dia. A escolha do recorte temporal, por sua vez, justifica-se na medida em que, entre os anos de 2014 e 2015, houve um aumento de 30 para 35 ocupações[3] na cidade de Londrina.

Ocupações Irregulares em Londrina

A ocupação de áreas irregulares consiste em um fenômeno ocasionado pelo déficit habitacional, o qual é resultado do processo de urbanização; da herança na formação social brasileira, caracterizada por concentração de renda e terra; e da má distribuição de imóveis e terrenos para fins de habitação. Esse é um problema social que permeia a história da cidade e se mantêm até hoje. A relevância e urgência da temática se dá na medida em que a moradia é reconhecida enquanto um direito social previsto em Constituição Federal. (CF, 1988, p.18).

Nos países capitalistas observa-se uma lógica do sistema econômico e social que, por se pautar no acúmulo e geração de lucro, transforma a terra e, por consequência, a moradia em produto. Octavio Ianni (1978) destaca o papel do Estado

[1] A linha fina é o texto que completa o título da matéria. Quando a reportagem tem linha fina, ela vem destacada do texto principal, logo abaixo do título, funcionando como um "subtítulo".
[2] Disponível em: <http://www.folhadelondrina.com.br/grupofolha>. Acesso em 24 mar. 2017.
[3] Disponível em: <http://www.londrina.pr.gov.br/dados/images/stories/Storage/sec_planejamento/perfil/perfil_2016.pdf>. Acesso em 20 mar. 2017.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

como um beneficiador dessa lógica de mercado, apesar de a Constituição Federal legitimar a moradia como um direito do cidadão brasileiro.

> Pouco a pouco, ou de súbito, conforme o caso, a terra deixa de ser apenas, ou principalmente, objeto e meio de produção de valores de uso. O poder estatal aparece, de forma cada vez mais ostensiva e permanente, como um poder maior destinado a favorecer e a acelerar o processo de privatização da terra, nos moldes exigidos pela empresa privada de grande porte, segundo a lógica da acumulação capitalista. (IANNI, 1978, p.154)

O Brasil reproduz essa característica de mercado em relação à propriedade. A discussão sobre o uso e ocupação do solo não pode ser abordada de forma dissociada da propriedade privada. Desde o processo de colonização e urbanização, a distribuição de terras no Brasil limita-se às pessoas que tem condições de comprá-la.

Londrina também vivencia os problemas sociais resultantes da história de distribuição de terras e moradias no Brasil. A questão agravou-se nos anos de 2014 e 2015 devido ao atraso nas obras do Programa Nacional batizado de "Minha Casa Minha Vida". A Companhia de habitação de Londrina (Cohab-Ld) registrou um aumento significativo no número de famílias que recorreram ao atendimento. De acordo com o documento "Perfil de Londrina[4]" do ano de 2016, o número de inscritos para atendimento em programas habitacionais passou de 52.847 famílias, em 2014, para 55.354 famílias, em 2015. Considerando a média de moradores por domicílio em Londrina[5], estima-se que o aumento da procura pela Cohab elevou, de um ano a outro, em aproximadamente 7500 pessoas.

O número de Ocupações Irregulares no município de Londrina também aumentou de 30 para 35 ocupações, de acordo com os dados disponibilizados pelo

[4] Trata-se de documento oficial do município, elaborado anualmente, baseado em dados do no ano anterior ao de produção, com o objetivo de dispor informações sobre diversas temáticas referentes à realidade social e econômica da cidade de Londrina. Tendo por base mais de 100 fontes de informação nas esferas pública, privada e terceiro setor. Disponível em: <http://www.londrina.pr.gov.br/dados/images/stories/Storage/sec_planejamento/perfil/perfil_2016.pdf>. Acesso em 20 mar. 2017.

[5] Disponível em: <http://www.londrina.pr.gov.br/dados/images/stories/Storage/sec_planejamento/perfil/atualizacoes/4caracteristicas_demograficas/42_familias_e_domicilios_090217.pdf>. Acesso em 21 mar. 2017

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

"Perfil de Londrina" do ano de 2016. As 35 ocupações em áreas urbanas irregulares estão distribuídas nas cinco regiões do município e ocupam tanto terrenos particulares como áreas públicas. A tabela a seguir apresenta a distribuição por região da cidade.

Tabela 1. Número de Ocupações Irregulares em Londrina – 2015, por região

Região da cidade	Nº Ocupações
NORTE	10
SUL	06
CENTRAL	01
LESTE	16
OESTE	02

Fonte: COHAB-LD (2015)

Estigma

O estigma consiste em um processo de categorização produzido socialmente, podendo ser uma marca positiva ou negativa de um indivíduo ou grupo de pessoas, identificados por alguma característica em comum. Segundo Erving Goffman (1963) o estigma é oriundo da sociedade grega, a qual segregava e marcava, com sinais no corpo, as pessoas consideradas criminosas, escravas ou traidoras. Desse modo, "estas pessoas não passavam despercebidas diante da sociedade e não eram bem-vindas em determinados ambientes, pois tinham os estigmas em si" (GOFFMAN, 1963, p.5).

Devido inclusive a sua origem negativa, atualmente, de acordo com Goffman (1963), a palavra "estigma" está atrelada a situação de desgraça do ser. Ele aponta que o processo de categorização é produzido socialmente. Os indivíduos,

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

influenciados pelos ambientes sociais frequentados e pela relação com outras pessoas, são reconhecidos e marcados. Assim, cada indivíduo possui uma "identidade social virtual" – construída e reconhecida pelos demais – e a "identidade real" – não reconhecida de imediato.

Neste processo de categorização insere-se e classificam -se os indivíduos como normais ou anormais. Conforme descreve Goffman (1963, p.5):

> Enquanto o estranho está à nossa frente, podem surgir evidências de que ele tem um atributo que o torna diferente de outros que se encontram numa categoria em que pudesse ser - incluído, sendo, até, de uma espécie menos desejável - num caso extremo, uma pessoa completamente má, perigosa ou fraca. Assim, deixamos de considerá-lo criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída. Tal característica é um estigma, especialmente quando o seu efeito de descrédito é muito grande - algumas vezes ele também é considerado um defeito, uma fraqueza, uma desvantagem - e constitui uma discrepância específica entre a identidade social virtual e a identidade social real. (Goffman 1963, p.5)

Outra característica neste processo de criação ou reforço de um estigma manifesta-se na utilização de termos e nomes usados para representar e identificar o indivíduo ou grupo de pessoas com características comuns a serem estigmatizadas. Tomando como exemplo o objeto de estudo, pessoas que ocupam áreas urbanas irregulares, utilizar o termo "invasor" identifica aquele grupo de pessoas como "criminosos", que agem na "ilegalidade"; a palavra "ocupante", por sua vez não atribui características relacionadas à criminalidade.

Imagens e linguagens

Em *O óbvio e o obtuso*, Roland Barthes (1990) afirma que a mensagem jornalística se apoia em duas estruturas heterogêneas: a linguística e a visual. "No

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

texto a substância da mensagem é constituída por palavras; na fotografia, por linhas, superfícies, matizes" (BARTHES, 1990, p.12). O jornal, portanto, é o resultado de uma edição, a qual escolheu o espaço que seria destinado ao texto e à fotografia, de acordo com a relevância de cada item na mensagem – notícia – que se quer publicar. Boris Kossoy (2002) identifica na montagem do jornal muitas possibilidades de manipulação elaboradas pelos meios de comunicação impressa.

> Desde sempre as imagens foram vulneráveis às alterações de seus significados em função do título que recebem, dos textos que 'ilustram', das legendas que as acompanham, da forma como são paginadas, dos contrapontos que estabelecem quando diagramadas com outras fotos, etc. Tudo isso além de outras manipulações como a reutilização de uma mesma fotografia para servir de prova numa situação diferente – e, por vezes, até antagônica – daquela para qual foi produzida originalmente através, simplesmente, como já foi dito, de mera invenção de uma nova legenda e título. (KOSSOY, 2002, p.55).

Essa intencionalidade no momento da produção da mensagem jornalística, constituída por imagens e linguagens, costuma atingir o objetivo comunicacional no leitor devido a um aspecto da fotografia assinalado por Kossoy (2002). O autor acredita que a aparência de "perfeição" e de "objetividade" da natureza fotográfica confere a ela, e consequentemente à notícia que ela integra, um elevado grau de credibilidade.

Diferente dos textos verbais, a fotografia não está submetida a códigos formais. A imagem utiliza-se de uma linguagem mais subjetiva, porém isso não significa uma ausência de construção de significado, ou seja, de uma mensagem com intencionalidades pela fotografia. De acordo com Susan Sontag (2003, p.33), "toda foto tem múltiplos significados (...). Fotos que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia".

A partir dessa reflexão, levanta-se um questionamento: "Para que analisar fotografia se ela é subjetiva e aberta a inúmeras interpretações?". Marine Joly (2004) explica que há diferença entre a percepção de um leitor – que pode reconhecer um

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ou outro motivo na imagem e entende o seu conteúdo - e a interpretação – que é o ato de decifrar o conteúdo da imagem.

A construção do significado da fotografia envolve momentos de produção de significado: a tomada fotográfica, a reprodução e a leitura. Desde o pensamento do fotógrafo, da escolha do tema, dos elementos pertencentes à linguagem fotográfica – planos, ângulos, enquadramento, composição, foco, cores -, da edição e da sua utilização por um meio de comunicação, a fotografia pode e é utilizada de acordo com a intencionalidade de produção de sentido do meio de comunicação.

Joly (2004) destaca também que a interpretação do leitor não é necessariamente igual a interpretação ou intenção do fotógrafo. Neste trabalho, a preocupação da análise consiste em interpretar os significados da imagem em si e não levando em consideração a intencionalidade de quem a produziu, pois, esta informação é inacessível ao leitor da imagem no dia a dia e, portanto, não tem impacto na produção de sentidos sobre o conteúdo noticioso consumido. Paulo César Boni (2005) considera que a leitura da imagem, por sua vez, é condicionada pelo repertório do leitor.

> O recorte e a forma de 'reprodução' do cenário está diretamente atrelada à construção do significado por parte do fotógrafo. Da mesma forma que a capacidade de construção de significados, através da leitura de uma foto, está condicionada ao repertório do leitor, a leitura e um recorte de cenário a ser fotografado, ou seja, a construção mental de um significado a ser reproduzido, está diretamente condicionada ao repertório do fotógrafo. (BONI, 2005, p.166).

Martine Joly (2004) defende ainda que, além da interação entre as imagens e as palavras, há uma complementaridade entre elas, ou seja, elas se esclarecem umas às outras. Para a autora, o leitor julga uma fotografia verdadeira ou falsa, não devido ao que ela representa, mas ao que foi dito sobre ela.

> Portanto, as imagens mudam os textos, mas os textos por sua vez, mudam as imagens. O que lemos ou ouvimos a respeito das imagens, a

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> maneira como a literatura, a imprensa, a sinalização apropriam-se delas, trituram-nas e apresentam-nas determina necessariamente a abordagem que fazemos delas. (JOLY, 2004, p.131).

A partir desse conhecimento, nota-se a importância de uma análise apoiada na estrutura completa da publicação noticiosa, a qual contempla texto e imagem, para transmitir um fato da sociedade para os leitores. Destaca-se também que não há uma defesa de que todas as pessoas irão interpretar igualmente uma fotografia, mas o leitor menos atento e menos crítico em relação ao conteúdo noticioso, tenderá a interpretar a mensagem textual e imagética sem questionar seu conteúdo e, assim, consumi-la como um retrato transparente e fidedigno da realidade.

Análise

No recorte feito, tem-se um total de cinco publicações da *Folha de Londrina* entre os anos de 2014 e 2015, com sete matérias sobre o tema Ocupações Irregulares. Para melhor visualização do espaço que foi dado a cada notícia, segue o quadro abaixo com especificações das matérias publicadas.

Quadro 1 – Ocupações Irregulares na *Folha de Londrina* em 2014 e 2015

Data	Título	Página	Editoria	Colocação na página	N° de imagens
28/01/14 (terça-feira)	Famílias ocupam fundo de vale	7	Geral	Meio da página, segunda matéria	1 preto e branco
30/01/14 (quinta-	Invasores ocupam terceiro	6	Geral	Topo da página,	1 colorida

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

feira)	terreno em 20 dias			primeira matéria	
09/02/14 (domingo)	Invasões influenciam história da política habitacional	9	Reportagem	Única matéria da página, o topo é anúncio	2 coloridas
09/02/14 (domingo)	Novas construções podem quebrar ciclo histórico, prevê Cohab	10 e 11 (página central)	Reportagem	Única matéria	3 coloridas
09/02/14 (domingo)	'Cidas' representam ocupantes das invasões	12	Reportagem	Única matéria	3 coloridas
21/02/15 (sábado)	Londrina tem mais de 300 famílias em ocupações	3	Cidades	Meio da página, segunda matéria	2 preto e branco
04/05/15 (segunda-feira)	Terreno doado para centro de tratamento de câncer é invadido	5	Geral	Topo da página, primeira matéria	2 preto e branco

Fonte: as autoras

A totalidade das matérias foram publicadas com texto e imagem. As fotografias costumam ser utilizadas quando a notícia é possível de ser fotografada – tem conteúdo imagético, fotógrafo disponível ou fotografia para ser comprada - em grandes reportagens ou em matérias em que se pretende dar mais destaque. Isso

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

porque a fotografia ocupa mais espaço do jornal e, por ser de leitura rápida, chama a atenção do leitor.

Nota-se também um predomínio de matérias publicadas em páginas ímpares. A página ímpar é considerada mais nobre no jornal impresso devido ao caminho do olhar na leitura ocidental. Nesta, o olhar transita de cima para baixo e da esquerda para a direita, assim, a atenção tende a ser do conteúdo à direita da página. As matérias ganham espaço no início ou, no máximo, como segunda matéria da página. Essas observações demonstram que a temática das Ocupações Irregulares, quando publicada, ganhou atenção considerável na *Folha de Londrina.*

A intenção do estudo, no entanto, é analisar o conteúdo desse espaço que o jornal londrinense dedicou a temática para averiguar se a *Folha de Londrina* informou o leitor ou construiu um estigma, ou seja, se categorizou sob uma ideia preconceituosa o que são as Ocupações Irregulares e as pessoas que recorrem a elas. Conceituam-se como produtora de estigmas as matérias que constroem uma imagem de ilegalidade e criminalidade dos ocupantes e a ideia de que moradia é uma mercadoria e, portanto, mérito da pessoa que consegue "comprá-la".

Na análise, utilizou-se o estudo semiótico dos textos e imagens, levando em consideração o seu conteúdo e a distribuição na página para identificar a abordagem do impresso sobre o tema. Com o intuito de encontrar os sentidos e significados, organizá-los e classificá-los, elegeu-se duas categorias a serem observadas.

A primeira categoria (Categoria 1) consiste em identificar de que forma a imagem dos ocupantes é retratada pela *Folha de Londrina*, a partir dos termos utilizados para identificá-los e dos motivos que os levaram a recorrer à Ocupação. Já a segunda categoria (Categoria 2) verifica como a questão do déficit de moradia é construída pelo jornal.

Quadro 2 – Categorias de análise

Categoria 1	Identificar de que forma a imagem dos ocupantes é retratada
Categoria 2	Como a questão do déficit de moradia é construída

Fonte: as autoras

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A partir da análise do conteúdo das notícias verificou-se uma predominância de notícias que constroem uma imagem de ilegalidade e oportunismo dos ocupantes de áreas irregulares, além de uma ideia de "ciclo de geração de invasores", como inclusive foi retratado em uma das reportagens[6] estudadas. Identificou-se também a omissão ou distorção da questão da moradia. No quadro 3, foram destacados os estigmas predominantes em cada matéria divididas nas categorias de análise.

Quadro 3 – Estigmas predominantes nas matérias sobre Ocupação Irregular da *Folha de Londrina* em 2014 e 2015

Data	Título	Categoria 1	Categoria 2
28/01/14 (terça-feira)	Famílias ocupam fundo de vale	• questões financeiras • oportunismo	• uma vontade • omissão do aspecto de direito constitucional e humano da moradia
30/01/14 (quinta-feira)	Invasores ocupam terceiro terreno em 20 dias	• ilegalidade/criminosos • desrespeito à áreas da comunidade • influenciados pelos fluxos de ocupantes	• uma necessidade • omissão do aspecto de direito constitucional e humano da moradia
09/02/14 (domingo)	Invasões influenciam história da política habitacional	• ilegalidade/criminosos • oportunismo	• um sonho • omissão do aspecto de direito constitucional e humano da moradia

[6] "Novas construções podem quebrar ciclo histórico, prevê Cohab", publicada na *Folha de Londrina* em 9 fev. 2014

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

09/02/14 (domingo)	Novas construções podem quebrar ciclo histórico, prevê Cohab	• ilegalidade/criminosos • oportunismo • influenciados pelos fluxos de ocupantes	• omissão do aspecto de direito constitucional e humano da moradia
09/02/14 (domingo)	'Cidas' representam ocupantes das invasões	• ilegalidade/criminosos • oportunismo • influenciados pelos fluxos de ocupantes	• omissão do aspecto de direito constitucional e humano da moradia
21/02/15 (sábado)	Londrina tem mais de 300 famílias em ocupações	• questões financeiras • luta pelo direito à moradia	• direito do cidadão
04/05/15 (segunda-feira)	Terreno doado para centro de tratamento de câncer é invadido	• ilegalidade/criminosos • desrespeito à áreas da comunidade	• omissão do aspecto de direito constitucional e humano da moradia

Fonte: as autoras

A partir do quadro acima, nota-se que de sete matérias, apenas em uma (21/02/15) os ocupantes não foram estigmatizados pela *Folha de Londrina*. Para melhor compreensão de como o jornal construiu essa imagem das pessoas que recorrem à Ocupação Irregular e como tratam o tema da moradia nesse veículo, elegeu-se um exemplo de cada significado identificado.

A motivação por "questões financeiras" foi identificada em duas das sete matérias estudadas. Esse número foi considerado baixo, pois a falta de acesso à moradia está intrinsecamente ligada à questão financeira. Um exemplo de trecho que destaca esse item foi publicado na matéria com o título "Londrina tem mais de 300 famílias em ocupações", do dia 21 de fevereiro de 2015:

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> O autônomo conta que a decisão de aderir ao movimento foi motivada pelo peso do aluguel no orçamento. São R$350 pagos em uma casa no Jardim Jatobá, bairro da mesma região.

A "questão financeira" não foi abordada nos títulos, linha fina ou legenda de imagens. Em contrapartida, das 14 fotografias publicadas, apenas uma não retrata pobreza. As outras 13 imagens mostram barracos improvisados e uma condição precária de moradia (Figura 1 e 2).

Figura 1 e 2 – Fotografias utilizadas nas reportagens sobre Ocupação Irregular na *Folha de Londrina* em 2014 e 2015

Fotografia: Ricardo Chicarelli

Fonte: *Folha de Londrina,* 9 fev. 2014

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fotografia: Ricardo Chicarelli
Fonte: Folha de Londrina, 9 fev. 2014

O estigma do "oportunismo" foi verificado em quatro das sete matérias estudadas. Em especial na matéria que abre a reportagem de quatro páginas – total de três matérias - publicada no dia 9 de fevereiro de 2014, sob o título "Invasões influenciam história política habitacional". Ilustrada por duas fotografias (Figuras 3 e 4) de casais jovens com bebês em *plongée* – conhecido também como "mergulho" é a perspectiva em que o fotógrafo "olha" a imagem de cima para baixo para a tomada fotográfica –, ângulo que diminui, coloca em uma posição de fragilidade ou fraqueza. A intencionalidade de apresentar os ocupantes como oportunistas pode ser verificada nos trechos da mesma matéria:

> Quem ouve os invasores sente ainda que o sonho da casa própria não se resume a questões financeiras. Os assentamentos miseráveis guardam histórias de londrinenses que querem mais privacidade para viver um novo amor ou para constituir sua própria família.

A matéria apresenta como motivação para recorrer à ocupação "querer mais privacidade", algo supérfluo se comparada a impossibilidade de arcar com o valor de um aluguel. Em outros momentos, referindo-se aos casais usados como personagens da reportagem, o estigma é reforçado. Como quando aponta que os ocupantes "livraram-se do constrangimento de viver 'de favor' na casa da mãe de

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Márcia" ou quando afirma que o casal decidiu ocupar aquele terreno "porque querem sair dos fundos da casa da sogra".

Figura 3 e 4 – Fotografias utilizadas na matéria "Invasões influenciam história da política habitacional" da *Folha de Londrina*

Fotografia: Ricardo Chicarelli

Fonte: *Folha de Londrina,* 9 fev. 2014

Fotografia: Ricardo Chicarelli

Fonte: *Folha de Londrina,* 9 fev. 2014

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A *Folha de Londrina* optou por usar como personagens dois casais semelhantes: homem maior de idade com mulher menor de idade; filho de poucos meses de vida; e que moravam na casa da mãe de um deles. A opção do jornal, nessa matéria, não foi de mostrar a diversidade das pessoas que vivem em Ocupações Irregulares, usa um retrato, um padrão para estigmatizar os ocupantes.

A "ilegalidade/criminosos" é o estigma mais recorrente, verificou-se em cinco das sete matérias analisadas. Pode-se notar, por exemplo, na matéria, de título "Invasões influenciam história política habitacional", publicada no dia 9 de fevereiro de 2014, no trecho:

> A ideia disseminada entre as famílias acampadas é que a melhor maneira de obter uma casa mais rapidamente que da forma legal é integrar um núcleo de invasão.

Quando a reportagem afirma que as famílias que optam pela ocupação por considera-la "a melhor maneira de obter uma casa (...) que da forma legal", ela diz que a ocupação é ilegal. A legislação ambiental também é utilizada como forma de reforço do estigma da ilegalidade. A matéria publicada no dia 9 de fevereiro de 2014, sob o título "Invasões influenciam história política habitacional", vê-se esse trecho:

> Em poucos dias, um vazio urbano – normalmente protegido por legislação ambiental – é tomado por barracos (...).

Ainda na mesma publicação, com o título "Novas construções podem quebrar ciclo histórico, prevê Cohab", verifica-se o seguinte trecho:

> (...) a nova legislação ambiental, que passou a vigorar em 2012, e que torna qualquer ocupação de fundo de vale como crime ambiental.

Dessa forma, constrói-se uma imagem de pessoas que não se preocupam com o meio ambiente e que estão em desacordo com a lei.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O "desrespeito a áreas utilizadas pela comunidade" foi identificada em duas matérias. Uma delas é a notícia intitulada de "Invasores ocupam terceiro terreno em 20 dias", publicada no dia 30 de janeiro de 2014. A imagem e legenda que compõe essa matéria demonstram essa intencionalidade. Apesar de a legenda da fotografia ser "Terreno que abrigava horta comunitária no Jardim Primavera foi tomado pelos barracos", a imagem (Figura 5) não retrata isso.

Invasores ocupam terceiro terreno em 20 dias

Administração municipal prepara pedido de reintegração posse de áreas públicas

Celso Felizardo
Reportagem Local

Londrina – A Prefeitura de Londrina registrou ontem a terceira invasão de terreno na cidade nos últimos 20 dias. Todos os casos ocorreram na zona norte. A ocupação de um terreno no Jardim São Jor-

Terreno que abrigava horta comunitária no Jardim Primavera foi tomado pelos barracos

Figura 5 – Título, linha fina, fotografia e legenda utilizada na matéria sobre Ocupação Irregular da *Folha de Londrina* publicada em 30 de janeiro de 2014
Fotografia: Gina Marcondes
Fonte: *Folha de Londrina,* 30 jan. 2014

Sabe-se que a legenda carrega um apelo visual maior que as frases dentro do texto, isso porque é colocada destacada dele, com fonte diferenciada que chama a atenção do leitor. Numa leitura rápida, as pessoas tendem a consumir título, linha fina, fotografia e legenda.

Para Jorge Viana Santos (2005), "o papel desta última (da legenda) não é, como ingenuamente se diz, descrever aquela (a fotografia): é, muito mais, exercer o papel de extrapolá-la, fazê-la dizer o que não se vê, a partir do que se vê" (SANTOS,

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

2005, p.1091). Nesse caso, não se vê pessoas ocupando um terreno utilizado, mas a reportagem faz a opção por destacar isso.

Mais adiante na mesma matéria, lê-se o seguinte trecho, atribuído aos moradores da região:

> "(...) os novos vizinhos são bem-vindos, mas disseram que pelo menos a horta poderia ter sido poupada". O caráter de desrespeito é reforçado por essa afirmação.

A outra matéria, na qual foi identificado esse estigma de "desrespeito a áreas utilizadas pela comunidade" pode ser notada destacando-se apenas título e legenda da matéria. Esta foi publicada em 4 de maio de 2015, intitulada de "Terreno doado apara centro de tratamento de câncer é invadido". A legenda da fotografia principal é: "Na área invadida, associação projeta iniciar este ano a construção da sede própria; ontem, mais móveis e materiais de construção chegavam ao local". Além disso, em todos os momentos em que a reportagem se refere aos ocupantes utiliza o verbo "invadir", o qual carrega uma conotação negativa ligada a criminalidade.

O item "influenciado pelos fluxos de ocupantes" é retratado em três matérias. A mais emblemática foi a publicada no dia 9 de fevereiro de 2014, com o título "Novas construções podem quebrar o ciclo histórico, prevê Cohab". Nela termos como "cultura da invasão" e "ciclo de gerações de invasores londrinenses" são utilizados para explicar o motivo da perpetuação das ocupações em Londrina.

O estigma de "luta pelo direito à moradia" foi verificado apenas em uma matéria – a única notícia que não reforça estigmas negativos nesse estudo – com o título "Londrina tem mais de 300 famílias em ocupações", publicada em 21 de fevereiro de 2015. Nota-se essa característica na fala dos entrevistados, como o trecho: "Só queremos reivindicar o nosso direito à moradia".

Essa matéria foi considerada sem reforço de estigma negativo, pois utiliza verbos como "ocupar" e "acampar" para se referir aos ocupantes e suas ações. Além

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

disso, o repórter entrevista e utiliza uma resposta do interlocutor dos ocupantes, dá espaço para o responsável pela questão da moradia em Londrina e preza por um conteúdo informativo e de serviço, inclusive explicando os critérios da Cohab-Ld para fazer parte da lista de pessoas que aguardam por uma imóvel. Somente nessa notícia, identificou-se a moradia sendo tratada como um direito do cidadão, reforçado por trechos como "para o problema da casa própria".

Nas demais matérias verificou-se predominantemente uma omissão da informação de que a habitação é um direito constitucional e humano. No geral, a moradia foi abordada como uma vontade, uma necessidade ou um sonho. Nota-se claramente a associação da moradia com o "sonho da casa própria" e não como um direito que deveria ser assegurado a todo cidadão brasileiro.

Considerações finais

Jornalismo e produção de sentidos são indissociáveis, tal fato fica ainda mais claro quando se estuda concomitantemente texto e imagem. Essa característica da imprensa somada ao seu *status* de reprodutor da realidade e sua credibilidade diante da sociedade, torna os meios de comunicação potenciais produtores, não só de sentidos, mas também de estigmas, como demonstrou o estudo apresentado.

A *Folha de Londrina* produziu uma cobertura predominantemente negativa, com informações subjetivas e carregadas de preconceitos, cujas mensagens textuais e imagéticas, suscitam nos leitores ideias estereotipadas de famílias à margem da cidadania que recorrem à Ocupações Irregulares.

Sabe-se que as Ocupações Irregulares são motivadas pela falta de acesso à moradia e a condições financeiras, seja para adquirir um imóvel, seja para pagar aluguel. As Ocupações são precárias, muitas não têm acesso a água potável e a energia elétrica, além disso, não oferecem um abrigo seguro aos seus moradores.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Dessa forma, é incoerente imaginar que alguém recorreria a tal situação de moradia se tivesse condições de se manter em uma casa.

Contudo, os sentidos construídos pela *Folha de Londrina,* acerca dessa temática em 2014 e 2015, consiste em um estigma de criminalidade, oportunismo e, ainda, de uma "cultura da invasão" – como se a regularização de moradias para a população que recorre a ocupação fosse um estímulo para novas ocupações, de forma dissociada da necessidade de moradia dessas pessoas.

Além disso, apesar de dedicar um espaço razoável, com matérias – e não notas, que são mais curtas – sobre o tema, o jornal não se preocupa em informar o seu leitor do aspecto legítimo da reivindicação por moradia, uma vez que esta é uma garantia da Constituição Federal. A omissão desse aspecto e a falta de aprofundamento sobre a escassez de moradia para uma parcela significativa da população mostra que esse meio de comunicação não cumpre com o seu papel jornalístico.

A partir desse estudo, pode-se afirmar ainda, a possibilidade de abordar o assunto com equilíbrio e responsabilidade social. Um exemplo é a única publicação, também da *Folha de Londrina*, que atingiu esse objetivo e não colaborou com a manutenção do estigma acerca da população de baixa renda, sem acesso a moradia.

Referências

BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BONI, Paulo César. Fotografia e mídia: da construção da imagem à veiculação de ideologias. Formas e Linguagens, Ijuí, ano 4, n.9, p.73-89, jan./jun. 2005.

BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988, p.18.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

GOFFMAN, Erving. Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

IANNI, Octavio. A luta pela terra. Petrópolis. Vozes. 1978.

JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. 7.ed. Campinas: Papirus, 2004.

KOSSOY, Boris. Realidades e ficções na trama fotográfica. 3.ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

LIMA, Venício A. de. Mídia: teoria e política. 2. ed. São Paulo: Perseu Abramo, 2004.

MARCONDES FILHO, CIRO. Comunicação e Jornalismo: a saga dos cães perdidos. São Paulo: Hacker, 2000.

Perfil de Londrina 2016. Disponível em: < http://www.londrina.pr.gov.br/dados/images/stories/Storage/sec_planejamento/perfil/perfil_2016.pdf>. Acesso em 20 mar. 2017.

Perfil do Município de Londrina 2017. Disponível em: , http://www.londrina.pr.gov.br/dados/images/stories/Storage/sec_planejamento/perfil/atualizacoes/4caracteristicas_demograficas/42_familias_e_domicilios_090217.pdf >. Acesso em 21 mar. 2017.

SANTOS, Jorge Viana. Operadores de tempo e enunciados de legendas jornalísticas. Estudos Linguísticos, São Paulo, v.34, p.1087-1092, 2005. Disponível em: PÁG 78 – Discursos fotográficos.

SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A REDENÇÃO DE CAM: A PINTURA E SUAS RESSIGNIFICAÇÕES NO AMBIENTE SOCIAL BRASILEIRO DO INÍCIO DO SÉCULO XX

Isaias HOLOWATE
UEPG[1]

Resumo: No final do século XIX o racismo científico, em ascensão no Brasil, foi utilizado para explicar um suposto atraso em relação tecnológico do país aos Estados europeus. Nessa época, discursos que defendiam um embranquecimento da população através de cruzamentos selecionados ganharam força, sendo apontadas como uma possível solução para a chamada questão racial brasileira. Nesse viés, a pintura *A redenção de Cam* foi utilizada pelo diretor do Museu nacional João Batista Lacerda para exemplificar o processo de branqueamento que supostamente deveria acontecer no Brasil. O presente artigo busca a partir do conceito de representação do historiador Roger Chartier e do estudo das ressignificações da pintura nos processos de apropriação e produção de representações pelo indivíduo, compreender os significados presentes na leitura da obra de Modesto Brocos y Gómez pelos defensores dessas teorias racistas e a forma com que essa arte, pintada em um ambiente histórico e cultural próprio, produz e é produzida pelo ambiente ao qual a constituía.

Palavras-chaves: Branqueamento; Representação; Ressignificação.

AS RELAÇÕES ENTRE AS RESSIGNIFICAÇÕES DO DISCURSO E O IMAGINÁRIO: PRODUÇÃO E REPRODUÇÃO

[1] Mestrando em História pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Acadêmico da Especialização em História, Arte e Cultura da mesma instituição. Bolsista-Pesquisador Capes na área de Resssignificações do discurso sobre a eugenia. Email: isaiasholowate@gmail.com

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As imagens, enquanto produto e produtoras de uma realidade social são influenciadoras na construção de um imaginário social. A relação delas, produzidas por indivíduos pertencentes a um determinado tempo e espaço e, portanto, historicamente situados tornam obrigatório ao pesquisador, ao analisá-las, estudar a historicidade presente nos processos de produção e circulação dessas obras imagéticas, que dadas as considerações culturais de seu tempo, são aceitas ao status de arte. Chartier (1990, p. 27), ao tratar sobre as representações produzidas e suas relações com o contexto social aponta que:

> As estruturas do mundo social não são um dado objectivo, tal como o não são as categorias intelectuais e psicológicas: todas elas são historicamente produzidas pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas) que constroem as suas figuras.

A produção e os significados inscritos nessas imagens, embora primordialmente sob a influência daquele a produz, não a tornam separado do seu ambiente, e embora o "artista" seja o principal construtor das representações presentes nela, uma série de relações sociais e mercadológicas também são influenciadoras nas representações que serão apresentadas em uma imagem.

Porém, além da relação artista/mercado, outros fatores influenciam nos significados que serão produzidos e aceitos pelo imaginário de uma sociedade sobre uma obra. Um deles, e que assume grande relevância ao ponto de ser o foco central nesse estudo, é a influência que indivíduos considerados como intelectuais, no âmbito de uma sociedade, possuem ao ressignificar uma obra estética e os significados dessa nova produção ser amalgamada a primeira e ter tanta importância quanto aquela.

A hipótese defendida é que as ressignificações do discurso em uma obra, produzidas por indivíduos em determinados contextos, também funcionam como produtoras e modificadoras de imaginários. Este, é pensado como um conceito

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

liquido, em estado de transformações. Os significados transformam-se com a produção e a constância da circulação das ressignificações produzidas.

Assim, as constantes alterações, produzidas por indivíduos diversos, membros de grupos diversos de uma mesma sociedade e participantes de relações em seus meios sociais, são modificadores de si e do espaço ao qual fazem parte.

Porém, observa-se que em alguns casos as ressignificações, em vez da produção autoral, é a mais aceita na sociedade. Também não deve ser desconsiderado que o autor também é em sua obra, um reprodutor de um imaginário existente ao qual ele faz parte.

Nessa pesquisa, estuda-se a relação entre a produção artística e os significados inseridos por Modesto Brocos Y Gomez (1852-1936) na obra *A Redenção de Cam* pintada em 1895 e a ressignificação apresentada pelo Diretor do Museu nacional e figura da intelectualidade científica brasileira do início do século XX, o Antropólogo João Baptista Lacerda em 1911.

Busca-se com esse estudo sobre um dos aspectos das re/construções dos discursos sobre o racismo de compreender as transformações desse conceito e as disputas nas construções de imaginário da sociedade e autoconstrução de seus discursos que moldaram a forma com que os diferentes meios sociais pensaram o conceito de *raça* e associaram características negativas e positivas aos indivíduos.

A OBRA *A REDENÇÃO DE CAM* E SEU CONTEXTO: BROCOS E LACERDA

Aos pesquisadores de História, especialmente no Brasil, onde a Eugenia e o Racismo foram em diversos contextos amalgamados e ressignificados, ao tratar de ressignificações locais aos discursos eugenistas e racistas, o ano de 1911 representa um marco para o estudo e a pesquisa de seus respectivos objetos. Isso porque nesse ano, mais especificamente entre os dias 26 e 29 de julho foi realizado

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

em Londres, na Inglaterra, o Primeiro Congresso Universal de Raças, com título ambicioso, que buscava discutir a situação racial e promover estratégias para uma consolidação e melhoria de cada raça em seu espaço de vivência.

Na ocasião, dois estudiosos brasileiros, pensadores da questão racial no país, participaram do encontro. Eram eles os médicos e antropólogos João Baptista de Lacerda (1846-1915) e Edgard Roquette-Pinto (1884-1954), ambas figuras de destaque no debate sobre a raça no Brasil daquele momento.

O Primeiro Congresso Universal sobre as Raças pode ser caracterizado como um dos que apresentou uma maior multiplicidade de opiniões. Em um contexto em que os discursos do racismo científico eram predominantes e a eugenia estava em franca ascensão teve-se a presença de discursos que apontavam para uma intensa divergência em relação ao que se poderia chamar de discurso primordial do evento. Nesse aspecto, por exemplo o artigo Franz Boas, utilizava-se da Ciência antropométrica para, a partir do estudo dos crânios dos imigrantes estadunidenses, buscar refutar o discurso eugenista europeu, que defendia uma imutabilidade das características individuais sem uma alteração genética. Boas defendia uma interferência do meio em relação às características genéticas, ou seja, ao partir de uma região para outra, os indivíduos poderiam experimentar alterações físicas e mentais que segundo ele seriam passadas de uma geração para outras. Tal tese apresenta uma relação próxima com o neolamarckismo, que eram amplamente aceitos na América Latina no início do século XX, mas que era geralmente considerado ultrapassado na Europa e nos EUA.

Porém o foco especial dessa pesquisa está na figura da ressignificação apresentada no Congresso pela figura do representante brasileiro João Baptista de Lacerda, o diretor do museu Nacional e um dos maiores promotores de discussão sobre a raça naquele momento.

Formado médico na cidade do Rio de Janeiro e ex-Ministro da Agricultura, a mais conhecida atuação de Lacerda era na área da Antropologia, onde havia realizado pesquisas sobre a microbiologia e a febre amarela. Em um contexto de ascensão das disciplinas científicas, Lacerda era um representante dessa nova

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

cultura do saber. E tal como era padrão entre os membros das disciplinas científicas em ascensão, também Lacerda se adentraria nos debates sobre as questões sociais brasileiras, especialmente o racismo, considerado naquele momento como a maior "chaga brasileira".

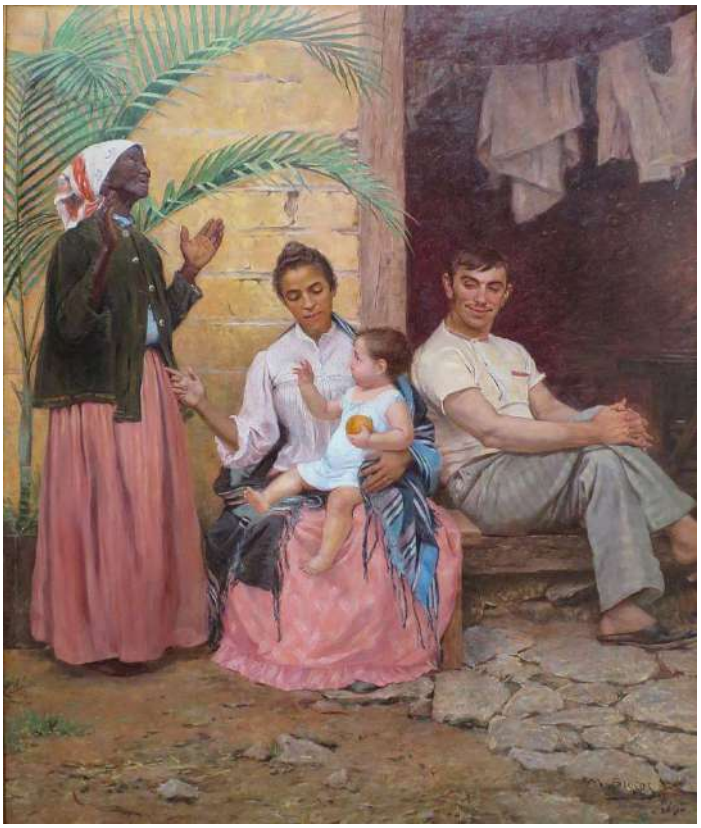
Lacerda na ocasião apresentou, a pintura *A Redenção de Cam*, pintada 16 anos antes. Entre a obra, pintada em 1895, e sua ressignificação produzida por Lacerda e apresentada em 1911, existem diversas controvérsias. Porém, naquele momento do Congresso e para a posterioridade, a Pintura *A Redenção de Cam* se tornaria uma das maiores representantes de uma das vertentes do discurso do racismo científico brasileiro, que após amalgamado com outros discursos de aprimoramento racial – entre eles a eugenia – se tornaria a exemplificação dessa vertente: o discurso de branqueamento racial.

Porém, para compreensão da existência e da estruturação de tais discursos, se faz necessário que se realize inicialmente a uma apreciação da obra em questão.

A obra " A Redenção de Cam" foi lançada em 1895 por Modesto Brocos Y Gomez (1852-1936), um pintor espanhol que após 1890 viveu no Brasil, tendo produzido a obra 5 anos após sua chegada ao Brasil.

A obra foi pintada em óleo sobre tela, medindo 199 x 166 cm e foi originalmente produzida para a Exposição Geral de Belas Artes de 1895, tendo nesse evento ocorrido a sua primeira exposição pública. Após o evento, tendo a pintura sido premiada com a medalha de ouro da exposição, ela ficou exposta no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, onde Lacerda teve acesso a ela.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017



"A Redenção de Cam" de Modesto Brocos Y Gomez. 1895. Óleo sobre Tela , 199x166 cm, (Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro)

O aspecto primordial de *A Redenção de Cam*, é uma pintura composta de quatro personagens. Uma idosa, uma mulher, um homem e uma criança. A leitura primeira diz tratar-se de uma família composta por três gerações. Na primeira geração encontra-se a idosa, o que em uma leitura teleológica pode-se associar à avó da família. A segunda geração, seria composta pela filha dessa idosa e pelo seu marido. A mulher possui traços negróides, enquanto seu esposo possui características lusitanas. A terceira geração seria a criança, sentada no colo da mãe, com traços de cor branca.

O próprio pano de fundo da pintura ressalta essa passagem da idosa negra para a criança branca. Atrás da idosa, vestida em tons escuros, encontram-se ramos de um arbusto, de sua filha encontra-se os tons amarelos do barro de uma casa, do marido lusitano roupas e materiais mecânicos e finalmente, a criança segura uma laranja em suas mãos. Laranja, essa um símbolo do trabalho e da

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

agricultura. Portanto, assim como a passagem do estado de natureza (ramos verdes) para cultura (laranja; agricultura), também a passagem da "raça negra" para a "branca", seria um processo civilizatório. Tal processo se daria a partir do branqueamento por cruzamentos selecionados.

A PINTURA EM SEU CONTEXTO HISTÓRICO: O RACISMO E AS TEORIAS DE BRANQUEAMENTO

A pintura *A Redenção de Cam* e as ressignificações produzidas em torno dela ocorreram no contexto de ascensão dos discursos científicos e do racismo como ciência, tal como aponta Hobsbawm (1988, p. 221):

> Sob a forma de racismo, cujo papel central no século XIX nunca será demais ressaltar, a biologia era essencial para uma ideologia burguesa teoricamente igualitária, pois deslocava a culpa das evidentes desigualdades humanas da sociedade para a "natureza". Os pobres eram pobres por terem nascido inferiores.

A ascensão do racismo científico provocou mudanças significativas na forma que a sociedade do final do século XIX e início do século XX interpretava o mundo, havendo neste momento, um discurso que legitimava e ao mesmo tempo exigia ações dos cientistas com o intuito de provocar modificações na sociedade. A raça se tornou um fator determinante para a evolução da sociedade e o aprimoramento racial era percebido como a melhor possibilidade de promover o crescimento de uma nação. Com relação a ascensão dos discursos raciais, Silveira (2005, p. 32) afirma que:

> [...] raça, passava, agora, a ser entendida como força definidora a priori; força que move os homens, entendidos pelo conceito de raça entre homens civilizados [...] e barbárie, lugar-comum em que são postos todos os "povos inferiores". Uma vez instaurada a lógica darwinista, a própria

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> idéia de nacionalidade passaria a ser uma variação antropológica do conceito de raça, dessa forma naturalizando a cultura e compreendendo-a dentro de um espectro cientificista e racializado, que tornou possível a identificação de tipos raciais e de escalas valorativas entre eles.

As ideias racistas, em ascensão desde meados do século XIX, haviam adquirido um viés que se dizia científico, e que a partir de descobertas na área da biologia, medicina e outras ciências buscava apontar, a estruturação social dos grupos humanos e o porquê da existência de algumas sociedades mais desenvolvidas e outras menos desenvolvidas.

Vale lembrar que esse conceito de sociedades mais desenvolvidas e menos desenvolvidas, originadas desse período, é um conceito totalmente etnocêntrico, pois foi originada de pensadores europeus que defendiam um desenvolvimento social que obviamente os colocava no topo da cadeia. Assim, desenvolvimento tecnológico, capacidade de produção e circulação de mercadorias e o desenvolvimento cientifico eram seus critérios principais. A qualidade de vida dos mais pobres e o sofrimento das crianças e os pobres morrendo nas fábricas com uma rotina de trabalho de 12 a 16 horas diárias, definitivamente não seria utilizado como um critério para avaliar a "evolução" da sociedade.

Porém, como em uma determinada cultura, a apropriação de ideias tende a ocorrer das outras culturas ao qual esteja em contato, também no Brasil ocorreu a apropriação das ideias do racismo cientifico. E aqui elas provocaram uma polvorosa. Afinal, ao contrário das nações europeias que se afirmavam como raça e que defendiam uma certa homogeneidade, o Brasil era composto por diversos grupos étnicos que haviam migrado para o país, sejam os europeus, desde portugueses do século XVI até os germânicos, Ucranianos, Russos, Italianos, e Poloneses do século XIX, os africanos principalmente – mas não exclusivamente – do território que após o saque e divisão colonialista passou a ser chamado de Angola, e dos diversos grupos étnicos indígenas – em franco processo de extinção no final do século XIX-.

A situação para os pensadores brasileiros em relação ao racismo científico e seus discursos certamente não era das melhores: por um lado havia a

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

possibilidade de se apropriar dos discursos europeus da forma como vinham e aceitar uma inferioridade e não formação de uma raça brasileira, tratando-se, portanto, de uma população degenerada e incapaz de uma evolução, já que os miscigenados tenderiam à doença e a desagregação. A segunda possibilidade estava em ressignificar tais discursos ao meio local, assumindo a existência de uma miscigenação e seus aspectos negativos, mas utilizando-se de um amalgama de outros discursos também presentes no meio local – neolamarckismo, racismo, alguns discursos eugenistas e teorias da evolução como a darwiniana – para explicar a situação racial brasileira. Nesse aspecto o desenvolvimento de discursos de branqueamento racial tornou-se comum nos meios acadêmicos do final do século XIX e início do século XX.

Um dos discursos racistas mais aceitos no Brasil no início do século XX era o de branqueamento, ou seja, que a partir de cruzamentos selecionados seria possível "promover" o surgimento de uma raça brasileira, e consequentemente o aprimoramento da população.

O pintor, Modesto Brocos, um espanhol – portanto estrangeiro - ao chegar ao Brasil pode ter ficado chocado com a heterogeneidade dos discursos presentes no país e na cidade em que se estabeleceu, o Rio de Janeiro, pois nessa época, a visão corrente no exterior sobre o Brasil era a de país racialmente miscigenado e degenerado. De acordo com Schwarcz (1993, p. 12):

> "O país era visto como uma nação composta por raças miscigenadas, porém em transição. Essas, passando por um processo de cruzamento e depuradas mediante uma seleção natural (ou quiçá milagrosa), levariam a supor que o Brasil seria, algum dia, branco."

O país era considerado mestiço e o "cruzamento de raças era entendido, com efeito, como uma questão central para a compreensão dos destinos dessa nação" (SCHWARCZ, 1993, p. 14).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A obra de Brocos é um retrato de diversos amálgamas que misturam etnocentrismos, discursos de raça, branqueamento e neolamarckismo social, sendo, porém, o discurso de branqueamento o seu aspecto principal.

As ressignificações produzidas por Lacerda em 1911, sua utilização no Congresso e a posterior midiatização da imagem produzida naquele período embora também pautadas no branqueamento, deram esses novos significados para a imagem que assumiu, a partir desse disso um viés de discussão sobre as questões raciais.

O DISCURSO CULTURAL PRESENTE NA RESSIGNIFICAÇÃO E NA CIRCULAÇÃO DA IMAGEM

Entre a pintura de Brocos, representante do pensamento intelectual de seu autor e o pensamento de Lacerda há divergências. Podemos constatar que a ideia de seleção para branqueamento em Brocos era baseada em uma seleção sexual controlada, em que indivíduos de sexo masculino brancos seriam controlados de formas a se reproduzir com indivíduos de sexo feminino de cores negra e/ ou mestiço. Essa ideia é apresentada em um livro escrito pelo mesmo autor intitulado V*iagem à Marte* – aliás os livros de ficção científica de cunho racista naquele momento estavam em alta – que possui uma definição do pensamento de Modesto brocos.

> Introduziu-se entre aquelas raças o exército e as Irmãs como principal elemento durante uma geração, juntando-se a esses os voluntários e voluntárias que se oferecessem a ir com o mesmo fim laudável e, passado esse tempo, deixavam-se abandonadas a si mesmas durante duas gerações. Nesse espaço de tempo, as raças inferiores iam aperfeiçoando-se entre si, até ficar confusa a primeira inoculação. Logo, voltava-se a enviar os soldados e as Irmãs Humanitárias para renovar o sangue daquelas raças e por duas gerações, se as deixava isoladas. E continuando periodicamente estas medidas, a pele foi se aclarando até

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> chegar por fim a ficar da cor dos outros habitantes. Esse trabalho foi longo, cerca de mil anos levou para se realizar, mas a unificação foi um fato real, e hoje a raça que em algumas comarcas ficou sem mistura não é superior a esta conseguida artificialmente. (BROCOS, 1930, pp. 182-183)

Para Brocos, o processo de branqueamento envolvia restrição espacial e social – quase que campos de procriação, embora isso não pudesse ser apresentado na pintura -, e um tempo bem maior do que o defendido por Lacerda.

Em *A Redenção de Cam*, essa temporalidade é apresentada tanto pelo título da obra – Cam é um personagem diluviano – quanto pelos componentes da pintura – natureza dos ramos, agricultura da laranja -. Assim temos que o pensamento de raça de Brocos, assimilado em sua pintura e em sua escrita apontam para algumas variações em relação ao de Lacerda. A ressignificação de Lacerda é mais urgente: apenas três gerações, enquanto Brocos fala de mil anos.

O laboratório social, através da separação de determinados grupos e seu isolamento para promover aos poucos a promoção de uma evolução proposto por Brocos assemelha-se aos campos de concentração que começavam a ser utilizados naquele período. Já Lacerda defende que o branqueamento ocorreria na própria sociedade, e não em laboratórios dela. A legenda apresentada por Lacerda para a pintura de Modesto Brocos no evento: "Negro passando ao branco, na terceira geração, por efeito do cruzamento de raças", aponta para isso.

A separação histórica para compreensão dos significados presentes e construídos na obra mostra se assim extremamente importante para compreensão dos significados aos quais seu autor e seus ressignificados.

A forma com que Lacerda significava o contexto racial brasileiro naquele período pode ser exemplificado pelo seguinte excerto da comunicação desse antropólogo no Congresso Internacional das Raças:

> Após um século, provavelmente, a população do Brasil será representada, na maior parte, pelos indivíduos de raça branca, latina, e, ao mesmo

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> tempo, o negro e o índio terão sem dúvida desaparecido desta parte da América. (LACERDA, 1911, p.242)

Assim, os dois indivíduos, em contextos diferentes – uma exposição artística e um Congresso Científico – produzem falas ligeiramente diferentes, em virtude de pertencerem à âmbitos sociais diferentes. Contudo, o tema central é o mesmo: O branqueamento. Esse tema central nas discussões científicas e sociais no final do século XIX e início do século XX, é apresentado por ambos os autores, buscando, a partir de suas visões racistas –eram indivíduos historicamente situados – promover um "aprimoramento da população. "

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que tornou uma ressignificação, como a de Lacerda a mais corrente, influenciando na forma com que os diversos racismos presentes na sociedade brasileira do século XXI fossem mais característicos que a visão de Brocos? Pensamos que são características políticas, econômicas e sociais. Em um momento de ascensão das disciplinas cientificas, a fala do antropólogo no Congresso cientifico valeu mais do que a arte "original" de Brocos.

A obra de brocos, cuja centralidade está na cor da pele, aponta para uma questão sobre o racismo ainda presente na sociedade brasileira da atualidade. De tal forma podemos concordar com Lotierzo (2014) quando afirma que:

> A redenção de Cam também mostra a centralidade da cor da pele como um topos fundamental na pintura oitocentista, revelando o quanto o estudo das convenções artísticas do período pode contribuir para uma compreensão do racismo na República nascente e nos períodos imediatamente antecedentes. Além disso, a tela abre perspectivas para uma discussão do legado dessa tradição artística e das possíveis transformações ou rupturas em etapas subsequentes da produção pictórica brasileira.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Artisticamente e historicamente relevantes, ambas as significações produziram efeitos no imaginário social de tal forma que ainda hoje, as associações de cor e raça ainda são comuns e o racismo ainda não foi superado. Os discursos de branqueamento, embora não publicamente divulgados, permanecem velados nas práticas sociais presentes na população, aparecendo, contudo, ainda e muito, nos signos e na subjetividade dos discursos produzidos pelos indivíduos.

REFERÊNCIAS

BROCOS, M. Viaje a Marte. Valencia, Editorial Letras y Artes, 1930.

CHARTIER, Roger. A História Cultural: Entre Práticas e Representações. Lisboa: Ed. Difel, 1990.

GUIMARÃES, A. S. A. Racismo e Anti-Racismo no Brasil. São Paulo: Editora 34, 1999.

HOBSBAWM, Eric. A Era dos Impérios - 1875 – 1914. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1988.

LACERDA, João Baptista de. Sobre os mestiços no Brasil. Primeiro Congresso Universal das Raças. Londres, jul. 1911. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. Previsões são sempre traiçoeiras: João Baptista de Lacerda e seu Brasil branco. História, Ciências, Saúde: Manguinhos, Rio de Janeiro, v.18, n.1, p.225-242. jan./mar. 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v18n1/13.pdf. Acesso em: 11 fev. 2017.

LOTIERZO, Tatiana. Racismo e pintura no Brasil: notas para uma discussão sobre cor, a partir da tela A redenção de Cam. 19&20, Rio de Janeiro, v. IX, n. 2, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/tl_redencao_cam.htm>. Acesso em 14 de fevereiro de 2017.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SILVEIRA, Éder. A cura da raça: eugenia e higienismo no discurso médico sul-riograndense nas primeiras décadas do século XX. Passo Fundo: Editora Universitária de Passo Fundo; 2005.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O Perfuraneve: um futuro distópico em quadrinhos

Thomas Maycon MACIEL[1]
Marco Antonio STANCIK[2]
(Universidade Estadual de Ponta Grossa)

Resumo: A história de O Perfuraneve se passa em um mundo destruído pela guerra e que leva a humanidade a sua eminente extinção, restando apenas os tripulantes do trem homônimo, que circula pelo mundo em um movimento-motor eterno. O foco da pesquisa em questão está na representação de estruturas de poder feitas pelos autores que dentro do ambiente de clausura da história em quadrinhos, trazem suas próprias percepções em relação às estruturas de poder do mundo real, lembrando que o período histórico que O Perfuraneve fora criado e publicado é um período de revoluções, revoltas, lutas sociais espalhados pelo mundo inteiro: lutas estudantis e trabalhistas na França e também de elementos de outras realidades que buscavam a redemocratização, no caso a América do Sul que vivia regimes ditatoriais em sua maior parte Argentina, Chile, Brasil, entre outros, isso ajuda a compreender como foram transmitidos para as páginas da HQ, alguns elementos da realidade vivida pelos próprios autores.

Palavras-chaves: História em quadrinhos, estruturas de poder, lutas sociais.

INTRODUÇÃO

Desde o advento da escola de *Annales*, a partir da década de 1930, a diversificação das fontes, ou seja, a procura por fontes alternativas de pesquisa tem

[1] Graduando do terceiro ano de História – Licenciatura pela Universidade Estadual de Ponta Grossa
[2] Orientador do projeto de pesquisa no PROVIC vinculado a Fundação Araucária e professor do departamento de História da Universidade Estadual de Ponta Grossa

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mobilizado os historiadores. Contudo, no que se refere ao emprego de fontes imagéticas, o avanço ainda é tímido. Assim, embora nos estudos historiográficos das últimas décadas se observe um crescente interesse pelas imagens, seu uso ainda é bastante restrito como fonte, figurando como meras ilustrações e/ou para reafirmar conclusões alcançadas por intermédio de fontes de natureza diversa.

Apesar de subutilizadas, as imagens podem se revelar capazes de suscitar questionamentos e apontar aspectos por vezes não acessíveis por outros meios ao pesquisador, colocando-o em contato com representações, expressões de ideias, emoções, sentimentos, valores, preconceitos (STANCIK, 2014). Ao mesmo tempo, a disponibilidade imagens é extremamente ampla, pois não está restrita aos acervos e coleções mantidas por instituições de pesquisa, encontrando-se disponível em publicações, na internet, não se podendo ainda desprezar a possibilidade do seu acesso através de acervos particulares, e, não menos, em histórias em quadrinhos (EDGAR & SEDGWICK, 2003; VIANNA, 2000, VITECK, 2007).

A obra de Lob e Rochette, foi publicada originalmente na revista franco-belga À Suivre e posteriormente pela editora Casterman em 1984. As décadas de 1970 e 1980 foram marcadas por várias tentativas de mudança das estruturas sociais, tanto do lado capitalista que vivia consecutivas crises financeiras e sociais, quanto do lado comunista que sofreu com as constantes revoluções internas, principalmente na antiga União Soviética, que sofreu duros golpes devido ao momento econômico que vivia o que culminou em 1991 no fim da mesma. Foi no período de transição entre as décadas 70 e 80 que a ideia de Lob e Rochette, foi tomando forma, alimentada de componentes sociais advindos de sua própria realidade, lutas estudantis e trabalhistas na França e também de elementos de outras realidades que buscavam a redemocratização, no caso a América do Sul que vivia regimes ditatoriais em sua maior parte (Argentina, Chile, Brasil, entre outros). Nessa efervescência de mudanças sociais e de lutas constantes em aspecto mundial que foi concebido O Perfuraneve.

CONTEXTO HISTÓRICO

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As décadas de 1960 e 1970 foram períodos de crises e reconstruções em vários aspectos e em diversos lugares do mundo, os movimentos sociais e as lutas pela democracia em especial na América Latina, que vivia períodos de ditadura militar (Brasil, Guatemala, Paraguai, Argentina, Bolívia, República Dominicana, Peru, Chile, entre outros), apoiados pela política norte-americana, para evitar assim a "ameaça comunista". Na Europa e em especial na França (contexto que nos interessa) as indignações populares, que se iniciou em março de 1968, quando universitários da Universidade de Sorbonne, protestaram contra o fim dos dormitórios compartilhados entre homens e mulheres. A repercussão de tais protestos ajudaram a expandir a visão de um movimento de lutas sociais, vendo naquele instante a possibilidade de inserção de diferentes pautas em relação às políticas aplicadas por Charles de Gaulle, então presidente da França, nessa perspectiva, em maio de 1968 eclodiram nas ruas francesas o movimento que aliava os desejos estudantis por melhoras na educação, pela liberdade individual com as vontades da classe operária na melhoria das condições de trabalho e que trouxeram consigo uma série de reivindicações culturais, sociais e políticas. Apesar da repressão física e da derrota no campo político, os ideais do Maio de 1968 Francês, foi um período de fertilidade para novas visões políticas e para o fortalecimento dos grupos sociais que ali estavam representados.

CRIADORES E A CRIATURA

O Perfuraneve foi roteirizado por Jacques Lob (1932-1990) e conta com ilustrações de Jean-Marc Rochette (1956), Lob trabalhara como ilustrador no início de sua carreira literária, porém foi como roteirista a partir de 1964 na revista Chouchou, que encontrara sua verdadeira vocação e criara com diversos desenhistas, publicações satíricas, bem humoradas e críticas como Suberman (revista Pilote), Blanche Épiphanie (revista V Magazine), Superdupont (revista Fluide Glacial), entre outras. Apesar de sua dedicação aos roteiros, Lob retornou aos

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

desenhos em 1975, quando teve várias histórias em quadrinhos publicadas em *L'echo des savanes.* Foi na transição da década de 1970 para 1980 que Lob estabelece parceria com Jean-Marc Rochette e retorna aos roteiros, elaborando então *Le Transpaceneige* ou em português O Perfuraneve. Projeto que fora elaborado para a revista *À Suivre* e posteriormente em 1984 fora publicada pela editora Casterman.

Rochette por sua vez começou sua carreira em 1974 sendo ilustrador e estabelecendo várias parcerias com outros quadrinista e roteiristas, após o trabalho em O Perfuraneve com Lob, se junta em 1986 a Benjamin Legrand que posteriormente, em 1999 e 2000 dá continuidade ao trabalho de Lob (falecido em 1990) no universo de O Perfuraneve, escrevendo O Explorador e a Travessia (os 3 volumes são compilados na edição da Editora Aleph, porém para o trabalho em questão apenas o primeiro volume está sendo analisado).

A história se passa em um futuro distópico, após um acidente de proporções nucleares que acabou por colocar o mundo em uma nova era glacial. Em meio à destruição do mundo, o trem Perfuraneve com seus 1001 vagões detém dentro de si o que sobrou da humanidade. Apesar da drástica mudança do ambiente com a hostil "morte branca" a espreita, as estruturas que colaboraram com o "fim do mundo" se mantém dentro do trem, com a estratificação social latente, sendo o trem divido em três categorias, os ricos e aristocratas ficavam nos primeiros vagões, com todas as regalias possíveis os chamados "vagões dourados" próximos da locomotiva; depois no segundo compartimento ficara a burguesia, com condições básicas para sobrevivência e por último os fundistas, que são desprezados a tal nível que não tem direito a luz do sol. Em meio a toda essa situação, um dos fundistas, Proloff consegue avançar para os vagões dianteiros, causando uma repentina mudança na rotina do Perfuraneve. A partir desse momento a história se desenrola, envolvendo as entidades de poder, repetições das existentes anteriormente no mundo pré-apocalíptico: a força militar, o poder dos aristocratas, o controle midiático, a força religiosa e a alienação da sociedade.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A ANÁLISE

Os ícones imagéticos são as formas mais antigas de registro e de comunicação da humanidade, desde os períodos primitivos (as pinturas rupestres) e mesmo com a invenção da escrita feita pelas civilizações antigas (sumérios, egípcios, entre outros) a imagem não perde sua importância na comunicação e em especial como propagação de ideias, pois a imagem ajuda a construir e a reforçar ideias de uma forma mais ampla, já que estabelece contato com quaisquer pessoas que possam vê-la. Têm-se diversos historiadores que perceberam nas imagens, muito além da pintura, da arte em si, representações das sociedades em questão e pesquisaram tal teor em quadros da realeza, de paisagens, de eventos políticos/sociais e partiram desse interesse para compreender e buscar através delas explicações explícitas e implícitas da sociedade em questão. A obra "O Perfuraneve" é explicito em sua retratação de mundo, apesar de trabalhar com base em uma realidade futura e distópica, influenciada por várias outras obras literárias que o fazem como "1984[3]", "A Ilha[4]", "Farenheit 451[5]", O Perfuraneve através de sua narrativa gráfica, sendo uma história em quadrinhos, trás consigo os recursos desse tipo de mídia, possibilitando a qualquer pessoa que possa vê-la uma compreensão e noção do que trata a história.

A história de O Perfuraneve se passa em um mundo destruído pela guerra e que leva a humanidade a sua eminente extinção, restando apenas os tripulantes do trem homônimo, que circula pelo mundo em um movimento-motor eterno. O foco da pesquisa em questão está na representação de estruturas de poder feitas pelos autores[6] que dentro do ambiente de clausura da história em quadrinhos, trazem a meu ver, suas próprias percepções em relação às estruturas de poder do mundo real, lembrando que o período histórico que O Perfuraneve fora criado e publicado é um período de revoluções, revoltas, lutas sociais espalhadas pelo mundo inteiro,

[3] Obra distópica de George Orwell, referência utilizada para compreensão de criação de um universo distópico;
[4] Obra de criação de Aldous Huxley, que constrói uma sociedade utópica, utilizada como leitura auxiliar;
[5] Obra de Ray Bradbury, que retrata uma ditadura velada à intelectualidade;
[6] Jacques Lob e Jean-Marc Rochette

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

isso ajuda a compreender como foram transmitidos para as páginas da HQ, alguns elementos da realidade vivida por tais autores.

Antes de analisar a obra propriamente dita, é preciso a explicação de alguns elementos presentes na narrativa em si. Estão presentes as seguintes estruturas na HQ:

- Divisão social (classes);
- Força militar;
- Influência religiosa;
- Conflitos políticos;
- Alienação da realidade das personagens.

A divisão social é elemento principal da obra que colabora para todo o arco dos protagonistas (Proloff e Adelaine), temos representadas nos militares, que conforme suas patentes encontram-se em diferentes regiões do Perfuraneve; temos os aristocratas e o alto clero, que se estabelecem nos "vagões dourados" onde ficam a maior parte dos recursos; temos os vagões do meio que correspondem a área onde está assentada a burguesia e toda a sua estrutura (produção de alimentos, bordéis, criminalidade) e por último os fundistas que não possuem nenhum recurso, alimentam-se de restos, vivem nos vagões superlotados e propensos a doenças e a "morte branca" devido a falta de roupas, cobertores e ferramentário para produção de calor.

O elemento militar mostra seu perfil no primeiro quadro da história, mas sua participação não se resume a truculência e violência que ressalta aos olhos nesse primeiro quadro. Como elemento político da trama, as cabeças pensantes que comandam tal elemento na história, se mostram representações de governantes militares do mundo real, que se envolvem em diferentes esferas e assuntos, buscando ter influência em várias áreas de poder.

Devido a todo o contexto que envolve a história, o aspecto religioso está intimamente ligado com o estado psicológico que as personagens se encontram,

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

tem-se na religião desenvolvida na história esperança e contradição, contendo a crítica em relação aos clérigos do mundo real, que usufruem da fé dos devotos para se manter no poder. O Perfuraneve é transformado no elemento divino, pois é ele que mantém viva a esperança de se encontrar um lugar para reconstrução da humanidade. Envolvido na disputa de poder com os aristocratas e militares, os religiosos da história possuem um elemento que o faz um tanto quanto predominante, a adesão popular, não em sua totalidade evidentemente, mas que os faz ter certa vantagem na disputa de poder.

Na atmosfera social desenvolvida por Rochette e Lob, fica evidente o desconforto social e sua instabilidade, a constante busca por predominância em relação aos demais gera conflitos constantes entre militares x aristocratas x religiosos e em relação aos fundistas e demais sobreviventes há a opressão exercida pelos "três poderes" do Perfuraneve, tanto física, quanto psicológica, em muitos momentos atrelados a sobrevivência de outros membros (fundistas). Nessas constantes disputas, há momentos de equilíbrio entre as três classes dominantes, nos quais temos como plano de fundo o desligamento ou não dos vagões dos fundistas, já que a "Santa Locomotiva" está passando por dificuldades para manter-se a todo vapor.

Outro aspecto retratado na obra é alienação através da propagação de ideias religiosas, elementos midiáticos desenvolvidos para manter o controle e o fornecimento de entretenimento adulto, como bares e bordeis, já que no ambiente criado não existem crianças. Tais fatores buscam criar nos habitantes do trem um distanciamento e a distração em relação à realidade que permeia tal ambiente, dessa forma, transformando a maioria da população existente em fantoches, controlados e distraídos facilmente das situações extremas que cercam a construção da história.

Para exemplificar tais elementos e fazermos uma análise prática da obra iremos expor algumas imagens que exemplifiquem tais construções realizadas pelos autores.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

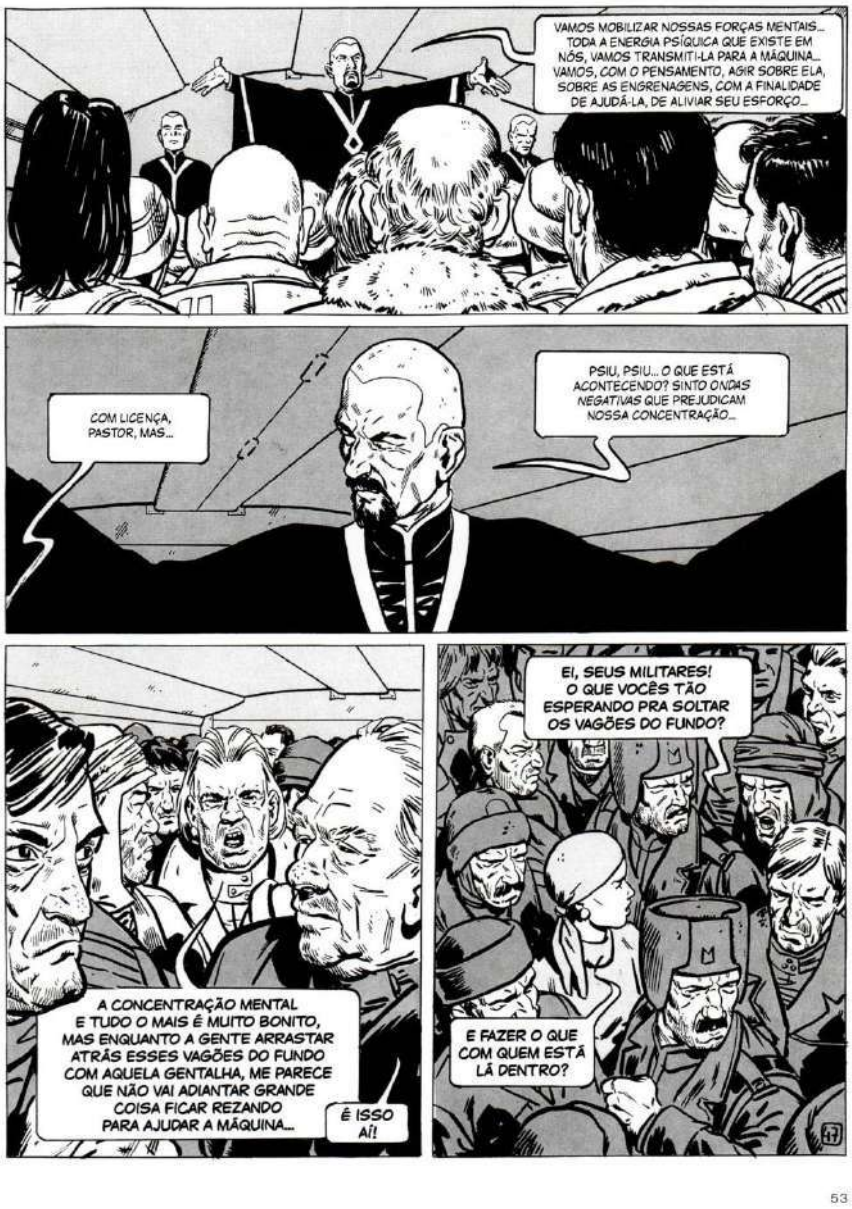


Figura 1. Página 53 do quadrinho O Perfuraneve (Le Transperceneige)
Fonte: LOB, J.; ROCHETTE, J.M.; LEGRAND, B. O Perfuraneve. São Paulo: Aleph, 2015

Podemos ver na figura acima a representação de várias estruturas supracitadas e suas representações. Vemos no primeiro quadro o pastor que busca a oração dos demais para que a locomotiva não pare, há a construção de "Santa Locomotiva" como um deus para os habitantes. Pode-se notar também a instabilidade entre os habitantes mais abastados e o interesse dos mesmos no desligamento dos vagões finais, para manutenção e sobrevivência. Além disso

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

podemos notar a atuação de Adelaine na tentativa de defesa dos fundistas, mesmo não sendo uma deles.

Figura 2. Página 7 do quadrinho O Perfuraneve (Le Transperceneige)
Fonte: LOB, J.; ROCHETTE, J.M.; LEGRAND, B. O Perfuraneve. São Paulo: Aleph, 2015

A Figura 2 é a primeira página da HQ[7] e já trás um dos inúmeros exemplos da representação militar utilizada pelos autores, que evidencia a violência usada para conter o fundista, no caso o protagonista Proloff. Podemos perceber o uso de tons de preto e branco, durante toda a história são as cores usadas por Rochette e

[7] Sigla utilizada nesse trabalho para o termo História em Quadrinhos

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

não há nenhum quadro colorido, o que ajuda a construir o tom de pessimismo que constitui a atmosfera da HQ em todo seu transcorrer.

Na figura abaixo (Fig. 3) podemos ver outro fator enumerado anteriormente em relação à alienação. Pode-se ver por toda a página elementos que fazem ligação a prostituição, vários monitores com imagem de mulheres nuas, homens em um bar, além do corredor onde há prostituição. Retratando assim um ambiente de "diversão" e que através dele busca-se um descolamento da realidade vivida pelas personagens.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3. Página 65 do quadrinho O Perfuraneve (Le Transperceneige)
Fonte: LOB, J.; ROCHETTE, J.M.; LEGRAND, B. O Perfuraneve. São Paulo: Aleph, 2015

COMENTÁRIOS FINAIS

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Partindo das leituras realizadas da própria obra, de estudiosos como Peter Burke[8] e de outros pesquisadores do período histórico supracitado podemos acreditar, não confirmar, que os autores de O Perfuraneve, trazem para a obra vários elementos da realidade na qual estavam inseridos e apesar de se tratar de uma distopia atemporal, pode-se estabelecer paralelos com comportamentos ainda existentes na realidade atual, sabemos que todo produto imagético possui em sua essência interesses particulares de seu autores, de sua editora e objetivam causar impactos em diferentes esferas da sociedade e assim sendo, acreditamos apesar de uma pesquisa ainda em fase inicial, conseguir elencar alguns elementos e representações de forma satisfatória extraídos da obra *Le Transperceneige.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRADBURY, Ray. Fahrenheit 451: A temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima. São Paulo: Globo, 2009.

BURKE, Peter. Testemunha ocular: História e imagem. Bauru: Edusc, 2004.

CHARTIER, Roger. A história cultural: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

HUXLEY, Aldous. A Ilha. São Paulo, 3ª reimpressão: Globo, 2001.

LOB, J.; ROCHETTE, J.M.; LEGRAND, B. O Perfuraneve. São Paulo: Aleph, 2015.

ORWELL, George. 1984. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

STANCIK, Marco A. Lina Cavalieri, musa da Belle Époque: representações da feminilidade em cartões-postais. História, São Paulo, v.33, n.2, p. 445-469, jul./dez. 2014.

[8] Autor do livro Testemunha Ocular: História e Imagem, usado como referência no estudo de representações imagéticas

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Itaipulândia e o prefeito pioneiro – a jornada do herói na história de vida de Lotário Knob

Nádia MOCCELIN
(Universidade Estadual de Londrina)[1]

Resumo: O presente artigo faz uso das considerações propostas e defendidas por Joseph Campbell, em sua obra O herói de mil faces (2007), que apresenta uma fórmula de construção básica de narrativas, cujas etapas compõem diferentes estágios do monomito. A partir de uma nova aplicação de tal trajetória, Christopher Vogler adaptou em A jornada do escritor (2006) seu uso nas narrativas fílmicas, apresentando as diferentes fases e etapas percorridas pelos super-heróis do universo cinematográfico. Com tamanha adesão no uso de tal percurso, a jornada do herói consolidou-se no imaginário social e pela organização narrativa, apresenta-se também nos relatos das histórias de vida. O estudo aqui apresentado irá centrar-se na aplicação de tais etapas na trajetória pessoal e pública do prefeito pioneiro de Itaipulândia, Lotário Knob.

Palavras-chaves: Jornada do herói, imaginário social, história de vida, Itaipulândia.

Introdução

Desde os primórdios da comunicação humana, o homem apresentou uma característica básica em suas expressões: a composição narrativa. Mesmo no início, quando fazíamos uso de formas verbais por meio de códigos sistematizados para expressar um sentimento, uma necessidade ou contar algo, utilizamos uma

[1]Mestranda em Comunicação, bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Trabalho orientado pelo professor André Azevedo da Fonseca, do programa de Mestrado em Comunicação, da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

composição linear para explicá-los à fim de organizar, dar ordem, significado e sentido ao que se estava sendo falado. Essa estrutura linear partia da composição de um início, meio e fim de história, com o intuito de dar ritmo e sequencialidade ao fato em questão. Assim, por se tornarem componentes fundamentais para uma comunicação efetiva e funcional, o narrar histórias penetrou-se no universo comunicacional e em meio as mudanças e transformações dele, se reinventou. E se narrar histórias está intrínseco em qualquer manifestação de comunicação verbal e escrita, há que se considerar que a narrativa tornou-se não banal, mas corriqueira, automática, múltipla e comum. Contudo, como explicar o destaque, a funcionalidade, adesão e preferência de algumas narrativas em detrimento de outras? Como podem algumas histórias passarem de geração em geração, e em cada uma delas, possuírem grande notoriedade? Afinal, se as estruturas essenciais estão presentes, o que difere um narrar do outro?

Sobre a consolidação e impregnação de certas narrativas no imaginário social, pode-se recorrer a um exemplo bastante antigo: as narrativas mitológicas. Os mitos são histórias narradas que perpassam por meio da tradição ou da memória coletiva. De acordo com Campbell (*apud* SILVA, 2012), eles são uma forma de dar sentido, significado e verdade as mais diversas questões do universo. Segundo o autor os mitos possuem quatro funções: mística, cosmológica, pedagógica e sociológica.

- Função mística: mostra os mistérios e as maravilhas do universo;

- Função cosmológica: preocupa-se com a forma do universo, em como as coisas funcionam. A ciência se ocupa dessa dimensão;

- Função pedagógica: acontece quando os mitos são usados para ensinar a "viver uma vida humana sob qualquer circunstância";

- Função sociológica: quando o mito dá suporte e valida a ordem social. Campbell (2007) considera ainda que em todas as época e em todas as circunstâncias, mito tem florescido, encontrando espaço e crédulo. Para ele, as narrativas mitológicas sempre existiram e a sociedade continua criando-as. "As religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico,

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono surgem do círculo básico e mágico do mito" (CAMPBELL, 2007, p. 06). Presentes nas mais diversas narrativas como as religiosas e folclóricas, o mito pode estar também na mais inocente das histórias infantis contadas antes de dormir.

> O prodígio reside no fato de a eficácia característica, no sentido de tocar e inspirar profundos centros criativos, estar manifesta no mais despretensioso conto de fadas narrado para fazer a criança dormir — da mesma forma como o sabor do oceano se manifesta numa gota ou todo o mistério da vida num ovo de pulga. Pois os símbolos da mitologia não são fabricados; não podem ser ordenados, inventados ou permanentemente suprimidos. Esses símbolos são produções espontâneas da psique e cada um deles traz em si, intacto, o poder criador de sua fonte (CAMPBELL, 2007, p. 06).

Um dos principais mitos disseminados e reinventados pela sociedade é o do herói. Desde a infância, somos contagiados pelas incríveis histórias lendárias dos heróis do universo animal, humano e divino. Contudo, essa não é a única fase da vida em que nos reportamos à histórias e produções heroicas. Muito pelo contrário, a trajetória do herói permanece constante para grande parte da sociedade, tendo em vista que a mesma se reescreve, atualiza, moderniza e se transforma. Isso ocorre, segundo Campbell (2007) porque, entre outros fatores, há no mito do herói uma jornada, uma fórmula de etapas a serem vencidas e percorridas por ele, para que ao final, o personagem seja consagrado como divino. Nesse caminho padrão da narrativa mitológica a uma exaltação da fórmula utilizada nos rituais de passagem: separação – iniciação – retorno, referências que podem ser consideradas núcleo da definição do termo monomito.

> Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas — forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes (CAMPBELL, 2007, p. 18).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Assim, o autor define de forma simplista, as duas funções principais do herói: sair do universo humano para enfrentar grandes duelos e desafios, retornando em seguida para compartilhar seu aprendizado e sabedoria com o restante da humanidade. Dentro dos três eixos centrais responsáveis pelo percurso padrão do herói no monomito, o autor demarcou ainda etapas intermediárias presentes na história heroica. Evidencia-se que Campbell (2007) compreende que todas as fases por ele indicadas não estão necessariamente presentes na mesma narrativa mitológica. Mas, que em todas elas, a ocorrência de algumas das etapas citadas é existente. No total, 17 fases integram os elementos básicos desse padrão arquetípico:

1. Separação

1.1 Chamado da aventura: convocação do herói por meio de um evento que irá retirá-lo do universo mundano;

1.2 Recusa ao chamado: negação a renunciar àquilo que a pessoa considera de interesse próprio;

1.3 Auxílio sobrenatural: encontro com figura protetora que lhe fornece os amuletos necessários;

1.4 Passagem pelo primeiro limiar: encontro com o guardião do limiar, protetor do portal que separa os dois mundos;

1.5 O ventre da baleia: passagem para a esfera do renascimento, da internalização;

2. Iniciação

2.1 O caminho de provas: desafios a serem vencidos pelo herói para sua evolução pessoal e/ou física;

2.2 Encontro com a deusa: encontro de aprendizado com a rainha-deusa do mundo;

2.3 A mulher como tentação: busca do equilíbrio e autoconhecimento;

2.4 Sintonia com o pai: rito de morte e ressurreição, imortalidade e reconciliação com o pai;

2.5 A apoteose: tona-se livre da ignorância mundana, alcançado a sabedoria, paz e tranquilidade;

2.6 A última benção: confronto final, realização da meta proposta;

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

3. Retorno

3.1 Recusa do retorno: ocorre quando o herói não acredita ser possível passar seus ensinamentos à humanidade e se nega ao regresso;

3.2 A fuga mágica: auxílio ou fuga do herói ao exílio;

3.3 O resgate com auxílio externo: se o herói estiver sendo obstruído em sua volta ao mundo primário, uma ajuda divina ou externa pode aparecer para auxiliá-lo no caminho de retorno;

3.4 A passagem pelo limiar do retorno: processo de passagem do reino místico para seu antigo mundo;

3.5 Senhor dos dois mundos: conhecimento e sabedoria sobre ambos os mundos, conquista da liberdade de trânsito entre os dois universos;

3.6 Liberdade para viver: início de uma nova vida no mundo comum, renascido.

A jornada do herói e o uso da mídia – cinema e jornalismo

Décadas após o lançamento da obra de Joseph Campbell, Christopher Vogler, roteirista de cinema, publicou *A jornada do escritor* (2006). A obra é uma adaptação sobre a jornada do herói, onde a narrativa apresenta uma composição contemporânea. Atuando como um guia prático para elaborar e consertar histórias, o livro mostra como os escritores utilizam estruturas místicas para criar narrativas poderosas. O autor, apontando como os contadores de histórias inventam esquemas originais a partir de elementos antigos e imutáveis da sabedoria milenar dos mitos, desenvolveu uma releitura da jornada proposta por Campbell, atualizando-a para uma jornada do herói e homem comum.

1. Primeiro ato:

1.1 Mundo comum: vida e cotidiano do herói enquanto homem comum, em suas atividades mundanas;

1.2 Chamado à aventura: ocorrência de um evento que o convoca à aventura;

1.3 Recusa ao chamado: hesitação do indivíduo à largar sua vida e interesses próprios;

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

1.4 Encontro com o mentor: encontro com velho sábio que o transmite sabedoria e conhecimento pleno;

1.5 Travessia do primeiro limiar: o herói deixa o mundo terreno e passa a viver em um mundo especial, novo;

2. Segundo ato:

2.1 Testes, aliados e inimigos: desafios e obstáculos que o herói enfrenta contra situações ou pessoas;

2.2 Aproximação da caverna oculta: o herói encontra uma segunda travessia de limiar e deve atravessá-la enfrentando seus perigos;

2.3 Provação: o novo herói deve lutar contra seus medos e angústias pessoais e lida com a proximidade da morte;

2.4 Recompensa: após superar um grande desafio, ele encontra o que buscava;

3. Terceiro ato:

3.1 Caminho de volta: o herói encontra dificuldades geradas pela sua saída do mundo comum, ao tentar o regresso;

3.2 Ressurreição: como em um renascimento, o herói se transforma, se reinventa e pode voltar ao antigo mundo, modificado;

3.3 Retorno com o elixir: o herói retorna com seu elixir e consegue ajudar seu mundo comum.

De acordo com Vogler (2006), a ideia de herói permeia toda e qualquer história que apresenta um protagonista. Não é necessário que o enredo trate de uma aventura sobrenatural ou de um duelo físico para que se possa identificar a jornada no herói. Isso, porque as características principais e básicas desse personagem estão sempre inseridas nos protagonistas das mais variadas formas de história.

> A palavra herói vem do grego, de uma raiz que significa "proteger e servir" (aliás, o lema do Departamento de Polícia de Los Angeles). Um Herói é alguém que está disposto a sacrificar suas próprias necessidades em benefício dos outros. Como um pastor que aceita se sacrificar para proteger e servir a seu rebanho. A raiz da ideia de Herói está ligada a um sacrifício de si mesmo. (Notem que eu uso a palavra para designar um

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> personagem central ou um protagonista, independente do seu sexo) (VOGLER, 2006, p.52).

Nesse trabalho, o autor transpôs a estrutura mitológica proposta por Campbell (2007), para o universo do cinema, exaltando como os heróis mundialmente conhecidos, são reinventados e as histórias são reatualizadas, sempre dentro do mesmo caminho da superação, da aventura, do sacrifício, da morte e da ressureição. Diante da consolidação, do sucesso e da funcionalidade que a trajetória do herói, apresentada por Vogler (2006), alcançou no meio cinematográfico, esse roteiro pré-elaborado se fixou no imaginário social e coletivo das narrativas contemporâneas. Com o passar do tempo, a narrativa heroica alcançou também uma nova plataforma midiática que, com o intuito de legitimar uma aproximação com um público, passou a personificar sua trabalho. O jornalismo passou então a dar a notícia por meio de histórias únicas, pessoalizadas. Ganham espaço, as trajetórias de vida permeadas por dificuldades, superação e grandes vitórias.

Sobre essa nova forma de fazer jornalismo, o professor e pesquisador Edvaldo Pereira Lima (1998), apresentou no final da década de 1990, uma jornada do herói editada e voltada ao meio jornalístico (*apud* MARTINEZ, 2008). Em seu estudo, o pesquisador considera as etapas e o método proposto por Campbell, como uma fórmula para construção de histórias de vida, aliando-se as considerações e potencialidades do Jornalismo Literário Avançado. No intuito de adaptá-lo as noções e especificidades jornalísticas, Pereira Lima reedita as etapas, reduzindo-as a oito. São elas: Cotidiano, Chamado à aventura, Recusa, Desafios, Caverna Profunda, Teste, Recompensa, Retorno. Nessa adaptação, há ênfase em diferentes partes dentro da reportagem, dando um destaque menor para o cotidiano, em detrimento às dificuldades e obstáculos superados, bem como à recompensa. Existe também, dentro dessa nova aplicação da jornada do herói, uma ressignificação sobre o perfil e a definição do herói, que se apresenta não como uma personalidade heroica. Ele passa, apenas, a ser uma designação do protagonista da história.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Além dessas transformações voltadas ao estereótipo do herói, existe também nessa nova proposta, uma aproximação com a história oral, onde, por meio dela, encontram-se as fontes narrativas necessárias para a composição das novas histórias. Por meio dessa aplicação da jornada do herói, o jornalismo passa a dar atenção não somente as histórias de grandes celebridades, políticos ou empresários de renome mas, abre espaço também para a fala de uma porção de anônimos, populares e marginalizados pelo poder (MARTINEZ, 2008). Esses ilustres personagens desconhecidos, vão narrar a própria história, compondo assim suas autobiografias.

> Falar de história de vida é pelo menos pressupor – e isso não é pouco- que a vida é uma história e que, como no título de Maupassant, *Uma vida*, uma vida é inseparavelmente um conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história. É exatamente o que diz o senso comum, isto é, a linguagem simples, que descreve a vida como um caminho, uma estrada, uma carreira, com suas encruzilhadas [...], seus ardis, até mesmo suas emboscadas [...], ou como um encaminhamento, isto é, um caminho que percorremos e que deve ser percorrido, um trajeto, uma corrida, um *cursus*, uma passagem, uma viagem, um percurso orientado, um deslocamento linear, unidirecional [...], que tem um começo [...], etapas e um fim, no duplo sentido, de término e de finalidade [...], um fim da história (BORDIEU, 2006, p. 183).

Deve-se considerar que por forte influência das mídias e fontes sociais já citadas, haverá nessas narrativas uma composição de discurso que segue segundo um padrão linear e que este irá, consequentemente hierarquizar informações, a partir de visões e escolhas pessoais. Alguns fatos, períodos e acontecimentos da vida do personagem comum, terão maior destaque e ênfase em sua narração, do que outros. Outro fator contribuinte para essa seleção e filtro de determinados momentos da sua própria trajetória é a memória dos acontecimentos. Vários fatores podem influenciar a rememoração e o despertar de lembranças marcantes para a vida do narrador comum. Em geral, essas memórias são classificadas por meio de

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

referência e de fases de acontecimentos, onde um tempo vazio de acontecimentos, é um tempo vazio de lembranças (CANDAU, 2014). Segundo o autor,

> Cada memória é um museu de acontecimentos singulares aos quais está associado certo 'nível de evocabilidade' ou de memorabilidade. Eles são representados como marcos de uma trajetória individual ou coletiva que encontra sua lógica e sua coerência nessa demarcação. A lembrança da experiência individual resulta, assim, de um processo de 'seleção mnemônica e simbólica' de certos fatos reais ou imaginários – qualificados de acontecimentos – que presidem a organização cognitiva da experiência temporal. [...] De forma genérica, são os significantes da identidade pessoal mobilizados em função de três critérios: sua eficácia memorial presumida, a natureza das interações intersubjetivas e o horizonte de espera no momento da rememoração (CANDAU, 2014, p. 98-99).

Emancipação de Itaipulândia – o entrecruzamento com a história de vida de Lotário Knob

Itaipulândia é um munícipio lindeiro[2] do interior do oeste do Paraná, com emancipação política recente (1992), tendo 23 anos de independência política, econômica e administrativa. Com um contingente populacional pequeno, próximo aos 10 mil habitantes, a cidade tem como principal fonte de recursos a agricultura e os *royalties*[3] provenientes da usina de Itaipu. Quando o município emancipou-se, a região do antigo distrito de Aparecidinha d'Oeste (atual Itaipulândia), já havia sido atingido pelas águas do Rio Paraná, fruto do alagamento para a construção da usina hidrelétrica binacional. Foi também após a formação do lago, que o pioneiro itaipulandiense, Lotário Otto Knob chegou a região oeste paranaense para atuar como professor do colégio estadual de Missal, cidade vizinha. Da época de sua chegada, recorda-se da contrariedade local à inundação das terras na região.

[2] Denominação dada as cidades atingidas pela formação do lago de Itaipu, no oeste do Paraná.
[3] Compensação financeira mensal pela utilização do potencial hidráulico do Rio Paraná para a produção de energia elétrica na usina. O repasse de *royalties* é proporcional à extensão de áreas submersas pelo lago e a quantidade de energia gerada mensalmente (Itaipu Binacional *online).*

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Sentia-se fortemente que o povo, a grande maioria, principalmente os agricultores, estavam bastante decepcionados, haviam perdido bastante terras boas, muitos reclamavam de que foi prejudicial, e que foram meio que obrigados a vender suas terras, ou perderam suas terras. [...] Por outro lado, também inflacionou. Como passou a ter muito dinheiro da indenização, inflacionaram as terras a nível da região. Outras regiões onde o pessoal estava eventualmente indo, e inclusive inflacionou os imóveis urbanos, das micro regiões, uma vez que tinham agricultores que ganharam suas terras pagas acabavam comprando casas, ou comércios, ou terrenos na cidade e aqui não foi diferente e isso inflacionou os bens. A Itaipu, na época tinha um parâmetro de valores e ele não foi assim com facilidade reajustado [...] (KNOB, 2016)4

Embora a formação do lago tenha trazido um repentino desenvolvimento ao distrito de Aparecidinha e resolvido temporariamente a insatisfação da comunidade, quanto a falta de estrutura e o fraco movimento popular, o desaparecimento do distrito vizinho Itacorá, com o encobrimento das águas, não fora suficiente para consolidar a situação. O distrito de Aparecidinha d'Oeste fora, nesse período, elevado a distrito administrativo de seu município-mãe, São Miguel do Iguaçu mas, a vila não conseguiu sustentar o crescimento e o desenvolvimento almejado. O único hospital e o único banco acabaram fechando suas portas e a população diminuía gradativamente, acompanhando o nível de elevação do lago e o desaparecimento das terras férteis. A distância de 35km da sede do município de São Miguel, favorecia as famílias a deixarem a comunidade e buscarem um local mais desenvolvido com o dinheiro das indenizações. A solução foi buscar uma emancipação política que pudesse proporcionar à população da comunidade, independência e desenvolvimento.

> Os primeiros passos rumo à emancipação foram dados por líderes locais que organizaram uma reunião no dia 09 de fevereiro de 1989, tendo como local o Clube 19 de Julho, onde foi decidido que seriam realizadas reuniões em todas as comunidades, para esclarecer a população sobre as

[4] Entrevista concedida à autora em 02. ago.16, em Itaipulândia, Paraná.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> vantagens de se emancipar o distrito. Nesta mesma reunião formou-se uma comissão provisória composta por: Domingos Viar, Lotário Knob, Benjamim Rigo, Arnaldo Spiecker, Avelino Wolmuth, João Vargas Inácio, Emidio Kolling e Semildo Becker (SCARPATO E BOHM, 2006, p. 125).

Iniciou-se a partir de então, de forma oficial, a participação e o envolvimento direto de Lotário Knob no processo emancipatório de Aparecidinha d'Oeste. O professor de História do único colégio estadual da comunidade, advindo do Rio Grande do Sul, chegou à região em 1983, instalando-se na cidade de Missal. Em 1985 mudou-se definitivamente para o distrito, onde, pela notoriedade e importância da instituição escolar dentro da comunidade, alcançou uma certa popularidade dentro de Aparecidinha. Em 1988, enfrentou seu primeiro desafio político, candidatando-se a vice-prefeito de São Miguel do Iguaçu. No ano seguinte, após a derrota, integrou a comissão pró-emancipação, participou de forma crucial da conquista emancipatória, candidatou-se e foi eleito o primeiro prefeito de Itaipulândia, em 1993, cumprindo mandato até 1996. Voltou a disputar a prefeitura municipal em 2008, assumindo a administração no ano seguinte. Em 2012, Lotário teve seu último semestre como prefeito interrompido por uma mandado de cassação.

A aplicação da jornada do herói na história de vida do pioneiro Lotário Knob

Utiliza-se nesta etapa as considerações apresentadas na jornada do herói para identificar como o pioneiro e ex-prefeito de Itaipulândia, Lotário Otto Knob, narrou sua trajetória de vida, utilizando pontos específicos da narrativa mística e heroica, apresentados pelos teóricos citados. As informações são oriundas da entrevista realizada pela autora em 02 de agosto de 2016, sobre o processo de emancipação itaipulandiense. Enfatiza-se ainda que, de acordo com Campbell (2007), não é necessário que todas as etapas estejam presentes na narrativa, para que se possa identificar a jornada do herói em uma história.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Não obstante, serão encontradas variações surpreendentemente pequenas na morfologia da aventura, nos papéis envolvidos, nas vitórias obtidas. Caso um ou outro dos elementos básicos do padrão arquetípico seja omitido de um conto de fadas, uma lenda, um ritual ou um mito particulares, é provável que esteja, de uma ou de outra maneira, implícito — e a própria omissão pode dizer muito sobre a história e a patologia do exemplo [...] (CAMPBELL, 2007, p. 21).

Mundo comum: Segundo Vogler (2006), essa primeira etapa da jornada apresenta o personagem em sua vida anterior ao chamado. Uma introdução a vida comum do protagonista é obrigatória para o entendimento das mudanças futuras. "O Mundo Especial de uma história só é especial se puder ser contrastado a um mundo cotidiano, com as questões de todo dia, das quais o herói é retirado. O Mundo Comum é o contexto, a base, o passado do herói" (VOGLER, 2006, p. 95). Na narrativa de Lotário, essa fase da jornada é identificada quando recorda como foi sua chegada em Aparecidinha d'Oeste.

> Eu vim para a região vindo do Rio Grande, como professor, iniciando em 1983, como professor de Missal. Fiquei morando dois anos em Missal e mesmo já, a partir do primeiro ano em 1983, eu já comecei a lecionar aqui em Itaipulândia, mas morando em missal. E continuei trabalhando dessa forma, em Missal e Itaipulândia, na época Aparecidinha d'Oeste, durante dois anos. Depois, em 1985, por fim, eu vim morar para Aparecidinha do Oeste, atual Itaipulândia e continuava algumas aulas em Missal (KNOB, 2016).

Chamado à aventura: Campbell (2007), apresenta uma forma clássica de convite ao herói. "Eis um exemplo de um dos modos pelos quais a aventura pode começar. Um erro — aparentemente um mero acaso — revela um mundo insuspeito, e o indivíduo entra numa relação com forças que não são plenamente compreendidas" (CAMPBELL, 2007, p.31). Na narrativa de Lotário, o pioneiro refere-se ao seu primeiro envolvimento à vida política como um equívoco. "Então, apesar de que nós, de quatro candidatos [no total] fomos aqui no distrito, o mais votado

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mas, a nível de são Miguel do Iguaçu, ficamos em quarto lugar, pra você ter uma ideia. Então, uma candidatura totalmente inviável" (KNOB, 2016). Mesmo desacreditado, o professor aceitou o desafio de concorrer no pleito político.

Auxílio sobrenatural: Nessa etapa da jornada, o auxiliar frequentemente aparece para aqueles que não se recusaram ao chamado (CAMPBELL, 2007). Na entrevista, o auxílio de mentores que facilitaram e contribuíram na caminhada de Lotário, podem ser percebidos nos membros que integravam com ele, a comissão pró-emancipação. "Eu era o presidente dessa comissão, que nós éramos da época, legalmente assim tínhamos seis pessoas pra ter alguém que encabeçasse um pouco esse trabalho" (KNOB, 2016).

Passagem pelo primeiro limiar: O herói está caminhando em direção ao mundo especial. "A Travessia do Primeiro Limiar é um ato voluntário, pelo qual o herói se compromete integralmente com a aventura" (VOGLER, 2006, p. 132). Aqui, ele se encontra com o guardião do novo mundo e deve enfrentá-lo para conseguir entrar. O herói alcança sua primeira vitória.

Na caminhada rumo à emancipação, o primeiro e o forte desafio foi enfrentar o prefeito de São Miguel do Iguaçu, que contrariava o processo de emancipação pela ciência de que perderia um montante significativo de *royalties,* sem a indenização territorial correspondente à Aparecidinha. "Nós tínhamos claramente a força da prefeitura de São Miguel, que era nosso município mãe na época, contra. O prefeito de São Miguel e umas outras pessoas conseguiram fazer um trabalho pesado aqui para desmobilizar esse movimento [...]" (KNOB, 2016). Mesmo com o apoio dos deputados e do governador da época ao prefeito de São Miguel, a comissão consegue a aprovação legal para o plebiscito.

Caminho de provas: "Tendo cruzado o limiar, o herói caminha por uma paisagem onírica povoada por formas curiosamente fluidas e ambíguas, na qual deve sobreviver a uma sucessão de provas" (CAMPBELL, 2007, p. 57). Na entrevista, o professor cita, em diversas passagens, as dificuldades, desafios e momentos em que pensou que não conseguiria contribuir na concretização da emancipação local. "O momento mais delicado foi quando nós tínhamos iniciado o movimento um ano

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

depois da eleição municipal [...], e daqui a dois anos, depois da eleição municipal, teria a estadual. [...] Nesse período, o movimento praticamente morreu". Além das questões políticas e burocráticas, Lotário lembra-se da falta de recursos e de comunicação, quando foi necessário realizar o plebiscito para escolher o novo nome da localidade. "Nós tentamos ainda ver se haveria a possibilidade ainda de nós colocarmos no plebiscito a escolha do nome mas, não dava mais tempo, [...] porque na época não era que nem hoje. Hoje tu levanta rapidamente, na época era tudo difícil" (KNOB, 2016). O professor enfrentou ainda, em sua caminhada, sua primeira eleição municipal, onde consagrou-se prefeito.

Sintonia com o pai: O herói transcende a vida, com sua mancha negra peculiar e, por um momento, ascende a um vislumbre da fonte. Ele contempla a face do pai e compreende. E, assim, os dois entram em sintonia (CAMPBELL, 2007, p. 81). Compreende e aceita os erros e acertos. Na avaliação de seus feitos como administrador público, Lotário não esconde falhas comuns. "Claro que começando com acertos e erros [...]" (KNOB, 2016).

Apoteose: Conforme apresentado por Campbell (2007), essa etapa é a conclusão da tarefa do herói. Aqui, há o reconhecimento do caminho trilhado e do trabalho realizado. "Então, felizmente, nós conseguimos nos dedicar e conseguimos, dá pra dizer, com toda coragem, a partir de um distrito abandonado darmos depois em um mandato, dar uma cara de cidade, até o final do primeiro mandato" (KNOB, 2016).

Fuga mágica: "A fuga é um episódio favorito do conto folclórico, no qual é desenvolvida sob muitas formas vividas" (CAMPBELL, 2007, p. 117). Mesmo quando o herói decide voltar ao mundo comum, alguns fatores surpresas o forçam a continuar por mais tempo. Na trajetória de Lotário, isso ocorreu quando recebeu forte pressão do partido e novamente saiu candidato à prefeito da cidade, em 2008.

> Eu realmente sempre tive minhas atividades tanto na escola, como no comércio e principalmente na agricultura, então eu queria me dedicar a minha vida. Mas, houve cobranças que voltasse novamente, então, eu por fim, acabei aceitando ser candidato novamente e acabei assumindo

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> novamente. Estava até sem partido político, me filiei na reta final, pra tentar ao menos mobilizar o grupo para tentar ter uma chapa, não na intenção de que fosse me candidatar [...] (KNOB, 2016).

Senhor dos dois mundos:

> A liberdade de ir e vir pela linha que divide os mundos, de passar da perspectiva da aparição no tempo para a perspectiva do profundo causai e vice-versa — que não contamina os princípios de uma com os da outra e, no entanto, permite à mente o conhecimento de uma delas em virtude do conhecimento da outra — é o talento do mestre (CAMPBELL, 2007, p. 130).

Os dois mundos de Lotário, sempre foram o da política e o da sua carreira profissional. Buscando o equilíbrio e o entendimento pleno entre eles, deixou a política com a ciência de um período passageiro, embora de muito aprendizado. "A política não é uma profissão. A política é um cargo, [...] se ocupa passageiramente o cargo em nome daquelas pessoas, daquela circunscrição" (KNOB, 2016).

Considerações finais

A presente pesquisa evidenciou a forte presença e reestruturação das narrativas míticas, adaptadas à realidade, as transformações e as demandas contemporâneas. O artigo parte do princípio de que, atualmente a jornada do herói, elaborada por Campbell (2007), permanece viva e em grande uso, sendo transmitida não mais apenas por desenhos, escritos antigos, pela oralidade ou pela tradição popular. Mas estão inseridas nas telas dos cinemas, nos vídeos infantis, nas capas e páginas de jornais e revistas, nas reportagens televisivas e nas biografias.

Na transposição da jornada do herói para o cinema, os símbolos, os amuletos, os mentores, os guardiões, os sábios... Todos esses personagens podem facilmente ser identificados, com toda sua aura simbólica, tendo em vista que permanecem ligados quanto ao estereótipo imagético. Conservam as características

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

físicas, as cores que inconscientemente nos reportam a significados e sentimentos específicos e milenares, o aparecimento de elementos naturais como o sol, a lua, o trovão, as ondas gigantes, o sobe e desce de marés, a imensidão do deserto e do mar. Há uma sabedoria milenar, predestinação à alguns personagens, mistério e a proximidade do fim do mundo em cena. Mesmo assim, na necessidade de dar contemporaneidade as narrativas e as sagas, os heróis caminham para uma aproximação do comum, do universo mais cotidiano. Na transposição para o jornalismo, essa aura se mantém por meio da dramaticidade, das narrativas de superação, grandes desafios, perda, insistência e uma vitória simbólica ou real. O herói, não possui, nessa abordagem, um poder sobrenatural, uma potencialidade física ou uma sabedoria única. É apenas o protagonista da história, o dono da narrativa e a voz narradora.

Quando o presente estudo analisa a história de vida e o envolvimento do pioneiro com a emancipação da sua cidade à luz da jornada do herói, ele destaca a forma como, inconscientemente narramos nossa vida, dentro da jornada. Sabe-se do poder do entrevistador em guiar as respostas e as lembranças do entrevistado por meio das perguntas realizadas, porém, na situação estudada a entrevista não fora destinada a história de vida do pioneiro. Percebeu-se que dentro da história de Itaipulândia, os caminhos se cruzam e o próprio narrar pessoal do entrevistado o insere em etapas simbólicas e primordiais da jornada proposta por Campbell. Na leitura e análise, 9 pontos da trajetória puderam ser identificados na narrativa de Lotário Knob.

Compreende-se assim, que pelo poder das narrativas místicas em apresentar, explorar e envolver nosso inconsciente, suas estruturas e lições estarão sempre presentes nas comunicações humanas. Ora reescritas, reeditadas, reinventadas, atualizada. O mito sempre há de se renovar.

Referências

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina. (org.). Usos & abusos da história oral. 8.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

CAMPBELL, Joseph. O herói de mil faces. São Paulo: Pensamento – Cultrix, 2007.

CANDAU, Joel. Memória e identidade. São Paulo: Contexto, 2014.

KNOB, Lotário Otto. Emancipação de Itaipulândia. Itaipulândia, 02 de agosto, 2016. Entrevista à Nádia Moccelin.

MARTINEZ, Monica, Jornada do herói: a estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo. São Paulo: Annablume, 2008.

SCARPATO, Rodison e BOHM, Iria Bruch. Itaipulândia: seu povo, sua origem, sua história, edição do autor, 2006.

SILVA, Maria Tereza Gomes da. Carreira de presidentes de empresas: a jornada do herói corporativo. 2012. 161p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

VOGLER, Christopher. A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

NOTAS À MARGEM DO TEMPO: RELATOS DAS VIAGENS DO COLECIONADOR GASPARINO DAMATA À ÁFRICA

Gabrielle Nascimento Batista[1]

RESUMO: O objetivo do presente artigo é analisar os discursos de Gasparino Damata a partir das publicações feitas na imprensa brasileira, de modo a tentar reconstruir a biografia desse viajante, e compreender a sua visão de mundo e suas percepções em relação à África e aos africanos. Pretende-se também entender como Damata transformou-se em colecionador e quais foram os valores que ele depositou nos objetos que recolheu na África, entre os anos de 1961 e 1963.

Palavras-chaves: Gasparino Damata; coleção africana; imaginário ocidental.

Introdução

> "Aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estavam não podem mais perceber. (...) Ele é capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez e de viver histórias originais. (...) O estrangeiro toma tudo como mitologia, como emblema. Reintroduz imaginação e linguagem onde tudo era vazio e mutismo" (PEIXOTO, 1993, p. 363).

Partindo da epígrafe aqui selecionada, a primeira reflexão a ser levada em consideração para entender quem é o Gasparino Damata e de qual lugar ele constrói os seus discursos, é o que significa ser um viajante. Mais do que isso: o que poderia significar ser um viajante no continente africano, na década de 1960.

[1] Graduação em História da Arte (UFRJ) e mestranda na linha de Imagem e Cultura, no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais (UFRJ), com bolsa CNPq. Orientação: Professora Doutora Carla da Costa Dias (PPGAV/ UFRJ).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ir à África, nesse período, poderia ter muitos significados, dentre eles a possibilidade de continuar reproduzindo um estereótipo do que foi esse continente para o imaginário ocidental nos séculos passados: tratava-se de um lugar "selvagem", cheio de mistérios e segredos, uma "África fantástica" com imagens de seres zoomórficos e também antropofágicos, a qual a Europa acreditava ter o dever de civilizar (COSTA E SILVA, 2012). E para o Brasil, era o território de onde vinham os negros[2] "primitivos", o "mal" da sociedade, a mão-de-obra escrava, que deveriam ser eliminados a partir das teorias eugenistas, que objetivavam embranquece-los através da miscigenação com a "raça" branca, julgada como a "superior" (SCHWARCZ, 2012).

Viajar, em contrapartida, poderia ser um dos meios de se ter acesso a culturas diferentes das do viajante e compreendê-las em suas riquezas e diversidades, sem hierarquizá-las a partir do ponto de vista ocidental. Mas algumas pessoas — nem na década de 60 e inclusive nos dias atuais — jamais se permitiram locomover por mundos diferentes dos seus, não sendo capazes de serem sensíveis às diferenças (CARDOSO, 1993).

Então a pergunta que se faz neste texto é: quem era Gasparino Damata? E com que olhar Gasparino viu a África? Tomando emprestado a pergunta de Chinua Achebe (Apud APPIAH, 2014, p. 111), "quando se vê um africano, que significa isso para um homem branco?", ou seja, como Gasparino — homem branco e brasileiro — viu os negros africanos? Em que contexto brasileiro se construiu essas narrativas? Quanto a África, quais as condições políticas dos países nesse período? Como os africanos estavam construindo suas identidades? E sobre as produções materiais africanas, como Gasparino compreendeu esses objetos? Não se tem como propósito responder a essas perguntas em ordem cronológica. Elas serão apresentadas, refletidas ao longo do texto, sem a pretensão de se produzir uma

[2] No Ocidente Cristão, o negro sempre significou a derrota, a morte e o pecado, enquanto o branco significava o sucesso, a pureza e a sabedoria. Diante desse simbolismo das cores, nos primeiros contatos com os negros africanos subsaarianos, os europeus os definiram a partir desse sentimento negativo já pré-definido em seus imaginários (GUIMARÃES, 2012). No século XX, entretanto, os atuantes dos movimentos sociais negros, no Brasil, redefiniram o sentido da palavra "negro", ressignificando-a positivamente (ALMADA, 2009). A ativista Neusa Santos (1983), diz por exemplo, que não se nasce negro, pois negro é uma construção social, torna-se negro.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

única "verdade". Falar de identidades africanas pode ser perigoso demais, principalmente quando não se tem um estudo aprofundado sobre o assunto.

Sobre o período em que a viagem aconteceu, nos anos de 1961 a 1963, a realidade do negro brasileiro no cenário nacional aponta que mesmo após 70 anos do fim da escravatura, o negro ainda estava à margem e era o mais afetado com desemprego, pobreza, analfabetismo, mortalidade infantil, expectativa de vida e homicídio (SKIDMORE, 2013). E mesmo que mais de 4 milhões de negros escravizados tenham sido trazidos da África para o Brasil, nos séculos anteriores, pouco se sabia sobre esse continente. É que políticas de Estados foram criadas com o propósito de se apagar essa memória negra, tal como discute a autora Lilia Schwarcz (2012) no livro "Nem preto nem branco, muito pelo contrário".

O Brasil estava muito mais preocupado em contar a história brasileira pelo viés da história da civilização europeia do que pela contribuição da força do trabalho do negro no período colonial. Não é à toa que em 2003 a Lei nº 10.639/03 foi implementada com o objetivo de reparar esse erro, obrigando as escolas a incluírem, nos currículos, o ensino da história e da cultura afro-brasileira. Ou seja, se no início do século XXI foi preciso uma lei que garantisse que essa memória e história fosse estudada, nos anos iniciais da década de 60 a África ainda era um continente distante do imaginário brasileiro e pouco se sabia sobre ele. Mas foi nesse período que o governo do Brasil — iniciado no governo do presidente Jânio Quadros, em 1961, e continuada pelo Presidente João Goulart, até março de 1964 — começou a olhar para a outra margem do Atlântico de maneira singular. O propósito era de estabelecer parcerias políticas e econômicas com os países africanos que estavam se tornando independentes dos países europeus, a fim de expandir as fronteiras econômicas e se tornar mais autônomo no cenário internacional (SARAIVA, 1993).

Para alcançar tais objetivos, o governo brasileiro construiu uma série de estratégias, dentre elas criou o Instituto Brasileiro de Estudos Afro-asiáticos (IBEAA), em 1961, e fundou o Centro de Estudos e Cultura Africana da Universidade de São Paulo, em 1963. No intuito de se construir uma imagem de um país perfeito

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

racialmente, o governo indicou um negro — Raymundo de Souza Dantas — para ser embaixador em Acra, no país de Gana, e aprovou a contratação do escritor Gasparino Damata pelo embaixador para auxiliá-lo em sua missão diplomática.

Gasparino Damata é o personagem que será analisado neste trabalho, mas antes de iniciar as viagens do escritor à África, considera-se importante dar um passo atrás em relação aos anos de 1960, começando-a pelo ano de 1918, o ano que Gasparino nasceu. O propósito disso é não cair na falha da anacronia, e pensar a figura de Gasparino Damata a partir do contexto histórico em que ele viveu.

Cabe analisar como um homem branco e estrangeiro refaz o caminho do Atlântico Negro, uma rota que foi marcada pelo tráfico de escravos, mas dessa vez tratava-se de uma viagem inserida no projeto político que tinha como propósito forjar uma identidade brasileira em relação à África, tal como será discutido mais adiante. Essa era a forma inclusive de positivar as memórias relacionadas à escravidão, como se os negros africanos e afro-brasileiros já tivessem superado a dor e a violência do tráfico negreiro. Por isso, é importante levar em consideração a problemática racial que poderia afetar o pensamento de um viajante à África.

Aliás, Appiah (2014) afirma que o conceito de "raça" foi inventado no mesmo momento em que os europeus também inventaram a "África". E nesse jogo de construções se moldavam identidades: de um lado, uma identidade europeia, de homens brancos e civilizados. E de outro, uma identidade africana, de negros "selvagens" e "primitivos", que viviam em "tribos". E de todos os erros de invenção da Europa em relação à África, o maior foi acreditar que a África era única; que se tratava de um território onde todos os habitantes compartilhavam da mesma língua, cultura e crenças.

Os intelectuais africanos do período em que Gasparino viajou à África, até mesmo os pan-africanistas, buscavam desarticular o discurso das diferenças "raciais" e "tribais", lembrando ao ocidente que a identidade africana inventada pelos europeus era reducionista e simplista demais (APPIAH, 2014). Esse período também é marcado por estímulos a uma solidariedade racial entre os negros,

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

incluindo aí os negros na diáspora[3], despertando-os para uma discussão de identidade e de consciência de "raça".

Assim, esse período de 60 era um momento em que os africanos estavam exigindo que suas histórias fossem contadas de outras maneiras e era também, de forma geral, um momento de reformulação: os países estavam se descolonizando e tornando-se independentes dos países da Europa; discutia-se as fronteiras, inclusive os conflitos que a colonização provocou entre os grupos etnolinguísticos; os africanos estavam reconstruindo seus sistemas econômicos e políticos; e buscando soluções para os inúmeros problemas educacionais, de tecnologia e saúde que o colonialismo provocou no continente africano (VISENTINI, 2012). E tudo isso acontecia no pós II Guerra, no mesmo momento em que o mundo se dividia em dois blocos (o capitalista e o socialista), e os EUA e a URSS disputavam o monopólio das influências na África.

É inclusive o momento da consolidação do turismo como característica da vida moderna, no qual os viajantes queriam "ver" e "redescobrir" essa "nova" África; é o período em que os museus e as galerias passam a olhar para a cultura material africana com entusiasmo, principalmente porque a arte ocidental parecia estar esgotada (BELTING, 2012).

À luz das narrativas: A construção do personagem Gasparino Damata como colecionador de arte

Gasparino Damata, como dito anteriormente, nasceu no ano de 1918 em Catende (Pernambuco), um lugar que é caracterizado pela presença de engenhos de açúcar. Damata era neto de holandês e filho de José Gaspar da Silva e Otília

[3] Na década de 60, alguns ativistas como Abdias Nascimento, Marieta Campo, Lélia Gonzalez, entre muitos outros, também se organizavam pela luta dos direitos dos negros no Brasil, com o propósito de denunciar o preconceito racial tão preponderante no país, questionando inclusive "a democracia racial brasileira" inventada nas décadas anteriores (ALMADA, 2009).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Buarque da Mata, e até os cinco anos viveu na propriedade de sua família, no Engenho Bela Aurora.

Em seguida Gasparino mudou-se para Garanhuns, também em Pernambuco. Neste município, ele estudou em uma escola protestante e graduou-se em contabilidade, na cidade de Recife. Foi também jogador de futebol no Clube Náutico Capibaribe. Devido à escassez das informações biográficas do autor, não é possível entender as entrelinhas de sua construção social, intelectual e cultural, mas supõe-se que ele fazia parte de uma elite privilegiada de Pernambuco, sobretudo pelo seu alto nível de instrução escolar[4].

Na nota do jornal Diário de Pernambuco (9/02/1947), está escrito que Gasparino, por ser dominado por uma sede de aventura, viajou durante toda sua mocidade pelo interior do estado de Pernambuco. E por essa mesma razão, pelo desejo de conhecer o mundo e se aventurar nele, ingressou em 1941 na Marinha Mercante dos Estados Unidos, transportando marinheiros para a Base Naval da Ilha de Ascensão, durante o conflito da II Guerra Mundial (até 1945), como um "herói". Ainda no mesmo texto, Gasparino Damata relata a sua experiência na marinha, e é nesse texto que o escritor anuncia as suas primeiras ideias do que seria a África em seu imaginário.

> Costa D'África, verão 1945: Últimos dias do Madison em Ascensão. As montanhas da ilha tornam-se mais vermelhas, castigadas pelo sol causticante dessa parte do continente negro. No céu e no mar, uma profusão de azul que irrita. Os aviões rareiam, e nas estradas sinuosas que entrecortam a ilha, os caminhões do exército e da marinha agora são escassos. Reina um silêncio límpido, pesado, que por vezes assusta. Desço as escadas do portaló, tomo a lancha que me aguarda, e sigo para a terra. Durante o trajeto, sou invadido por uma súbita nostalgia, por uma tristeza inexplicável. Dentro de poucos dias terei que dar adeus para sempre a isso tudo — penso comigo mesmo. E o que irá acontecer daqui a dois, três, ou cinco anos? Onde estarei? Confesso: tenho medo de deixar

[4] Não foi possível identificar o ano da atuação de Gasparino como jogador de futebol, mas o que se sabe é que esse esporte no início do século XX era um demarcador de status social e de "raça", visto que a atividade profissional era proibida para negros e mestiços no Brasil. Foi somente na década de 1940 que parte da oposição à presença de jogadores negros no futebol começou a ser vencida (RATTS e RIOS, 2010).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> essa ilha. Às vezes gostaria de ficar enterrado, viver nessa paz, silêncio que rodeia todas as coisas daqui, depois que todos se fossem. Penso nessas tempestades que desencadeiam silenciosamente nos corações inconstantes dos homens do mar, tempestades incomparavelmente mais cegas, mais ensurdecedoras e abafadas do que as que varrem as costas dessa África selvagemente tentadora (Diário de Pernambuco, 30/01/1949).

Apesar dos relatos de Gasparino indicar que a ilha fica na África, ela está isolada no oceano Atlântico, entre o continente africano e a América do sul. Assim, a África vivenciada por Damata no período de 1941 a 1945 é uma África "fictícia", uma vez que a ilha não pertence ao continente africano e é caracterizado como um território ultramarino.

No fim da guerra, em 1945, Gasparino Damata mudou-se para os EUA, no Estado da Pensilvânia, e matriculou-se no *Gannon College*. Em 1947 retornou ao Brasil mudando-se para a cidade do Rio de Janeiro e, de imediato, trabalhou como intérprete da estiva e depois dedicou-se à carreira jornalística profissional. Foi redator do Jornal *O Globo* e da *Revista Manchete*, e colaborou em muitos jornais brasileiros com assuntos diversos, como poesia, crônicas, arte, cultura e política, percorrendo todo o território nacional durante as coberturas jornalísticas.

Na década de 60, em meio às transformações que a sociedade brasileira enfrentava, como já discutido no início do texto, sobretudo relacionado às políticas de aproximação com a África, Gasparino atuou durante 20 meses como adido de imprensa da Embaixada do Brasil, em Gana, tendo como embaixador o primeiro negro atuante nessa função: Raymundo de Souza Dantas. Diferente do embaixador que é escolhido pelo Itamaraty, o adido (ou attaché) é geralmente um funcionário agregado e não pertence necessariamente aos quadros diplomáticos. No caso de Gasparino, ele foi escolhido pelo próprio Raymundo para auxiliá-lo nessa missão, e atuou de diferentes maneiras, como no apoio das pesquisas sobre os descendentes de escravos brasileiros retornados à África, fotografando e entrevistando-os; e nas traduções durante os encontros com personagens políticos que falavam outros idiomas.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Durante esse período, Gasparino percorreu diversos países da África, dentre eles, Gana, Togo, Nigéria, Benim, Costa do Marfim, Guiné e Senegal. Além de adido, exerceu também a função de "viajante aventureiro em terras estrangeiras" — essa era a denominação dos jornais da época —, recolhendo por conta própria objetos de diferentes grupos étnicos africanos, com o propósito da formação de uma coleção de arte. Como constatado nas produções literárias de Gasparino antes dele realizar essa viagem à África, o escritor escreveu alguns artigos sobre arte e arquitetura moderna brasileira, inclusive entrevistou o artista Cândido Portinari, mas não tinha relação nenhuma com a suposta "arte africana" e tampouco era um colecionador.

Em um artigo do *Jornal do Brasil* (20/12/1963), Gasparino afirma que em 1963 os colecionadores de arte chegavam a pagar fortunas por uma peça de bronze do Benin ou por uma escultura de madeira do Congo e, por isso, tratava-se de uma "grande corrida". Dessa maneira, constata-se que Gasparino Damata já tinha uma ideia do que significa esses objetos para o mercado de arte brasileiro e também uma noção sobre os seus valores. Ademais, esse período é marcado por acontecimentos importantes do mundo da arte brasileiro: alguns colecionadores legitimados, tal como a colecionadora Ema Klabin, deram início a compras de coleções de arte africana; na IV e na V Bienal de São Paulo aconteceu uma mostra de esculturas negras; o Museu de Arte Moderna do Rio promoveu uma exposição de esculturas africanas, em 1956; entre outros eventos.

Em inúmeros relatos, Damata descreve a ausência de recursos monetários governamentais na aquisição da coleção, custeando a compra dos objetos com dinheiro próprio — ou trocando-os por objetos pessoais, como sapato e roupas (Jornal do Brasil, 11/12/1963). Entretanto, deve-se levar em consideração a atividade jornalística exercida por Gasparino Damata, que paralelamente à função de adido, contribuía no periódico de diversos jornais brasileiros com as narrativas das suas experiências em terras africanas. O mercado editorial, portanto, deve ser entendido como uma fonte de financiamento e agenciamento do viajante Gasparino como colecionador de arte.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Com o objetivo de formar a sua coleção, Damata percorreu uma diversidade de lugares recolhendo peças das culturas Ashanti, Baulê, Senufo, Iorubá, Fon, entre outras. Segundo o colecionador, "a África é muito diversa do que esperam os que a veem só através de livros — muito diversa e muito mais fascinante" (Correio da Manhã, 23/08/1963). Diz também que a África ainda não foi "descoberta" pelos brasileiros e a maioria dos viajantes brasileiros que vão à África se preocupam muito mais em confirmar a sobrevivência da África na cultura brasileira do que propriamente com a realidade política dos povos negros. Muitos esperam encontrar "a cada esquina um terreiro de macumba e em cada negra uma princesa tribal".

Em suma, Gasparino Damata foi capaz de ver aquilo que a maioria dos outros viajantes estrangeiros não foram capazes de perceber, tal como as questões articuladas na epígrafe deste trabalho, de Nelson Brissac Peixoto (1993). E talvez, por essa mesma razão, ele investia na distinção das origens das peças. Reconhecer que a cultura na África não era homogênea e que a África que ele experimentava era algumas entre as muitas que existiam[5], é um ponto que deve ser levado positivamente em consideração.

A fim de continuar refletindo sobre as perguntas centrais deste texto, que é compreender quem é Gasparino Damata e como ele viu a África e os objetos africanos, serão analisados a seguir trechos dos relatos que o autor publicou no jornal *Correio da Manhã*, entre o ano de 1963 e 1964, dando segmento a sua apresentação biográfica.

Notas sobre Gasparino Damata e a artificação dos objetos africanos

[5] Sobre as identidades contemporâneas, na África, Appiah (2014, p. 247) afirma que as identidades "tribais" se redefinem constantemente, de modo a atender às exigências econômicas e políticas do mundo moderno. O povo igbo, por exemplo, não se via como igbos. Esse era um termo ofensivo e só depois da experiência da Guerra de Biafra que eles passaram a assumir essa identidade. As outras identidades étnicas nigerianas — os haussá-fulanis e os iorubanos — também foram produto da transição turbulenta do status colonial para o pós-colonial. Em 1930, por exemplo, 'iorubano' não era uma forma comum de identificação política.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Intituladas como "notas à margem do tempo", em cinco crônicas Gasparino relatou em primeira pessoa as suas experiências, ideias, desejos, sentimentos e fatos cotidianos vivenciados na África, sempre de forma coloquial em suas descrições, como se estivesse escrevendo um diário. Na estrutura do texto, o escritor indica o local e o dia em que as narrativas foram escritas, assinando-o no final de suas descrições. De maneira geral, Gasparino reflete criticamente sobre a sociedade brasileira e a sociedade africana, principalmente a partir das questões que envolve raça, classe e gênero, colocando-se sempre no cerne da análise.

Como afirma Foucault (1992), escrever é se mostrar, é se ver, e é fazer aparecer o próprio rosto junto ao outro. Assim, o ato de escrever para Damata era também um exercício de reflexão que ele fazia de si e do "outro" africano. E era nas publicações que ele projetava a imagem que tinha da África e também era nos jornais que ele decidia qual África era essa que ele queria revelar para os brasileiros, nas terras do outro lado do atlântico. Por outro lado, as publicações podiam ser também uma forma que ele encontrou para preservar as suas memórias e conservar as experiências vividas. O que é um narrador, senão um arquivista de si mesmo que seleciona e modela suas memórias "como a mão do oleiro na argila do vaso" (BENJAMIN, 1994).

Conforme aparenta, na interpretação de Damata em relação aos seus próprios escritos, tratava-se de uma obrigação levar aos brasileiros informações sobre os africanos, descortinando a África fictícia inventada nos discursos ocidentais, apresentando-a, assim, de uma outra maneira. Essa também é a mesma justificativa utilizada para a formação da sua coleção e para a escolha do local que ele a venderia. Nos textos dos jornais, antes de escolher o lugar, ele dizia que deveria ser um lugar em que o máximo de pessoas pudessem ter contato com as peças, testemunhas das muitas áfricas que existiam no continente africano.

Na primeira nota publicada por Damata[6], no dia 26 de janeiro de 1963, o escritor reflete sobre a relação política entre Brasil e Gana, e discute qual a imagem

[6] Todos os textos "Notas à margem do tempo" podem ser encontrados no arquivo da Biblioteca Nacional, ou na Hemeroteca Digital Brasileira. Apenas o artigo do dia 26 de janeiro de 1963 encontra-se ilegível, não sendo possível acessar as informações de maneira integral. Contudo, devido a repercussão das narrativas apresentadas por Gasparino Damata, o jornal Tribuna da Imprensa do dia 06 de fevereiro de 1963 transcreveu alguns trechos, e são essas as citações apresentadas neste trabalho.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sobrevivente do que seria a África no imaginário nacional brasileiro nesse período. Em síntese, Gasparino diz que os brasileiros que servem na embaixada em Gana têm horror à África, e o olham com indignação quando ele diz que se sente em casa. Um dos funcionários acha que nada presta em Gana, nem o povo, nem o clima e nem a alimentação e pensa que "todo africano é ladrão". Um dos diplomatas encarregados de atuar na África diz que a "África é posto de sacrifício, não tem diversão, não tem nada; é o fim do mundo, é a morte do espírito"[7]. Fala que a maioria dos funcionários acha que o ambiente da embaixada do Brasil em Acra é "acabrunhado" e "pesado". Parafraseando Gasparino Damata, era um desserviço à Nação brasileira e aos países da África, o Itamaraty enviar embaixadores e funcionários que não queriam servir ao continente negro e tinham como único propósito, ao irem à África, se apropriar das "coisas africanas" e fazer o "pé-de-meia".

Essa afirmativa, primeiro, prova que a montagem da coleção não tinha fins apenas lucrativos. Segundo, diferente da dramatização que esperavam de Damata, em relação ao imaginário que se desejava construir, parece que a voz do secretário era, de alguma forma, uma tentativa de denúncia da teatralização encenada pelo governo brasileiro no território de Gana. Terceiro, a imagem construída nos séculos passados em relação aos africanos parece perdurar nos discursos dos funcionários da embaixada.

Como apresenta Costa e Silva (2012, p. 13) no livro "Imagens da África", os africanos eram descritos nos relatos dos viajantes e nas produções literárias do século XVIII aos primeiros anos do século XX, como "preguiçosos, volúveis, estúpidos, supersticiosos, mentirosos, inconstantes, dissimulados, ladrões, gananciosos, violentos, rancorosos, vingativos e traiçoeiros". Portanto, ser africano já representa alguma coisa para algumas pessoas e, em parte, essa identidade do que é ser africano é produto de um olhar sobrevivente do imaginário ocidental (APPIAH, 2014).

[7] Não diz o nome do embaixador, mas por frisar que é um diplomata de carreira, subentende-se que não fala de Raymundo de Souza Dantas, visto que a grande crítica que Dantas recebia era por ele não ter formação de diplomata.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A declaração de Damata teve um enorme impacto no Itamaraty e no governo ganense, já que as narrativas publicadas na imprensa revelava a pouca simpatia dos brasileiros em relação à África. Em resposta ao texto do Gasparino Damata, o Itamaraty diz que "é de autoria de um funcionário que o sr. Raimundo de Souza Dantas contratou para assessorá-lo em Gana. E funcionário do Itamaraty, mesmo contratado, não deve falar" (Tribuna da Imprensa, 06/02/1963). Como se vê, Gasparino não estava autorizado a falar sobre o que queria. Tratava-se de relações forjadas e por mais que o governo investisse nessa aproximação política, a África ainda era um território de fantasias no imaginário brasileiro.

Logo após a publicação de Gasparino, o embaixador foi notificado pelo Itamaraty que "dentro do esquema da nova política exterior do Brasil, implantada pelo sr. Jânio Quadros e que previa uma crescente aproximação do nosso país com as jovens nações africanas" (Jornal da Imprensa, 06/02/1963), sua missão estava considerada cumprida e que dentro de alguns meses ele deveria retornar ao Brasil. Raymundo de Souza Dantas retornou ao Brasil em agosto de 1963 e, durante os meses em que ainda atuou em Gana, Gasparino escreveu mais três "notas à margem do tempo" e uma outra no ano de 1964. Contudo, nos outros textos o escritor concentrou-se em narrar as suas vivências pessoais de "homem viajante", abandonando parcialmente as críticas ao governo brasileiro e aos funcionários do Itamaraty[8].

Na "nota à margem do tempo", publicada em 9 de março de 1963, Damata inicia as narrativas descrevendo a cidade de Acra (capital de Gana). Se antes a "África" da Ilha de Ascensão apareceu em seu discurso como um paraíso forjado, desta vez o narrador apresenta o continente com um olhar muito menos romantizado:

> Acra, 5 de maio de 1962: Domingo pela manhã na praia de *Labadi*: mar sem beleza e sem cheiro de mar, mar revoltado roendo o barranco

[8] Assim como Gasparino, o embaixador também narrou as suas experiências na África, publicando-as no livro "África difícil: missão condenada", em 1965. Já pelo título é possível perceber do que se trata o enredo do livro: nele, o autor revela as dificuldades enfrentadas enquanto embaixador, sobretudo devido ao abandono do Itamaraty que não cumpria com o assessoramento na embaixada de Gana. Sobre a sua indicação como embaixador, ele conclui que o objetivo de indicar um homem negro para assumir esse posto era forjar uma imagem negra do Brasil a ser exportada para o continente africano.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> vermelho; na areia sem brancura, marca de pés; por entre o coqueiral parado, casas de madeira tornando mais feia a paisagem. Sob um sol que não queima (mas como brilha o sol desta costa afro-ocidental!) pescadores puxam a rede - a mesma pesca do arrastão das praias da Bahia.

Na mesma nota, Gasparino reflete sobre gênero, indicando ser impossível projetar os conceitos ocidentais como demarcadores da sexualidade, na África. Isso porque o homem africano anda de mão dada com outro homem, beija-o no rosto e também dança em par[9]. E relata que inclusive o presidente de Gana Kwame Nkrumah honrou o embaixador Raymundo de Souza Dantas dançando com ele: "quanto velho embaixador de carreira não corou, indignado!" (Correio da Manhã, 09/03/1963).

Em uma outra "nota à margem do tempo", publicado no dia 24 de agosto de 1963, Gasparino relata suas vivências em Porto Novo, ao lado do pesquisador Vivaldo Costa Lima[10], do adido brasileiro Antônio Olinto, em Lagos (Nigéria), e da sua esposa Zora. No texto, o escritor narra a viagem de carro que fizeram juntos, ao reino de Ketu (Benim), e a nomeia como uma "viagem aborrecida" devido às constantes discussões entre Costa Lima, Olinto e Zora.

Costa Lima estudava há vários anos a relação dos cultos africanos e sua sobrevivência no Brasil, e por quase não dispor de recursos financeiros, não achava justo ceder suas pesquisas ao casal. O objetivo de Antônio Olinto era reunir os principais babalaôs africanos e mães-de-santo brasileiros num mesmo evento e, para isso, contava com a colaboração de Costa Lima para fazer as devidas

[9] Sobre a dança do presidente com o embaixador, o ganense Daniel Oku indaga à Raymundo de Souza Dantas o significado da dança na cultura do país: "sabe quanto significa esse gesto do presidente? A dança tem para nós mais do que sentido cultural, ela é um elemento essencialmente religioso" (DANTAS, 1965, p. 56).

[10] Vivaldo da Costa Lima, ao lado de George Agostinho da Silva, criou em 1959 o Centro de Estudos Afro-Orientais na Federal da Bahia. Entre 1960 e 1963, viajou para a África, se dedicando na busca da relação entre a cultura dos povos Ioruba e Ewe Fon com o Candomblé dos terreiros de Salvador. Durante o período que esteve na África, Costa e Lima trocou inúmeras cartas com Pierre Verger. Ao retornar para o Brasil, tornou-se professor da UFBA, foi diretor do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC), em 1967, e promoveu a restauração do conjunto arquitetônico do Pelourinho (BACELAR; PEREIRA, 2007). No diário do embaixador, Raymundo Souza Dantas também fala sobre a contribuição de Costa Lima na missão diplomática e sobre o seu vasto conhecimento dos costumes e da psicologia dos povos da África ocidental (1965, p. 40-41). Sobre as cartas de Lima e Verger ver:
<https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/viewFile/21159/13746>.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

apresentações entre ele e os babalaôs[11]. Gasparino avalia a tensão entre os homens: "não sei como duas pessoas adultas podem se exaltar desse modo e defender com unhas e dentes um terreno que não lhes pertence" (Correio da Manhã, 24/08/1963).

De modo a pôr fim na discussão, Damata narra que tenta chamar a atenção deles mostrando-lhes o cenário externo do carro com "as mulheres de seios bonitos de fora caminhando em fila indiana ao longo da estrada" e os mostra também "as curiosas casinhas com exus e figuras fálicas". Vivaldo Costa Lima explica, mandando-o se calar, que as figuras fálicas são símbolos de fertilidades e que todos os pais de família que se prezem as têm em casa.

A partir dessas falas, pode-se levantar algumas questões sobre as possibilidades do olhar do Gasparino: vindo de um país em que a imagem das mulheres e dos homens negros eram hipersexualizados, representados como símbolo sexual, o que significava para ele os seios e as figuras fálicas africanas? E de que maneira as informações adquiridas com o pesquisador Vivaldo Costa Lima contribuíram para a interpretação dos significados das peças coletadas na África? Sabemos que os objetos africanos não têm o mesmo significado que as produções materiais europeias, mas de que maneira Gasparino viu esses objetos? Como lembra Sally Price (2000), os colecionadores sempre tiveram mais interesse pela nudez e pela sexualidade da "arte primitiva", e essa preferência é lógica daquilo que está enraizado no pensamento ocidental.

Em um outro trecho, ainda durante a excursão que fez com Costa Lima e Olinto, Gasparino relata seu interesse em conhecer um museu na cidade de Abomey, em Benin. Em seguida, narra uma visita que fez a um vilarejo em Ketu, viajando em um pau-de-arara, na busca por uma máscara Geledé.

> Não encontro nada que preste: as máscaras Gelede são fracas, as outras peças, cópias bem ruins das que vi no museu, e desiludido, só me resta esperar o pau-de-arara e voltar com o Wadi a Porto Novo. Mas o malogro

[11] Para uma visão mais abrangente das pesquisas do adido Olinto, ver "Antônio Olinto, escritor, Obá Aré do Axé Apô Afojá". In. SODRÉ, Muniz; LIMA, Luís Filipe de. Um vento sagrado: História de vida de um adivinho da tradição nagô-kêtu brasileira. Rio de Janeiro: MAUAD, 1996.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> não me coloca ao lado dos que dizem que as boas peças africanas estão todas no museus e coleções particulares estrangeiras: por aqui ainda se encontra muita coisa boa. É preciso apenas o indivíduo dispor de tempo para procurá-las e de dinheiro, pois os vendedores africanos que vão ao interior buscá-las não são mais bobos e cobram por uma pequena peça de valor rios de dinheiro (Correio da Manhã, 24/08/1963).

Observa-se nesse discurso uma preocupação de Gasparino em adquirir uma peça original e similar à peça exposta no museu. Influenciado pelas teorias do ocidente, na concepção do colecionador Gasparino Damata a respeito do sentido original, era exatamente isso que definia o valor dos objetos: as cópias não tem aura, portanto, elas perderam suas qualidades intrínsecas, como memória e testemunho histórico (BENJAMIN, 2012).

Sobre a ideia de "arte africana", James Clifford (1988) lembra que antes do século XX os artefatos africanos não eram arte nem para os africanos, tampouco para os europeus. É somente após a "descoberta" de Picasso, nas primeiras décadas do século XX, que esses objetos são recontextualizados de exóticos para objetos de arte, perdendo dessa maneira o estatuto de artefato[12].

[12] No livro Arte Primitiva em centros civilizados, Sally Price (2000) debate a oposição entre arte e artefato, apontando que em muitos contextos não-ocidentais, os artefatos não estão separados dos demais domínios da vida social, nem se constitui em objeto de pura contemplação estética. No entanto, a valorização da dita "arte primitiva" se dá justamente na descontextualização desses significados.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1: Máscara Gelede. Grupo Cultural Ioruba
Fonte: Arquivo Museu Nacional de Belas Artes
Madeira entalhada, sem assinatura, 43 x 37,5 x 40 cm.
Coleção Gasparino da Matta e Silva

Sobre a máscara Geledé (figura 1), Gasparino Damata afirma que:

> Uma das peças mais impressionantes de toda a arte primitiva africana, é a máscara cerimonial geledé (às vezes uma máscara leva anos para ser substituída por outra) e por esta razão torna-se a mais procurada pelos colecionadores particulares e museus. Mas ela não representa, como querem alguns autores, o espírito dos mortos: esculpida para perfazer uma determinada função, a máscara tem, no vilarejo, sobretudo uma função, que é impor a ordem e o respeito e fazer as vezes de um juiz de paz, entre os membros da comunidade (Jornal do Brasil, 20/12/1963).

No livro *África em artes,* os autores Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua e Renato Araújo da Silva (2015) discorrem sobre os significados das máscaras geledés na cultura ioruba. A cerimônia geledé tem como objetivo saudar Iyá Nlá ("A grande mãe natureza") e suas discípulas. Os motivos esculpidos na máscara, que são chamadas de escarificações, estão relacionados aos aspectos da vida e da crença dos iorubas. São os indicadores de identidade e de hierarquia dos sujeitos que as usam. Algumas máscaras geledés trazem uma barba, atributo masculino que pode indicar poderes especiais quando presente numa figuração feminina e, por

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

isso, apenas é permitido seu uso nas danças noturnas e na escuridão. Além disso, essas máscaras não são faciais; a maioria delas são feitas para serem colocadas no topo da cabeça, num plano quase horizontal, apenas cobrindo a testa.

A respeito da maneira como Damata adquiriu as peças, ele conta que as conseguiu nas próprias "tribos" africanas, lançando-se no interior do continente, nos vilarejos mais distantes, no coração da floresta, ou em regiões áridas, quase inabitáveis, sem o uso de condução própria, utilizando transporte nativo, como pau-de-arara. Por interessar-se por obras de artes "autênticas", não comprava os objetos em mercados, pois as cópias faziam desses objetos arte comercial, preferindo obras com valores "tradicionais" (Jornal do Brasil, 20/12/1963).

Como afirma o autor Sidney Kasfir (2008), o termo tradicional é um termo forjado pelo ocidente. Remete à ideia sócio-evolutiva de culturas em extinção, evoca imagens de comunidades isoladas, além de ser um conceito utilizado como uma versão eufemística do termo "sociedade primitiva". Na concepção de Damata, tal como observado em seus escritos, o artista africano tradicional não tinha influência alguma do "mundo branco" e de sua arte. Entretanto, deve-se considerar que todas as culturas estão em movimento e modificam-se diante das trocas do mundo globalizante, numa via de mão-dupla. Nos dias atuais, por exemplo, tal como afirma Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua e Renato Araújo da Silva (2015), pode-se encontrar máscaras geledés com representações de motocicletas, aviões e outras tecnologias da vida moderna, o que reafirma a ideia de uma cultura viva do povo ioruba.

Walter Benjamin (2009. p. 239) ressalta que "é decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante". Dessa forma, ao perderem seus significados iniciais, os objetos que compõe a coleção de Damata passam a ser provas testemunhais dos acontecimentos pessoais do viajante, e por isso adquirem uma outra valoração: para Damata, o valor da lembrança; para o mundo da arte, o valor artístico.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Assim, entende-se que, embora a relação entre Gasparino e os africanos tenha sido marcada pela alteridade, paradoxalmente o que preponderou no olhar de Gasparino em relação à dita "arte africana" foi um olhar etnocêntrico. Em parte, os movimentos artísticos europeus do século XX buscaram nas sociedades não-ocidentais, em especial nas africanas, o "primitivo", no intuito de renovar a arte ocidental. Mesmo que Gasparino Damata não tivesse tido a intenção de demarcar as diferenças entre os dois mundos, ao reproduzir o discurso ocidental em relação às produções africanas, ele contribuiu em hierarquizar as culturas e as produções artísticas do ocidente e da África.

Em síntese, Gasparino Damata abordou assuntos diversos nas "notas à margem do tempo", como: a presença russa e norte americana no país de Gana; a característica da colonização ganense, que teria sido pouco afetada pela cultura inglesa; a colonização francesa e a forte marca colonialista que ficou após a independência dos países francófonos; — "são poucos os países africanos de expressão francesa, e o Togo é um deles, que conseguiram se livrar, como aconteceu com a maioria dos de expressão inglesa, quando menos em parte, da forte marca colonialista" (25/05/1963); as disputas pelas bolsas de estudos oferecidas pelo governo brasileiro; as ofertas de bolsas dos outros países — "os americanos oferecem mais de mil a estudantes africanos e o mesmo fazem os russos e os outros países comunistas para ver quem agrada mais ao africano" (27/06/1964); o mito da democracia racial brasileira — "mas é ilusão pensar que este rapaz quer estudar no Brasil porque no Brasil não há preconceito racial e de cor: eles pouco ou nada sabem a este respeito" (25/05/1963); a formação de novas nações africanas; as histórias mitológicas das sociedades da África; os conflitos políticos entre Gana e Togo, em 1964; a morte do presidente Sylvanus Olympio; a comunidade Tabom e os escravos retornados do Brasil a Gana; entre outros assuntos.

Finalizando a trajetória do colecionador, durante os 20 meses que esteve na África, Gasparino Damata reuniu esculturas em madeira e bronze, joias, tecidos e tapeçarias, que chamou de "arte africana ocidental". Ao regressar ao Brasil, em meados de 1963, Gasparino expôs os objetos da sua coleção africana no Instituto

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, em Salvador, com patrocínio do *Jornal do Brasil* — o que comprova a suspeita inicial da imprensa brasileira ser também uma agenciadora de Damata. Com o título de "Arte Tradicional Africana", a mostra foi apresentada também em Recife, Belo Horizonte e Brasília. Logo em seguida foi exposta no Rio de Janeiro, no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), e foi integrada ao acervo desta Instituição. Apesar da coleção ter sido avaliada em 10 milhões de cruzeiros, Gasparino vendeu-a ao MNBA por dois milhões, na condição do seu nome ser atribuído à coleção (Diário de Pernambuco, 17/03/64). Mais uma prova de que a preocupação de Damata era com a preservação de sua memória.

Como apresentado, Gasparino Damata não era um colecionador antes de sua experiência e passagem pelo continente africano. Ele foi jogador de futebol, marinheiro, escritor, tradutor, jornalista e "viajante por vocação". Nesse sentido, a viagem à África foi um instrumento de ascensão de carreira para Gasparino Damata. A título de confirmação, o artigo do *Jornal do Brasil* (10/06/1972) afirma que Gasparino Damata passou de adido cultural em Gana a marchand itinerante, e indaga: "promoção ou retrocesso?".

Como marchand, organizou exposições, promoveu e divulgou novos artistas, negociando suas obras no mercado de arte. Teve seu retrato pintado por Djanira Scliar e escreveu críticas de artes para a revista do jornal *O Globo*, com foco na arte ocidental.

Como escritor, publicou os livros *Antologia da Lapa* (1965), *Caminhos da Danação* (1966), *Histórias do amor maldito* (1967), *Poemas do amor maldito* (1969), e *Os Solteirões* (1975). Traduziu para o português a obra *Oferenda Lírica*, de Rabindranath Tagore. Gasparino foi também um dos idealizadores do jornal *Lampião da Esquina*, junto à Aguinaldo Silva, Darcy Penteado, Caio Fernando Abreu, João Silvério Trevisan, Wilson Bueno e Peter Fry. Lançado em abril de 1978, o jornal *Lampião da Esquina* era um veículo de imprensa alternativo voltado ao público homossexual, que tinha como propósito contestar o regime militar e promover o

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

debate político acerca dos direitos da população minoritária, incluindo também os negros e as mulheres[13].

Gasparino Damata faleceu em 1983, com 65 anos, em Recife. Nos últimos anos de vida, adoeceu e viveu silenciosamente o seu drama em alguns hospitais de Recife. Como dito no Diário de Pernambuco, em 23 de dezembro de 1983, foi este o pernambucano apresentado aqui, "de vida multifária e exuberante, que silenciosamente partiu para além das estrelas, novamente à bordo do Cosmo".

Notas (in)conclusivas

Longe de querer produzir uma única possibilidade de leitura de quem foi Gasparino Damata, o objetivo deste ensaio foi muito mais tentar entender como se deu a viagem de Gasparino à África, e como ele se construiu como colecionador, do que julgá-lo a partir das suas falas. Para tal empreendimento, procurou-se contextualizar o tempo histórico de Damata, não só a partir dos projetos políticos idealizados entre Brasil e África, na década de 60, como também dos discursos que os africanos estavam produzindo sobre si.

Todavia, o que se pode considerar a respeito de Gasparino Damata é que o viajante estava situado em um espaço-tempo, e por mais que o olhar dele estivesse desconstruído em relação aos modos eurocêntricos de analisar os povos africanos, ele tinha as suas limitações. Naquele período, as taxonomias, os conceitos e as representações da cultura material africana ainda estava em negociação e os colecionadores, curadores e críticos de artes ainda tinham muito o que aprender sobre os artefatos e os seus significados.

[13] Na edição de agosto de 1979, por exemplo, o ativista Abdias do Nascimento discute sobre o lugar dos negros na sociedade brasileira e diz, "mulheres, negros, índios, homossexuais devem lutar juntos contra a repressão" Ainda na mesma publicação, sob o título "Pra que tanto medo?", constata-se um relato de uma intimação que o jornal recebeu do Dops (Departamento de Ordem Política e Social). Disponível em:
<http://www.grupodignidade.org.br/wp-content/uploads/2015/11/19-LAMPIAO-DA-ESQUINA-EDICAO-15-AGOSTO-1979.pdf>

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Recorro ao filósofo ganês Kwame Anthony Appiah para finalizar o texto, afinal foi sobre essas muitas Áfricas que o colecionador Gasparino Damata teve a sensibilidade de identificar:

> (...) nada é mais impressionante, para alguém isento de preocupações, do que a extraordinária diversidade dos povos da África e suas culturas. Ainda me lembro claramente do esmagador sentimento de diferença que vivenciei ao viajar pela primeira vez do oeste para o Sul da África. Dirigindo pelo interior semiárido de Botsuana até sua capital, Gaborone, a apenas um dia de distância, por avião, da vegetação tropical de Ashanti, todos os homens vestiam camisas e calças, a maioria das mulheres trajavam saias e blusas, e quase todas essas roupas eram sem padronagens, de modo que faltava às ruas o colorido dos delicados "tecidos" ashantis; e os estilos dos entalhes, da tecelagem, da cerâmica e da dança eram-me totalmente desconhecidos. Nesse cenário, fiquei a me perguntar o que, em Botsuana, supostamente decorreria de eu ser africano (2014, p. 48).

REFERÊNCIAS

ALMADA, Sandra. Abdias Nascimento: retratos do Brasil Negro. São Paulo: Selo Negro, 2009.

ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das letras, 2008

APPIAH, Kwame Anthony. Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 2104.

BECKER, Howard. O mundo da arte. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BELTING, Hans. O fim da História da Arte. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

_____, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____, Walter. O colecionador. In. Passagens. Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Belo Horizonte/São Paulo, 2009.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva; SILVA, Renato Araújo da. África em artes. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015.

CARDOSO, Sérgio. O olhar do viajante. In: NOVAES, Adauto. O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CLIFFORD, James. The Predicament of Culture. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

COSTA E SILVA, Alberto. Imagens da África. São Paulo: Penguin, 2012.

DANTAS, Raymundo de Souza. África difícil: missão condenada. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1965.

FILHO, João Pacheco de Oliveira. Elementos para uma sociologia dos viajantes. In. Sociedades indígenas e indigenistas no Brasil. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1986.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: O que é um autor? Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Preconceito racial: Modos, Temas e Tempos. São Paulo: Cortez, 2012.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

KASFIR, Sidney. Arte Africana e autenticidade: um texto sem sobra. 2008. Disponível em: <http://www.artafrica.info/novos-pdfs/artigo_14-pt.pdf>.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto. O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

PRICE, Sally. Arte primitiva em centros civilizados. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

RATTS, Alex; RIOS, Flavia. Lélia Gonzalez. São Paulo: Selo Negro, 2010.

SARAIVA, José Flávio Sombra. Construção e Desconstrução do Discurso Culturalista na Política Africana do Brasil. Revista de Informação Legislativa. Brasília, v. 30, n.118, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem Preto nem branco, muito pelo contrário. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SKIDMORE, Thomas E. Preto no Branco. Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOUZA, Neusa Santos. Tornar-se negro: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

VISENTINI, Paulo Fagundes. As Revoluções africanas. São Paulo: Unesp, 2012.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As imagens do jornalismo e a escolha da carreira: uma análise a partir da sociologia profissional

Fábio PEREIRA

(Universidade de Brasília; ReSIC / ULB) [1]

Resumo. Nesta comunicação exploro o papel das imagens sobre o jornalismo na escolha e adesão à carreira. Um número considerável de imagens sobre a profissão circulam na sociedade a partir do cinema, das séries de TV, dos quadrinhos, da literatura. E também por meio de narrativas não-ficcionais: memórias e depoimentos, livros-reportagem, matérias de caráter autorreferencial. Esse conjunto de imagens não deixa de produzir efeitos de real, incluindo a construção de um imaginário partilhado sobre a profissão, que orienta particularmente o ingresso na carreira. Mas que tipo de imagens costumam ser levadas em consideração pelos aspirantes a jornalistas? E como elas são interiorizadas e interpretadas no momento da escolha? Para responder a essas questões, trabalhei com entrevistas em profundidade com 32 jornalistas de Brasília. Os resultados me permitiram explorar três pistas de análise: 1. Os imaginários de mitificação da profissão, relacionados à função social dos jornalistas; 2. As imagens vinculadas aos jornalistas de referência; e, 3. Aquelas que remetem à prática e ao estilo de vida dos jornalistas.

Palavras-chaves: carreira; jornalismo; imaginários

[1] Professor da Faculdade de Comunicação da UnB e pesquisador associado aos laboratórios CRAPE-Arènes (França), ReSIC-Université Libre de Bruxelles (Bélgica) e CRICIS-Université du Québec à Montréal (Canadá).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Introdução

O jornalismo é uma atividade em que a ideia de vocação é, muitas vezes, vista como uma das razões para a escolha e a permanência na profissão. De fato, o parte da própria ideologia do grupo tende a difundir a ideia de que uma pessoa "nasce jornalistas" e que o sucesso na carreira se explica pela posse um "talento" que não poderia ser adquirido (via formação, por exemplo) (Frith e Meech, 2007);

Em minha pesquisa, tento questionar esse senso comum, trabalhando particularmente com o momento em que o indivíduo optar por ingressar na carreira jornalística. A partir de uma perspectiva etnometodológica (Schutz, 1967) busco entender algumas das *motivações* que levaram os jornalistas a decidirem por essa profissão. Para esta comunicação específica, trabalho com a forma como os jovens aspirantes a jornalistas se apropriam das imagens sobre a profissão no momento da escolha.

Um número considerável de imagens sobre o jornalismo circum na sociedade a partir do cinema (Gomes, 2013; Ruellan, 1993; Senra, 1997; Travancas, 2001), das séries de TV, dos quadrinhos, da literatura (Ringoot, 2014; Travancas, 2003). E também por meio de narrativas não-ficcionais, como memórias e depoimentos, livros-reportagem, matérias de caráter autorreferencial (ou que utilizam técnicas como o *making off*, por exemplo) (Costa, 2005; Fausto Neto, 2008; Bastin e Ringoot, 2014). Jornalistas-vedetes, como os apresentadores de TV, são temas de revistas de celebridades ou integram as estratégias de promoção das próprias emissoras (Medeiros, 2015; Machado e Hagen, 2004).

Por mais que algumas dessas imagens possam parecer descoladas das práticas das redações, elas não deixam de produzir *efeitos de real* (Bourdieu, 1993; 2002), incluindo a construção de um imaginário partilhado sobre a profissão, uma "jornalismo imaginado" (Le Cam, 2009) pelo grupo profissional, mas também mas por outros instituições, por outras "formações discursivas" (Ringoot e Utard, 2005) que participam da construção do jornalismo enquanto prática sociodiscursiva.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Mas que tipo de imagem costuma ser levado em consideração no momento da escolha da profissão? E como elas são reinterpretadas pelos entrevistados no momento de relatar as suas trajetórias?

Para responder a estes questionamentos, faço uso das entrevistas biográficas com 32 jornalistas, confrontadas com bibliografia sobre as "imagens" do jornalista. O cruzamento dessas duas fontes me levaram a explorar três caminhos de análise possíveis: 1. Os imaginários de mitificação da profissão, relacionados à função social dos jornalistas; 2. As imagens vinculadas aos jornalistas de referência; 3. As imagens que remetem à prática e ao estilo de vida dos jornalistas.

Metodologia de pesquisa

Esta pesquisa se baseia em 32 entrevistas biográficas e em profundidade com jornalistas atuantes no mercado de trabalho de Brasília. As entrevistas foram produzidas entre os anos de 2012 e 2014 e fazem parte de um projeto de pesquisa mais amplo sobre as transformações da carreiras dos jornalistas brasileiros. Para construir um universo de análise representativo do grupo profissional, conversei com jornalistas de diferentes faixas etárias e gerações (que ingressaram no jornalismo nas anos 1970, 1980, 1990, 2000 e 2010) e que, época das entrevistas, ocupavam posições distintas em diferentes mídias: impresso (jornal e revista), rádio, TV, internet. A pesquisa cobriu as principais veículos jornalísticos do país e veículos de abrangência regional representativos do mercado de Brasília (ver Quadro 01, nos anexos).

O roteiro das entrevistas se concentrou na reconstrução narrativa da trajetória do entrevistado: os motivos da escolha do jornalismo, a experiência na universidade, os estágios, a passagem pelos diferentes empregos e funções. Os jornalistas eram instigados a descrever e justificar cada escolha e mudança em suas trajetórias. Desse conjunto de questões, me centrarei aqui apenas nas que se referem ao momento de escolha da profissão.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A utilização de entrevistas qualitativas como metodologia de pesquisa levanta alguns questionamentos em torno da capacidade de objetivação e generalização dos resultados, ou seja: até que ponto seria possível produzir inferências mais abrangentes a partir da descrição de trajetórias individuais? Minha estratégia de objetivação consistiu, em primeiro momento na utilização de mecanismos de agregação qualitativa dos dados (Darmon, 2008) – na forma como a multiplicação de casos estudados permitiu encontrar um conjunto de regularidades nas carreiras analisados. Além disso, as inferências eram constantemente revistadas à medida em que novas situações e explicações emergiam durante a construção e análise do terreno de pesquisa.

Os resultados gerados pelas entrevistas foram, em seguida, confrontados com dados oriundos de outras investigações empíricas, seguindo uma estratégia de triangulação metodológica (Duarte, 2003). Utilizei particularmente as respostas referentes à escolha da profissão de um questionário aplicado aos estudantes de jornalismo de seis instituições de ensino e pesquisa distintas, no âmbito do *Journalism Students Project*. Além de confrontar e enriquecer os resultados das entrevistas, tais dados permitiram recontextualizar as narrativas sobre as carreiras dos entrevistados, de forma a distinguir na análise as singularidades das trajetórias individuais de um conjunto de dados que poderiam ser "objetiváveis" como indicadores de um arco temporal (Strauss, 1992) específico da carreira desses indivíduos: o momento da escolha da profissão.

Análise e discussões

O jornalismo como missão

As definições normativas do jornalismo – amparadas pela sociologia funcionalista – tendem a reforçar uma imagem mítica da profissão vinculadas à ideia de missão, ao exercício do Quarto Poder, à defesa do interesse público

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

(Medina, 1982). Essas definições produzem um efeito de amálgama (Ruellan, 1993) na construção e difusão de um discurso coletivo, capaz de unificar (ou dar a sensação de unidade) a uma profissão naturalmente heterogênea, dispersa (Ringoot e Utard, 2005).

Trata-se de um discurso que é frequentemente retomado nos debates públicos sobre o jornalismo (Pereira e Maia, 2016) ou que circula de forma acrítica no meio acadêmico, incluindo atividades de ensino e pesquisa (Le Cam e Pereira, 2017). Nesse sentido, minha expectativa era que a imagem mítica do jornalismo servisse como uma justificativa recorrente para a escolha da profissão. Encontrei, entretanto, poucos indícios que sustentassem essa hipótese. Na pesquisa quantitativa sobre o perfil dos estudantes de jornalismo de seis universidades brasileiras[2], menos de dez 10% dos respondentes recorreram a esse tipo de discurso para justificar a opção pela profissão: 8,6% escolheram estudar jornalismo "pela possibilidade de mudar a sociedade" e 1,1% "pela possibilidade de cobrir escândalos e abusos". Nas entrevistas, três jornalistas fizeram referência direta a essa visão mitificada da profissão:

> B6: A ideia romântica de jornalista, de você poder mudar a ordem das coisas, influenciar de maneira decisiva nos rumos de algumas discussões e tal, nacionais ou locais ou regionais [...]. Eu sempre eu cresci com essa ideia que de que a gente podia interferir no nosso destino, de que jornalismo serviria como um instrumento poderoso para isso.

> B10: E tem também aquele lado didático do jornalismo que é muito interessante, que é levar ao público informação nova (...) O fato de estar oferecendo informações que, de repente podem estar fechadas dentro de uma academia, de um centro de pesquisa, ou mesmo dentro de um parlamento [...] e que às vezes passam batido.

[2] Faço referência ao projeto de pesquisa transnacional Journalism Students Project, que coordenei entre 2011 e 2013. O estudo que buscou comparar os valores dos estudantes de Jornalismo de oito países. No Brasil, integraram o projeto as seguintes instituições de ensino superior: Faculdades Integradas Alcântara Machado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Universidade de Brasília, Universidade Federal do Pampa, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Universidade Tuiuti do Paraná. Alguns resultados desta pesquisa – incluindo os motivos de escolha da profissão – foram publicados em Pereira et. al. (2014).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> B26: (O jornalismo) é uma atividade ligada à contestação, é uma atividade ligada às liberdades, é uma atividade ligada à divulgação do conhecimento. Quem optava, nas décadas de 70, 80, e até 90, por essa atividade, era um tipo de gente [...] que vinha das universidades, que vinha do Direito, que vinha pela militância das liberdades, que vinha do jornal político, que vinha daqueles advogados que faziam militância pela República com seus jornais.

Esse tipo de imagem aparece também no depoimento de B23, ilustrada pela referência a um filme: *Diamantes de Sangue*. Lançado em 2006, essa película retrata o comércio ilegal de diamantes durante a guerra civil em Serra Leoa, no final dos anos 1990. Uma das protagonistas é justamente uma jornalista norte-americana, Maddy Bowen, que investiga o envolvimento de pessoas no comando da indústria de pedras preciosas no esquema de contrabando.

Num primeiro olhar, seria possível interpretar esses resultados pelo viés geracional: a ideia de que a adesão aos mitos seria menor entre os jornalistas mais jovens, como afirma B12: *"O único idealismo [que essa nova geração tem] é o do nome [publicado] na reportagem".* Essa ideia reaparece em alguns textos acadêmico que tratam do fim da "idade de ouro" do jornalismo e a emergência de um profissional menos romântico, mais orientado às exigências de mercado", o que explicaria o relativo abandono dessa mitologia: "A verdade é que a roupa de Super-homem não serve mais", Pereira e Adghirni (2011, p. 48). Ela continua: "O jornalista prefere vestir a fantasia da circunstância, que lhe permite subir na vida profissional (...). Como os guerrilheiros de Fernando Gabeira, os jornalistas parecem cansados". Ou ainda, nas palavras de B26:

> Na minha época, eu me importava mais com as questões coletivas, e, hoje, o perfil é muito mais individualista. Eu me importava mais em defender bandeiras coletivas, de liberdades e igualdade que hoje não existem mais, porque essas bandeiras foram conquistadas.

Essa explicação, na verdade, se vincula a outra de ordem mais estrutural, ligada a um processo de declínio da Modernidade e de transformação das próprias

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

modalidades de ação política, o que daria origem a um enfraquecimento de certos valores e instituições, como os partidos, os sindicatos, as ideologias. Nesse caso, como sugere Marcondes Filho (2000) o jornalismo estilo "Quarto Poder" (ou pelo imaginário construído em torno dele), fruto direto dos valores dessa Modernidade, passaria também a ser questionado, entraria em declínio[3].

A questão geracional poderia ser uma explicação plausível, mas é preciso um pouco de cautela ao adotá-la. Na leitura das entrevistas, não temos indícios consistentes que confirmem essa hipótese. Quatro entrevistados mencionaram a ideia de missão como um motivo para a escolha da profissão e apenas dois tinham mais de 40 anos. Os trabalhos que sugerem o abandono relativo à mitologia da profissão, na verdade, não se baseiam em estudos empíricos, mas em uma leitura de atualidade em que alguns autores confrontam as condições atuais de exercício do jornalismo com o próprio imaginário sobre o jornalismo. As mitologias do jornalismo tiveram, é claro, um papel importante na estruturação da profissão, na definição e na legitimação de um conjunto de práticas associadas a esse grupo (Paradeise, 1985; Ruellan, 1993). Por outro lado, os seus efeitos na prática concreta das redações sempre foram mais limitados do que os jornalistas gostariam de admitir. Por isso, dizer que existe uma crise de valores entre os jornalistas mais jovens não deixa de ser uma forma de reforçar o mito do jornalismo e de sua "idade de ouro".

Nesse sentido, gostaria de levantar aqui outras explicações. A primeira é de caráter metodológico: numa entrevista biográfica – vista como uma "ilusão retrospectiva" (Demazière e Dubar, 1997) é impossível precisar o que realmente motivou um entrevistado a optar pelo jornalismo *no momento* da escolha. Neste caso, é possível que certos imaginários tenham sido abandonados após o ingresso da profissão e, neste caso, serão silenciados (intencionalmente ou não) pelos respondentes durante as entrevistas. B9 chega a levantar essa pista em seu depoimento:

[3] Sobre o assunto ver, particularmente, os trabalhos de Ciro Marcondes Filho (2000), Daniel Hallin (1993), Anelise Rublescki (2011) e Zélia Adghirni (2005).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> O problema é o seguinte as pessoas vão para o jornalismo com tanta expectativas e expectativas tão altas e aí eu acho que vem a frustração (...). Os meus amigos acham legal [eu cobrir] Congresso, falar com senadores e eu digo é a parte mais sem graça. As expectativas são muito altas, por isso as pessoas se frustram tanto. Eu não eu acho que o jornalismo era a profissão dos meus sonhos, mas o que a vida me deu foi muito melhor do que o que eu esperava.

Segunda possibilidade: observei, em vários relatos, um discurso de desvalorização da formação universitária em detrimento do aprendizado prático adquirido nas redações – retomarei esse ponto no próximo capítulo. Nesse movimento, é possível que o imaginário mítico do jornalismo – bastante forte no meio acadêmico – sofra a mesma de crítica e passe ser desconsiderado pelos entrevistados.

Finalmente, acredito que outros imaginários concorram com a visão mítica do jornalismo no momento da escolha da profissão e possam eventualmente ser considerados mais factíveis pelos entrevistados na hora de narrarem suas trajetórias. Ou talvez sejam mais fáceis de serem articulados durante a nossa conversa. Discutirei esta possibilidade a seguir.

Os jornalistas de referência, o trabalho e oestilo de vida

Um número razoável de pessoas justificou a decisão de se tornar jornalista, mencionando a existência de *jornalistas de referência* (B7, B15, B17, B21 e B24), o interesse pessoal pelo *trabalho do jornalista* (B5, B6, B7, B10, B15, B22, B23, B24 e B32) ou pelo *estilo de vida* de quem pratica a profissão (B1, B5, B8 e B10).

É compreensível que uma parte das imagens sobre a profissão seja construída pela projeção que os entrevistados fazem do trabalho de alguns *jornalistas de referência*. Essas pessoas encarnam, por um lado, aspectos míticos da profissão (e, neste caso, ajudam a preencher a lacuna da baixa adesão dos jornalistas aos discursos em torno da função social do jornalista). Por outro,

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

participam de forma direta do modo como os entrevistados, na época potenciais consumidores de notícia, vivenciavam o jornalismo na vida cotidiana. Vários entrevistados justificaram a menção a certo nomes pelo fato de serem "bons jornalistas" ou jornalistas que se faziam "presentes" no dia a dia. Por isso, não é de se admirar a recorrência a jornalistas-vedetes, em escala nacional (Caco Barcelos[4], Joelmir Betting[5]) ou regional (Aroldo de Souza[6]; Oziris Marins[7] e Felipe Vieira[8]).

Quando a imagem sobre a profissão não é construída a partir de uma pessoa específica, os entrevistados mencionam outras situações do cotidiano: B6 morava próximo a um hotel frequentado por jornalistas; B8 acredita que quando criança deve ter visto na TV algum tipo de ficção sobre a profissão; B15 e B24 acompanhavam a cobertura de rádio desde cedo.

Mais quais seriam essas imagens? Na minha leitura, optei por separar as representações que fazem referência ao trabalho dos jornalistas daquelas que falam de forma mais geral sobre o estilo de vida desses profissionais. No primeiro caso, o trabalho do jornalista é associado à prática de apuração e difusão de informações (B5, B6; B10); ao trabalho de contar histórias (B7); de escrever sobre o mundo (B22).

Os entrevistados também fazem referência ao que chamei de *estilo de vida* dos jornalistas, um conjunto de práticas, associado ao imaginário do jornalismo, mas que não estão necessariamente ligadas à produção do noticiário. Senra (1997) analisa a construção dessa imagem, mostrando o jornalista como um personagem urbano, errático, boêmio. Essas imagens são reapropriadas pelos entrevistados quando mencionam a "falta de rotina", a "mobilidade" (viagens, por exemplo), a "capacidade de conhecer várias pessoas" (dentro e fora da profissão) (B1, B5, B7, B8, B10).

[4] Caco Barcelos é um jornalista, repórter de televisão, especialista em jornalismo investigativo. É o autor de vários livros, entre eles, *Rota 66*, Prêmio Jabuti, em 1993, e *Abusado, o dono do morro Dona Marta*.
[5] Joelmir Beting foi jornalista, especializado em análise econômica, tenddo atuado como editor e comentarista econômico em jornais, rádios e emissoras de TV aberta e fechada. Faleceu em novembro de 2012.
[6] Haroldo de Souza é um radialista, locutor esportivo e político gaúcho. Trabalhou na Rádio Guaíba, Rádio Bandeirantes e Rádio Grenal, entre outras. Atualmente é vereador em Porti Alegre.
[7] Jornalista gaúcho, trabalhou em rádio, imprensa escrita televisão no Rio Grande do Sul. Desde 2006, trabalha para o Grupo Bandeirantes de Comunicação como âncora na BAND AM 640 e da BAND TV Canal 10.
[8] Felipe Garcia Vieira "jornalista multimídia", desde 2011 para o grupo Grupo Record/RS, trabalha como apresentador para a Rádio Guaíba, TV Record e internet.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A ideia adesão a uma imagem do jornalismo extrapola, assim, a prática profissional e participa também de outros aspectos da vida pessoal (B10 chega a empregar a metáfora do sacerdócio). Esse fenômeno já havia sido explorada por Travancas (1993) e mais recentemente por Le Cam e Ruellan (2015), mas se limitava, nesses casos, aos jornalistas em atividade, e justificava o vínculo ou a permanência na profissão. O que me parece interessante é que o estilo de vida – e as representações sobre a prática – como potencial gerador de imagens, participa também da escolha de se tornar um jornalista. Uma decisão que será reforçada ao longo do tempo pelo gosto que se adquire pela profissão. E, nesse caso, mais importante do que a "vocação" ou o chamado para uma "missão", a vivência no jornalismo parece se construir numa dialética entre os imaginários e o apego em relação à carreira e à prática das redações.

Considerações finais

A Administração e a Psicologia têm se dedicado particularmente à análise do papel da vocação, das competências e das habilidades individuais na construção das carreiras com o objetivo de estabelecer correlações entre a posse de certos atributos e o ingresso, a permanência e a satisfação com determinadas profissões (Cooper e Tang, 2010; Hoekstra, 2011). Esse postulado costuma ser reforçado pela própria ideologia dos jornalistas, que prioriza o talento (para escrever, apurar) como requisito fundamental para o sucesso na profissão. No jargão jornalístico trata-se de ideia em que a aptidão para essa prática é algo inato.

Falar em talento ou vocação levaria, entretanto, a uma naturalização do processo de escolha que seria estruturado sempre em torno da capacidade do indivíduo de obedecer ou não a um chamado, a uma índole, de atuar de acordo com os seus atributos e competências. Isso tende a apagar não só a autonomia individual, mas a própria dimensão coletiva de uma carreira[9]. Assim, ao substituir

[9] É óbvio que as pessoas possuem aptidões, mas elas não deixam de ser adquiridas, contrariadas, desperdiçadas, transformadas, etc.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

essa noção de causalidade do processo de escolha (escolhe-se por aptidão ou vocação), tão cara aos pesquisadores ligados à perspectiva quantitativa, pela agregação qualitativa das regularidades observadas na análise das entrevistas, procurei mostrar que a decisão aparentemente individual pelo jornalismo (e por qualquer outra profissão) se inscreve também na dimensão coletiva, dos processos de construção e circulação de imagens sobre profissão.

Diferente do que apregoavam os discursos de mitificação da profissão, as imagens relacionadas ao papel político do jornalistas (a ideia do exercício do "Quarto Poder", de participar da mudança social) participam pouco do processo de escolha da profissão. Os entrevistados parecem valorizar mais imaginários sobre a prática cotidiana e sobre o estilo de vida dos *jornalistas*. Essa constatação sugere a necessidade de se explorar, tanto o processo de produção e circulação dessas imagens, como os hábitos de consumo dos jovens em relação às práticas culturais que abordam, de certas forma, os imaginários sobre as profissões.

Finalmente, esta análise não dá conta de todas as dimensões ligadas ao processo de escolha do jornalismo. De fato, as imagens participam desse momento, mas a decisão passagem também por outros fatores, como os gostos (pela leitura, pela escrita), a busca pelos benefícios materiais e simbólicos que o jornalismo pode oferecer, bem como a dimensão mais contextual do processo de escolha (as sugestões de familiares e professores, o sucesso no concurso vestibular, a disponibilidade de determinadas formações na região onde mora o entrevistado, etc.). Nesse sentido, uma análise mais detalhado das entrevistas permitira cruzar e confrontar essas diferentes variáveis no momento de ingresso na carreira.

Referências

BASTIN, Gilles; RINGOOT, Roselyne. Les journalistes et des livres : un tournant auctorial dans la pratique du journalisme. In : Le Cam, F. ; RUELLAN, D. (Org.s.). *Changement structurels dans le journalism.* Paris: L'Harmattan, 2014, pp. 139-156

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a Televisão.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *Quéstions de sociologie*. Paris : Les Editions de Minuit, 2002.

COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores-jornalistas no Brasil: 1904-2004*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

DEMAZIERE, Didier; DUBAR, Claude. *Analyser les entretiens biographiques – L'exemple des récits d'insertion*. Paris: Nathan, 1997.

DARMON, Muriel. La notion de carrière: un instrument interactionniste d'objectivation. *Politix*, vol. 21, nº 82, pp. 149-167, 2008.

DUARTE, Teresa possibilidade da investigação a 3: reflexões sobre triangulação (metodológica). *Cies E-Working Paper*, no. 60, 2009. Disponível em <http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP60_Duarte_003.pdf>. Acesso em 26 mar. 2017.

FAUSTO NETO, Antônio. Notas sobre as estratégias de celebração e consagração do jornalismo. *Estudos em Jornalismo e Mídia*; Vol. 5, No 1, pp. 109-121, 2008.

FRITH, Simon; MEECH, Peter. Becoming a journalist. Journalist education and journalism culture. *Journalism* 8(2), pp. 137-164, 2007.

GOMES, Vitor Luiz Menezes. O jornalista enquanto herói : uma proposta para análise das representações do jornalismo no cinema. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, v. 10, n. 1, pp. 85-102, jul. 2013. doi:http://dx.doi.org/10.5007/1984-6924.2013v10n1p85.

LE CAM, Florence. *Le journalisme imaginé: Histoire d'un projet professionnel au Québec*. Montréal : Leméac éditeur, 2009.

LE CAM, Florence ; PEREIRA, F. H. . Understanding journalists? paths: a study of biographic narratives from web journalists. *Transnational Words of Power Journal*, v. 1, pp. 158-176, 2015.

MACHADO, Márcia B.; HAGEN, Sean. A Glamurosa Vida de uma Estrela do Jornalismo: como as revistas femininas representam a diva Fátima Bernardes. *Em Questão*, v. 10, n. 1, pp. 63-79, 2004, doi: 10.19132/1808-5245101

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MARCONDES FILHO, Ciro. *Comunicação & Jornalismo. A Saga dos Cães Perdidos*. São Paulo: Hacker Editores, 2000.

MEDEIROS, Ana Lúcia. *Noticiador-noticiado: perfis de jornalistas numa sociedade em midiatização*. Florianópolis: Insular, 2015.

MEDINA, Cremilda. *Profissão jornalista: responsabilidade social*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

PEREIRA, Fábio Henrique; ADGHIRNI, Zélia Leal. O jornalismo em tempo de mudanças estruturais. *In Texto*, 24(1), pp. 38-57, 2011.

PEREIRA, Fábio Henrique.; MAIA, Kênia Beatriz Ferreira. O jornalista brasileiro face ao fim da obrigatoriedade do diploma para exercício da profissão: reagenciamento do repertório de legitimação profissional. *Trabajo y sociedad*, v. 26, pp. 35-50, 2016.

PEREIRA, Fábio Henrique; MOURA, Dione Oliveira; PIRES, Karolina Marques; LIMA, Ana Paula. Journalism students? profile and their perceptions of journalism education in Brazil: A comparative analysis of local and national scenarios. *Journal of Professional Communication*, v. 4, pp. 95-133, 2014.

RINGOOT, Roselyne. Comment Millénium fictionnalise le journalisme du xxie siècle. *Mots. Les langages du politique*, 104 2014. Disponível em: http://mots.revues.org/21582. Acesso em 26 mar. 2017.

RINGOOT, Roselyne ; UTARD, Jean-Michel. Genres journalistiques et "dispersion" du journalisme. In: RINGOOT, R. e UTARD, J.-M. (Orgs.). *Le journalisme en invention. Nouvelles pratiques, nouveaux acteurs.* Rennes: PUF, 2005 pp. 21-47.

RUELLAN, Denis. *Le Professionnalisme du Flou.* Identité et savoir-faire des journalistes français. Grenoble: PUG, 1993.

SCHUTZ, Alfred. *Collected papers I: The problem of social reality*. 2ª ed. Hollande : Martinus Nihoff / The Hague, 1967.

SENRA, Stella. *O último jornalista: imagens de cinema.* 2ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

STRAUSS, Anselm. *La Trame de la Négociation. Sociologie qualitative et interactionnisme* (Textes réunis et présentés par Isabelle Baszanger). Paris: L'Harmattan, 1992.

TRAVANCAS, Isabel Siqueira. *Jornalista como personagem de cinema*. XXIV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, Campo Grande, 2001. *Anais*... Intercom, 2001

TRAVANCAS, Isabel Siqueira. *O Jornalista e suas Representações Literárias*. XXVI CONGRESSO ANUAL EM CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, Belo Horizonte, 02 a 06 de setembro, 2003. *Anais*... Intercom, 2003

Anexo 1 – Relação de entrevistados (por tipo de mídia, cargo, gênero e idade)

Entrevistado	Mídia	Abrangência	Tipo de cobertura	Cargo	Gênero	Idade
B1	Internet	Nacional	Generalista	Editor	F	22
B2	Internet	Regional	Generalista	Subeditor	M	30
B3	Internet	Nacional	Generalista	Reporter	F	23
B4	Internet	Regional	Generalista	Subeditor	F	27
B5	Internet	Nacional	Generalista	Trainee	M	20
B6	Internet	Nacional	Especializada	Editor	M	38
B7	Internet	Nacional	Generalista	Reporter	F	32
B8	Internet	Nacional	Generalista	Reporter	M	24
B9	Internet	Nacional	Especializada	Reporter	F	35
B10	Internet	Regional	Generalista	Area Editor	M	30
B11	Jornal	Nacional	Generalista	Reporter	M	52
B12	Jornal	Nacional	Generalista	Reporter	M	56
B13	Jornal	Nacional	Generalista	Reporter	M	31
B14	Jornal	Regional	Generalista	Reporter	F	22
B15	Jornal	Nacional	Generalista	Reporter	F	47
B16	Jornal	Regional	Generalista	Reporter	F	25
B17	Jornal	Regional	Generalista	Editor	M	37
B18	Jornal	Nacional	Generalista	Reporter	F	49
B19	Jornal	Nacional	Generalista	Reporter	F	27
B20	Jornal	Nacional	Generalista	Editor	M	45
B21	Rádio	Nacional	Generalista	Editor	M	31
B22	Rádio	Nacional	Generalista	Reporter	F	27

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

B23	Rádio	Nacional	Generalista	Reporter	F	24
B24	Rádio	Nacional	Generalista	Editor	M	31
B25	Revista	Regional	Especializada	Reporter	M	37
B26	Revista	Nacional	Generalista	Reporter	M	54
B27	TV	Regional	Generalista	Editor	F	29
B28	TV	Regional	Generalista	Producer	F	27
B29	TV	Regional	Generalista	Editor	M	32
B30	TV	Regional	Generalista	Producer	M	33
B31	TV	Nacional	Generalista	Reporter	F	40
B32	TV	Regional	Generalista	Editor	M	44

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O cinema realista clássico em *Apocalypse Now*: uma análise em três percursos teóricos

Thiago Henrique RAMARI (UEL)[1]

Resumo: De acordo com Badiou (2015, p. 81), o cinema realista clássico concentra filmes nos quais "não podemos participar [...] como de um conflito de ideias", pois se limitam "a reproduzir o imaginário dado". Com base nessa definição, analisa-se o longa-metragem *Apocalypse Now Redux* (2001), de Francis Ford Coppola, a fim de demonstrar como a indústria cinematográfica estimula o entretenimento em vez da consciência crítica nos espectadores, a partir do uso de fórmulas consagradas de narração e representação da realidade. Para tanto, a discussão abrange três percursos teóricos, todos identificados no filme em questão: o primeiro relativo às formas e ancorado ao conceito de grau zero do estilo cinematográfico em Burch (2006); o segundo direcionado ao conteúdo e baseado na jornada do herói de Campbell (1989) e Vogler (2015); e o terceiro concernente ao tratamento de imagens violentas, fundamentado em regras apontadas por Haneke (2014). Assim, e em conclusão, compreende-se como o filme, ao aderir ao realismo convencional e ao imaginário estabelecido, gera sentimentos prazerosos, em vez de reflexão sobre os horrores da guerra.

Palavras-chaves: Cinema realista clássico, Apocalypse Now, imaginário.

[1] Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Este artigo é derivado da dissertação de mestrado do autor, intitulada *Desprazer, realidade e consciência: o contracinema de Michael Haneke em Funny Games* (2017), que contou com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). A orientação foi realizada pelo professor doutor da UEL Silvio Ricardo Demétrio.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Introdução

Se uma lista dos melhores filmes de guerra fosse elaborada, *Apocalypse Now*[2], de Francis Ford Coppola, provavelmente estaria nela. Inspirado no romance *Coração das Trevas* (2008), de Joseph Conrad, o longa-metragem é uma ficção ambientada no Vietnã e no Camboja, durante a Guerra do Vietnã (1955-1975). O capitão norte-americano Benjamin L. Willard (interpretado por Martin Sheen) recebe de uma base em Saigon a missão de encontrar e assassinar o coronel compatriota Walter E. Kurtz (Marlon Brando), que supostamente enlouqueceu após comandar equipes no conflito bélico. Dentre as informações repassadas ao capitão estão as de que o coronel vive em uma ilha em território cambojano e é adorado como um deus pelos nativos, apesar dos métodos cruéis que emprega sobre os inimigos. A maior parte do filme se concentra na viagem que Willard faz pelo Rio Nung, inexistente na realidade, com o objetivo de encontrar Kurtz. Ao fim, ele cumpre a missão e vai embora transformado pela experiência que viveu.

Mesmo fazendo referência a uma guerra cujas estimativas apontam para a morte de 3 milhões de pessoas, *Apocalypse Now* tem o objetivo de promover o entretenimento ou, dito de outra forma, oferecer um momento de prazer aos espectadores. Isto não quer dizer que o filme não lance mão de uma visão crítica ao conflito em alguns trechos - é possível identificar posicionamentos contrários à investida norte-americana no Vietnã no discurso da família francesa De Marais. Tal abordagem, no entanto, mostra-se diminuta em relação ao atendimento dos preceitos do cinema realista clássico, definido por Badiou (2015, p. 81) como aquele no qual "não podemos participar [...] como de um conflito de ideias", pois se limita "a reproduzir o imaginário dado". Desse modo, o apelo para que a plateia se esqueça dos próprios problemas e mergulhe fundo na história de ficção é maior do que para refletir sobre os horrores do episódio real que serve de mote.

[2] *Apocalypse Now* foi originalmente lançado em 1979, mas a versão analisada neste trabalho é a estendida, chamada *Redux*, de 2001.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

São vários os caminhos teóricos que nos levam à conclusão de que *Apocalypse Now* se insere no cinema realista clássico. Neste artigo, vamos percorrer três deles: no primeiro, que chamaremos "percurso das formas", nosso guia será Burch (2006) na exploração do conceito do grau zero do estilo cinematográfico; no segundo, "percurso do conteúdo", trabalharemos com Campbell (1989) e Vogler (2015) em torno da estrutura narrativa mítica; e no terceiro, "percurso variante", conheceremos com Haneke (2014) as normas para uma representação agradável e rentável da violência. Enquanto os dois primeiros têm abrangência generalizada, o último se restringe aos filmes que contêm violência, uma das particularidades do longa-metragem de Coppola. A metodologia utilizada se ampara na análise fílmica a partir da revisão de literatura.

Percurso das formas

O percurso das formas remonta à primeira metade do século 20. Os passos fundamentais se deram entre 1905 e 1920, quando o cinema, ainda primitivo, investiu no desenvolvimento da linguagem fílmica, com o objetivo de se tornar mais narrativo, contar histórias. Em suma, os realizadores permitiram que a câmera percorresse gradualmente os espaços entre os personagens e os objetos de cena, abandonando a tomada fixa diante dos cenários, enquadramento que simulava a experiência do espectador diante do palco de teatro. Ao implicar a necessidade de cortes na filmagem, essa mudança fez nascer um trabalho que Burch (2006) chama de decupagem, no qual ocorre uma organização prévia dos planos a serem registrados e reunidos posteriormente na montagem. Trata-se, com efeito, de um planejamento detalhado e orgânico do filme antes de ligar as câmeras.

Com a decupagem, o filme se tornou mais complexo, composto por uma sucessão orquestrada de pedaços de espaço e tempo. Dito de outra forma, esse trabalho de organização prévia fez convergir um conjunto de cortes no espaço, cuja realização se dá na filmagem, com um conjunto de cortes no tempo, executado na

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

montagem. Para tornar tudo mais claro, vamos imaginar um roteiro do cinema mudo que contemple, em uma dada sequência, a conversa entre duas aristocratas sentadas em sofás luxuosos na câmara de um castelo. Se fossem utilizadas duas câmeras, cada uma poderia filmar só uma das personagens ao longo do diálogo, estabelecendo assim um par de recortes no espaço cênico. Na montagem, esses registros teriam de ser fragmentados e intercalados temporalmente, para que pudéssemos ver cada atriz no momento exato de suas falas. Seria necessário, ainda, incluir passagens com as transcrições do que cada uma disse, para que acompanhássemos o conteúdo da conversa.

Toda essa mudança foi acompanhada por uma preocupação, destaca Burch (2006). Os realizadores queriam investir em uma nova linguagem para contar histórias, mas não estavam dispostos a abrir mão do realismo já proporcionado pelo teatro e replicado pela câmera estática do cinema primitivo. Era preciso que houvesse uma espécie de ligação entre os planos que seguiam uns aos outros, para que não fossem tomados de modo isolado, mas como partes de um todo em execução. Assim, eles chegaram à conclusão de que algumas regras deveriam ser obedecidas durante a filmagem, para que o efeito do espaço real, imediato e compreensível do palco fosse mantido na tela. É nesse momento que nascem as noções dos *raccords* de olhar e direção, que se referem aos planos ambientados em um espaço físico único ou em contiguidade. Essas concepções talvez sejam as mais básicas e, por isso mesmo, as mais importantes para toda a revolução linguística testemunhada pelo cinema realista.

Vamos voltar, então, às duas aristocratas no castelo. Conforme dissemos acima, a montagem da sequência da conversa mostraria uma personagem sempre isolada da outra, mas em alternância: ora veríamos uma falando, ora veríamos a outra falando. Para que houvesse *raccord* de olhar, ou seja, para que tivéssemos a impressão de que elas se olham enquanto conversam, seria preciso que, no momento da filmagem, uma estivesse voltada para o lado direito do respectivo plano e a outra, para o lado esquerdo. Do contrário, ficaríamos confusos em relação às posições geográficas que ocupam, prejudicando o senso de realidade. No *raccord* de direção, haveria a necessidade de uma movimentação física maior do que aquela

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

proporcionada por um simples diálogo. Uma das mulheres poderia se levantar para ir à toalete, com a câmera lhe acompanhando diligentemente. Se ela saísse do plano no qual aparecem os sofás pelo lado direito, teria de entrar no plano seguinte, o do banheiro, pelo lado esquerdo. Assim, teríamos a sensação de um deslocamento lógico, apesar de fragmentado.

Com o aprimoramento dessas e outras regras mais complexas, a troca de planos nos filmes começou a passar despercebida pelo público. É a partir desse ponto que se alcança o grau zero do estilo cinematográfico: a gramática que compõe a articulação dos planos está explícita na tela, mas ao mesmo tempo totalmente eclipsada, pela sua fluência lógica, aos olhos de quem assiste. Essa transparência, aliada à chegada do som, em 1927, contribuiu sobremaneira para a crença de que o cinema era um meio de expressão realista, fato que glorificou Hollywood, sobretudo nos anos 1930 e 1940. Burch (2006), no entanto, não se mostra simpático a essa soberania, uma vez que suplantou, por duas décadas, um universo muito mais amplo de possibilidades para a articulação dos planos fílmicos. Nenhuma das escolas que surgiram nesse período teve tanto destaque em termos mundiais quanto o "manual hollywoodiano de fazer cinema".

> Ao negar [...] a polivalência da mudança de planos, os cineastas chegaram a passar de um plano para outro por razões esteticamente mal definidas, razões de mera conveniência, a tal ponto que, alguns deles, ao final dos anos quarenta, começaram a se questionar se essas mudanças eram realmente necessárias [...] (BURCH, 2006, p. 32).

Mesmo com a reavaliação que veio depois, tais convenções atribuíram uma forma ao cinema realista clássico, que se mantém profundamente influente ainda hoje. Parte disso se deve ao fato de que foram elas que garantiram o triunfo da sétima arte no mundo, ao oferecerem aos espectadores um divertimento dotado da mais alta dose de realidade virtual – maior do que aquela vista no teatro. *Apocalypse Now* é, por sua vez, um dos herdeiros das convenções do grau zero do estilo cinematográfico, pois obedece às regras criadas na primeira metade do século passado e aperfeiçoadas desde então. Com isso, ele alcança um nível elevado de

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

transparência na forma, o que convida o espectador a um lapso de consciência de si mesmo e a um mergulho profundo na história de ficção. Não há, por assim dizer, barreiras ao nível gramatical da imagem que possam estabelecer qualquer distanciamento entre as duas partes (filme e público), de modo geral.

No filme, a abertura e o encerramento são as únicas passagens que destoam de modo evidente do grau zero do estilo cinematográfico. Isto porque constituem uma espécie de mosaico, no qual imagens do passado, do presente e do futuro diegético se fundem em uma cadência variável. Na abertura, são cenas de ataques com napalm, do rosto de Willard, de um quarto de hotel em Saigon e de uma escultura da ilha na qual vive o coronel Kurtz que se mesclam ao som da música-tema, *The End*, interpretada pela banda The Doors. No encerramento, vemos novamente o ataque com napalm e a escultura da ilha cambojana, além do rosto, dessa vez camuflado, do capitão e do barco com o qual percorre o Rio Nung, ao som da mesma canção. Todas elas, no entanto, tornam-se autoexplicativas posterior ou retroativamente pelos acontecimentos do enredo.

As sequências restantes, por outro lado, aderem de forma preponderante ao esquema de transparência, utilizando recursos como os *raccords* de olhar e direção. Para exemplificar, podemos citar a sequência do jantar, na qual Willard come com os integrantes da família francesa De Marais. Os *raccords* de olhar atravessam todas as cenas, sobretudo nas direções do capitão e dos anfitriões Hubert De Marais (Christian Marquant) e Roxanne Sarrault (Aurore Clément). A chegada desta última, durante o jantar, delimita também um *raccord* de direção: ela aparece pelo lado esquerdo de um plano na escada da residência e, depois, em um outro plano, entra no cômodo onde todos estão a partir da porção direita do enquadramento. Vale lembrar que essa sequência, a mais crítica aos Estados Unidos, foi excluída da primeira versão de *Apocalypse Now*.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Percurso do conteúdo

O segundo percurso se refere ao conteúdo dos filmes. Como as histórias podem determinar o sucesso perante à audiência, ele é tão relevante quanto o percurso das formas para o cinema realista clássico. Um dos esquemas mais populares na indústria é aquele esquadrinhado por Vogler (2015) a partir da teoria da jornada do herói de Campbell (1989). Enquanto este mostrou que os mitos de diferentes povos e épocas eram, na realidade, um monomito, ou seja, contavam histórias semelhantes organizadas de maneira igualmente semelhante, aquele identificou essas mesmas características nos filmes que alcançaram grande bilheteria. Trata-se de uma substância narrativa que existia no inconsciente coletivo desde os primórdios, mas que somente no século passado foi identificada, primeiro nos mitos e depois nos filmes. O ponto temático central é sempre uma aventura empreendida por um herói, com grande apelo emotivo e com o objetivo de oferecer uma lição moral (mais presente nas fábulas) ou um divertimento (cinema).

Resumidamente, a reaplicação teórica de Vogler (2015) sugere que os roteiros cinematográficos contemplem um conjunto de 12 estágios divididos em três atos, levando sempre em consideração as necessidades de cada história. As justificativas para o uso desse modelo se resumem aos fatos de que os estúdios utilizam estruturas convencionais para atingir uma larga audiência e de que a jornada do herói é o principal instrumento para lidar com o público massificado. Conforme pontua Vogler (2015, p. 42), com as ferramentas que compõem esse dispositivo "é possível construir uma história que sirva para quase todas as situações, uma história que seja dramática, divertida e psicologicamente verdadeira", alvo do mercado cinematográfico. Em *Apocalypse Now*, constatamos 11 dos 12 estágios[3].

[3] Analisamos *Apocalypse Now* a partir da releitura de Campbell (1989) feita por Vogler (2015), por se tratar de um método que abarca as histórias em sua completude. Contudo, é preciso ressaltar que o último autor também revisita em sua obra a ideia mais específica dos arquétipos, com base em Carl G. Jung. Tratam-se de personagens ou de energias que se repetem com frequência nas histórias mitológicas e no cinema. As limitações deste trabalho nos impedem, contudo, de avançar também nesta direção.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O primeiro ato começa com um estágio chamado "mundo comum". Nele, o público conhece o protagonista antes da aventura propriamente dita. Trata-se da apresentação do histórico, do contexto e da base do herói no momento anterior ao início da jornada. De acordo com Vogler (2015), essa etapa é importante, pois permite estabelecer comparações posteriores com o "mundo especial", onde o personagem vivenciará uma missão e enfrentará toda a sorte de desafios, incluindo a própria morte. No início de *Apocalypse Now*, não vemos o capitão Willard em seu mundo comum, nos Estados Unidos, mas em um ponto intermediário na direção de um mundo especial. Ele está em um quarto de hotel em Saigon, no Vietnã do Sul, deitado sobre uma cama, com um cigarro entre os dedos e com bebidas alcóolicas por perto. Essas imagens contrastam com aquelas que compõem o mosaico da abertura, na qual helicópteros atacam com napalm uma região cheia de palmeiras, remetendo à Guerra do Vietnã.

O protagonista não fala nada, mas escutamos sua voz *over*, que efetiva a contextualização, marcando o primeiro estágio no longa-metragem. Descobrimos que ele está ali por vontade própria para atuar no conflito armado pela segunda vez e que aguarda com ansiedade a missão que o levará de volta à selva, onde acontecem as batalhas com os vietcongues. Fica claro que, após a primeira participação, o personagem voltou, mas não conseguiu permanecer por muito tempo no mundo comum. Por isso, decidiu se divorciar da esposa e se colocou à disposição de uma nova aventura. "Ainda estou em Saigon. Toda hora acho que vou acordar de volta na selva. Quando eu estava em casa, depois da minha primeira turnê, foi pior ainda. Eu acordava, e não havia nada lá", diz em voz *over*. Willard se insere, portanto, entre os heróis voluntários, segundo Vogler (2015).

A etapa seguinte é a do "chamado à aventura". Ela serve para colocar a história em movimento depois da contextualização. Assim, é necessário que algo previsto ou imprevisto aconteça, para que sintamos, juntamente do personagem, que a aventura se aproxima. Segundo o autor, essa fase pode se materializar em uma mensagem, em um evento ou em uma notícia que desestabilize a ordem dada. Em *Apocalypse Now*, trata-se do trecho no qual dois oficiais norte-americanos aparecem no hotel para escoltar Willard de helicóptero até o Serviço de Inteligência

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

dos Estados Unidos em Nha Trang (Vietnã do Sul), onde a nova missão será revelada. Até este ponto, tudo parece dentro do esperado, uma vez que era esse o objetivo do capitão. Durante o trajeto aéreo, porém, a sua voz *over* nos dá uma pista sobre a tarefa que viria a seguir: uma incumbência de primeira classe que o faria desejar nenhuma outra obrigação de guerra no futuro.

O estágio subsequente é o da "recusa ao chamado", mas o longa-metragem realiza uma inversão e coloca o "encontro com o mentor" à frente. Neste, o herói deve receber orientações de um mentor, alguém muito experiente, sobre a próxima jornada. Quando chega a Nha Trang, Willard é levado a uma sala onde estão o general Corman (G.D. Spradlin) e o coronel Lucas (Harrison Ford), que figuram como mentores. Primeiro, eles lhe entregam um dossiê com documentos e fazem uma apresentação sobre o coronel Kurtz. Dizem que se trata de um oficial norte-americano com grandes condecorações, que em um dado momento enlouqueceu e começou a aplicar métodos irracionais contra aqueles que considerava inimigos de guerra - ele é acusado de mandar executar quatro oficiais da inteligência vietnamita. Depois, revelam a nova missão, que existiria apenas verbalmente: Willard deve subir o Rio Nung em um barco-patrulha, encontrar o local onde Kurtz vive como um deus e, por fim, assassiná-lo.

A "recusa ao chamado", etapa anterior, delineia-se em seguida, mas de maneira sutil, quando o protagonista se dá conta que terá de assassinar um militar compatriota. Ela se traduz na apreensão que toma conta do seu olhar e no longo tempo que leva para responder a algumas colocações feitas pelos mentores. Durante esse intervalo, ele até aceita um cigarro que lhe é oferecido, como que na tentativa de raciocinar melhor. Conforme a explicação de Vogler (2015), essa fase é um momento de pausa, no qual o personagem pondera as consequências de aceitar a nova aventura. Alguns podem rejeitá-la a partir de então, enquanto outros vencem ou fingem vencer qualquer hesitação a fim de aceitá-la. Este último caso é o do capitão, que se sente desconfortável de recusar uma missão "de primeira classe". Isto fica claro quando ele deixa a cidade e confessa, novamente em voz *over*: "eu aceitei a missão. O que mais poderia fazer? Mas não sabia bem o que faria quando o encontrasse [coronel Kurtz]".

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No estágio chamado "travessia do primeiro limiar", o protagonista entra finalmente no mundo especial, provocando uma mudança brusca na história. Por causa disso, é nesse momento que se inicia também o segundo ato nos filmes baseados na jornada do herói. O cruzamento da fronteira entre o mundo comum e o mundo especial pode ser representado de diferentes formas - o primeiro dia no emprego novo, uma vida diferente após a morte ou a entrada em uma dimensão mágica, por exemplo. Quando a passagem é física, pode ser que haja também um guardião nela, a fim de dificultar sua travessia por qualquer pessoa. No filme que analisamos, essa etapa se consuma na sequência em que Willard é levado de helicóptero até um porto onde um barco-patrulha da marinha norte-americana o aguarda. A mudança do tipo de transporte e do cenário em geral (do helicóptero vemos extensas paisagens aéreas e do barco vemos somente o fictício Rio Nung) marca a passagem do limiar e o começo definitivo da aventura.

Uma vez no mundo especial, Vogler (2015) recomenda que o personagem passe por diversas provas e faça aliados e inimigos. Os testes proporcionados pelo dia a dia são necessários para retratar a adaptação do protagonista ao novo local, onde as regras são absolutamente outras. Quanto às relações pessoais, é a oportunidade que ele tem de descobrir em quem podem confiar e pedir ajuda. Em *Apocalypse Now*, as provas estão distribuídas até o momento em que o barco-patrulha chega à ilha onde vive o coronel Kurtz. Willard e a tripulação passam por ilhas sob fogo cerrado, escapam de um ataque de tigre e enfrentam investidas dos inimigos. Os companheiros de navegação, Chief Phillips (Albert Hall), Jay "Chef" Hicks (Frederic Forrest), Lance B. Johnson (Sam Bottoms) e Tyrone "Clean" Miller (Laurence Fishburne), formam o principal grupo de aliados do capitão. Há também outros pontuais, como o coronel Bill Kilgore (Robert Duvall), a família De Marais e o fotojornalista interpretado por Dennis Hopper.

Quando se avizinham do vilão da história, o herói e seus aliados vivem a "aproximação da caverna secreta". Trata-se da travessia do território que circunda o local ocupado pelo inimigo mais temido. Esse espaço preliminar é sempre repleto de mistérios, de armadilhas e de provas ainda mais perigosas. É possível notar até mesmo um tom de maior gravidade nas paisagens que o habitam. Tudo isso para

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

indicar que o confronto principal já não está mais tão distante e aumentar com isso a sensação de tensão nos personagens e em nós, espectadores. No filme de Coppola, esse trecho é aquele compreendido entre a fronteira do Vietnã com o Camboja e a ilha do coronel Kurtz. Quando o barco-patrulha passa pela arraia que divide os dois países, os tripulantes se deparam com cenas que não haviam visto até então: uma ponte sendo bombardeada; soldados norte-americanos se jogando na água e implorando por socorro; e oficiais perturbados e sem comando atirando a esmo. Se a aventura não havia causado prejuízos materiais e humanos até então, Willard e os seus companheiros sentem que o perigo aumentaria a partir dali.

Na continuidade do trajeto pelo Rio Nung, mas agora em território cambojano, a impressão se confirma: o barco-patrulha enfrenta situações mais perigosas e sofre duas baixas rapidamente. Primeiro morre Tyrone "Clean" Miller, ao ser atingido por tiros. Depois é a vez de Chief Phillips, quando uma lança lhe atravessa o corpo na altura do tórax. Em ambos os casos, eles combatiam, de dentro da pequena nau, ataques de inimigos desconhecidos nas encostas, que pela primeira vez apareceram "decoradas" com cruzes, fogueiras e crânios humanos. As duas mortes mostram ao herói, à tripulação e a nós na plateia que não existem garantias de que os personagens sairão vivos da aventura. Conforme Vogler (2015, p. 210), "quando os heróis aproximam-se da Caverna Secreta, devem saber que estão no território xamã, na linha entre a vida e a morte".

A "aproximação da caverna secreta" desemboca na "provação", fase que detém o evento central da história. É nela que o protagonista enfrenta o vilão, no interior da dita caverna secreta. Por esse motivo, é nela também que o público testemunha o momento de crise mais extremo, isto é, o ponto no qual todas as forças se encontram no estado mais tensionado de oposição. O segredo dessa etapa, lembra Vogler (2015), reside mais na transformação do herói do que no embate em si, que pode se dar de diferentes formas. Ele não pode simplesmente sair da batalha do mesmo jeito que entrou nela. Seu antigo eu tem de morrer para o nascimento de um novo eu, ainda que isso se efetive apenas no plano simbólico. É nessa passagem que o personagem salta da condição de um mortal que saiu de um

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mundo comum para aquela que os gregos denominavam de apoteose, quando se transforma, com efeito, em um deus.

Willard enfrenta a provação depois de chegar à ilha do coronel Kurtz. Ao sair do barco-patrulha com Lance B. Johnson, o capitão é cercado e levado à força por vários homens até um local com seguranças armados. Lá, fica frente a frente com o temido vilão que provocou toda a aventura. Este, aparentemente lúcido, começa fazendo algumas perguntas, sobre assuntos diversos, com tom de voz calmo; depois questiona a tarefa dada pelo exército ao prisioneiro, de um modo que beira a intimidação; ao fim, diz que esperava por alguém como ele, que não é soldado nem assassino mas um "menino de recados", em uma evolução comportamental assustadora. O herói é então submetido a uma espécie de teste de resistência sem qualquer explicação prévia, mas cujo objetivo é mensurá-lo, reordená-lo e transformá-lo para outra missão.

O teste de resistência configura a provação nesse caso, pois a morte aparece à espreita o tempo todo. Primeiramente, Willard fica preso em uma minúscula jaula de bambu. Depois o vemos bastante fraco, amarrado pelo pescoço do lado de fora dessa mesma jaula, totalmente desprotegido de uma chuva noturna. É nesse momento que Kurtz aparece, agacha-se diante dele com o rosto camuflado e joga sobre as suas pernas a cabeça de Jay "Chef" Hicks, que ficara no barco-patrulha desde a chegada à ilha. Homem austero, o capitão grita de desespero pela primeira vez ao saber que o amigo morreu. Tal reação sublinha um estado pulverizado de si mesmo, como se alcançasse o mais extremo dos limites do seu eu atual. Em seguida, fica preso em uma solitária rudimentar com poucas entradas de ar, no meio da selva cambojana abrasadora.

Quando o coronel abre a porta da solitária pela primeira vez depois de algum tempo, o semblante de Willard não é mais aquele arrogante de um oficial em missão secreta. É um semblante respeitoso, pacífico e fragilizado, que nada diz, apenas escuta. Essa transformação indica que o capitão venceu a provação: ele morreu e renasceu metaforicamente sob a mesma pele. No entanto, não é um deus ainda e, por isso, não vive a condição de apoteose. É uma espécie de tábula limpa,

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

na qual tudo pode se inscrever. *Apocalypse Now* desloca, assim, o produto final dessa mudança para o estágio seguinte, o da "recompensa", no qual o protagonista deve receber uma compensação por ter vencido o mais difícil dos testes. Com efeito, o herói é levado para uma casa na ilha para se recuperar e para conhecer uma nova visão de mundo, oferecida pelo coronel por meio da leitura de poesias, do relato de experiências militares e da reflexão sobre assuntos diversos. Em outras palavras, Kurtz se torna mentor para fazer do novo discípulo um deus tal qual ele próprio perante os nativos cambojanos.

Em um dado momento mais adiante, o coronel revela a nova missão ao ex-prisioneiro, indicando que este está finalmente pronto, em estado de apoteose. Primeiro, ele deve assassinar o seu novo mentor, para depois contar ao filho deste último tudo aquilo que viu na ilha. Ao ser considerado deus pelo próprio deus da ilha, essa morte não se torna apenas possível, mas marca também a desopressão de um sofrimento – sobre a visão transformada que tem de Kurtz, Willard diz nunca ter visto um homem "tão dividido e destroçado". A ideia de vilão se fragmenta, portanto, até desaparecer no estágio da recompensa. A missão dada pelos militares também não interessa mais, pois o herói mudou tanto que a tarefa dele se tornou outra, embora o resultado final seja o mesmo. "Eu ia virar major por causa disto [a morte de Kurtz], e eu nem estava mais no exército [...]. Todos queriam que eu o fizesse. Especialmente ele", reflete, em voz *over*.

A sequência do assassinato vem em seguida. Durante uma celebração noturna dos cambojanos, vemos o protagonista longe de Kurtz, sozinho dentro do barco-patrulha, à espera do momento ideal para entrar em ação. Uma diferença para com outros heróis do cinema é ressaltada nesse ponto de *Apocalypse Now*: em vez de ir embora após vencer a provação e receber a recompensa, como preconiza a fase do "caminho de volta", o protagonista fica por causa da nova tarefa. Desse modo, o terceiro ato começa devido a uma nova mudança brusca na história, não aquela provocada pelo retorno ao mundo comum, mas pela decisão de assassinar o próprio mentor. O caminho de volta é, assim, a única etapa não cumprida pelo longa-metragem de Coppola.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O assassinato de Kurtz representa a etapa seguinte, denominada "ressurreição". Trata-se de um momento adicional de morte e renascimento, semelhante àquele da provação, mas com uma diferença elementar: ele não é constituído por uma situação de crise, mas, sim, de clímax, segundo Vogler (2015). Em vez de um estado de tensão extrema, temos um pico de energia emocional, que desemboca em uma espécie de purificação tanto do herói, como do público. No caso de Willard, o cumprimento da nova missão o faz ascender do estado de apoteose ao estado mais sublime de epifania, isto é, quando passa a ser reconhecido como um deus por todas as pessoas ao redor. Para a plateia, é a catarse, palavra grega que significa "purgar" ou "vomitar", empregada aqui para se referir à enxurrada de emoções provocada por essa fase da história, que termina invariavelmente com uma sensação prazerosa de alívio.

Assim, em meio aos acordes iniciais de *The End*, vemos um Willard indômito pular do barco-patrulha para dentro do Rio Nung e sair deste em um ponto próximo ao local onde vive Kurtz. Com uma foice na mão e com movimentos quase ritualísticos, ele corre até o mentor e lhe desfere vários golpes até que caia ensanguentado no chão. Conforme Vogler (2015, p. 266), "os heróis [devem ser] aqueles que praticam o golpe mortal [...]. O importante é [...] ser ativo e não passivo nesse momento". Para aumentar a dramaticidade, as cenas do assassinato são alternadas com as da execução de um caribu durante a celebração dos cambojanos, que ocorre do lado de fora. Um expurgo de emoções por meio da catarse é, desse modo, inevitável àqueles que assistem ao filme.

Depois do assassinato, Willard pega o diário de Kurtz e sai em direção à celebração dos cambojanos, onde é reconhecido imediatamente como um deus. A multidão se agacha em reverência a ele, sem qualquer resistência, materializando a epifania. O capitão caminha no espaço que se abre diante dele, encontra Lance B. Johnson e os dois seguem para o barco-patrulha, que finalmente começa a fazer o caminho de volta. A última fase do esquema de Vogler (2015) é concebida nesse momento: é o "retorno com o elixir", quando o protagonista, totalmente transformado, volta para o mundo comum, com experiências e lições na bagagem para compartilhar com outras pessoas. Mesmo os heróis de outras histórias que

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

iniciam o retorno antes, na fase do caminho de volta, só conseguem completá-lo nesse último instante, porque são acometidos por novos desafios que marcam a ressurreição.

Em relação aos aprendizados de Willard, já sabíamos de um deles, o de nunca mais desejar uma missão de guerra, confessada no início do filme. Precisamos incluir agora tudo o que o herói aprendeu com Kurtz, durante a etapa da recompensa. A convivência dos dois não só lhe ofereceu um novo modo de pensar o mundo, como também o transformou em um deus reconhecido pelos nativos locais. Podemos citar também uma frase dita por Roxanne, da família De Marais, que ressoa ao menos uma vez na mente do personagem, em um processo que parece ser de identificação: "existem dois de você. Não está vendo? Um que mata e um que ama". *Apocalypse Now* se encerra, assim, de modo cíclico, voltando ao ponto de partida, com todos os conflitos solucionados. Um esquema padrão para o público em geral.

Percurso variante: violência

Resta ainda o percurso variante. A amplitude desta última aba é restrita na comparação com as anteriores, porque aborda de modo específico a representação da violência no cinema. Esse estreitamento se faz necessário, pois cada filme tem as suas particularidades, ditadas muitas vezes pelos gêneros, que influenciam o tratamento dado às imagens e que abordamos em um percurso que recebe o nome propício de "variante". A pergunta que move as próximas linhas é: mesmo que realize os percursos anteriores a contento, como um cineasta pode tornar prazeroso e vendável algo tão condenável quanto a violência na sociedade contemporânea, a exemplo do que se vê na aventura empreendida pelo capitão Willard para assassinar o coronel Kurtz?

A violência não é, por si só, capaz de estimular o prazer no público. Na indústria, existem regras que devem ser respeitadas se a pretensão é oferecer

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

entretenimento. Haneke (2014) identificou três regras básicas, das quais ao menos uma precisa ser satisfeita para atribuir uma faceta aprazível à violência. A primeira se chama desimpedimento (*disengagement*) e consiste em criar cenas com base nas experiências de vida da plateia, a fim de estimular a identificação. A segunda, a intensificação (*intensification*), cria relações de causa e consequência que levam a audiência a aprovar os atos violentos dos personagens como única solução possível. Na terceira, a incorporação (*embedding*), embutem-se elementos satíricos, irônicos e perspicazes nesses mesmos atos, tornando-os mais leves e suaves. *Apocalypse Now* obedece a todas essas premissas, a nosso ver.

Em 1979, o filme salientou uma ferida que não havia cicatrizado ainda na sociedade norte-americana: a Guerra do Vietnã. De um lado do conflito estava o Vietnã do Sul anticomunista, apoiado pelos Estados Unidos; e do outro, o Vietnã do Norte comunista, amparado pela China. Em jogo, estava o controle político de todo o território vietnamita, dividido desde o fim do colonialismo francês na Indochina (Laos, Camboja e Vietnã). Os Estados Unidos só se envolveram abertamente nas batalhas em 1964, quando um dos seus destróiers foi atacado. De tão ofensivas que eram, as investidas dos militares norte-americanos chocaram a opinião pública do próprio país. Elas incluíam, por exemplo, a utilização de napalm e de agente laranja, líquidos inflamáveis e inseticidas, respectivamente. Após um grande desgaste político, os Estados Unidos retiraram suas tropas em 1973. A contenda foi vencida mais tarde pelo Vietnã do Norte.

O romance de Joseph Conrad *Coração das Trevas*, que serviu de base para *Apocalypse Now*, não é ambientado no Vietnã ou no Camboja, mas no continente africano. O protagonista não é o capitão Willard, mas o comandante de um barco a vapor Charles Marlow, que recebe da empresa que o contratou a missão de encontrar e de trazer de volta à "civilização" o senhor Kurtz. A empresa, chamada apenas de Companhia, lida com o comércio de marfim e Kurtz, responsável por um posto do empreendimento, é acusado de métodos irracionais para conseguir o material. Embora o enredo da obra rendesse um filme *ipsis litteris*, *Apocalypse Now* traz como pano de fundo um evento acompanhado em peso nos Estados Unidos. Assim, a distante África cede lugar à Indochina. Os personagens não estão

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

envolvidos com o comércio de marfim, mas com o conflito bélico. Eles também não são britânicos, africanos ou russos, mas estadunidenses, vietnamitas e cambojanos. As escolhas feitas respeitam a regra do desimpedimento e estimulam a identificação dos espectadores americanos.

Apocalypse Now também constrói relações de causa e consequência para tornar aceitáveis os atos violentos dos personagens norte-americanos, aderindo à regra da intensificação. Uma delas está inserida na sequência em que helicópteros comandados pelo tenente-coronel Bill Kilgore atacam uma ilha vietcongue. Em um dado momento, quando a localidade já foi quase toda dizimada, uma moradora arremessa uma granada que explode dentro de uma das aeronaves, focada no resgate de soldados feridos. Depois desse feito, a mulher tenta fugir, mas o piloto de um helicóptero em voo a persegue e atira várias vezes contra ela. Este último ato é marcado por palavras que revelam um desejo extremo de vingança: "é uma destruidora. Vou pegar essa cadela. Vou enfiar uma bala no traseiro dela". O filme justifica assim a atitude do piloto a partir do ato vietcongue, mas não é só isso que marca aqui a norma de Haneke (2014): é preciso observar que tal trecho integra uma sequência na qual só os americanos têm o privilégio da fala e dos retratos da dor, delimitando um recorte que induz os espectadores a uma visão ilibada das ações estadunidenses. Como afirma o autor (2014, p. 576, tradução nossa), as ameaças sofridas pelos personagens, no nosso caso os americanos, "levam a audiência a aprovar os atos de violência [realizados por esses mesmos personagens] como libertadores e positivos"[4].

Algumas cenas de violência trazem ainda elementos satíricos, irônicos e perspicazes, a fim de se tornarem divertidas ao público, seguindo a regra da incorporação. Na sequência que citamos acima, por exemplo, o motivo para o ataque dos americanos é uma banalidade cômica. Kilgore deseja "limpar" a área para surfar sem preocupações em ondas de seis pés. No caminho antes do embate, há uma outra situação, nos mesmos moldes. Os soldados nos helicópteros tiram o capacete da cabeça e sentam sobre ele. Jay "Chef" Hicks assiste à cena, não

[4] No texto original: "the *intensification* of one's living conditions and their jeopardization, which allows the viewer to approve of the act of violence as liberating and positive […]" (HANEKE, 2014, p. 576, destaque do autor).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

compreende o porquê daquilo e pergunta: "por que vocês todos sentam nos seus capacetes?". Um militar responde sem nem olhar para ele: "para não levarmos tiros nas bolas". Hicks ri, depois pensa no que lhe foi dito e, então, adere àquele protocolo informal de cautela. De modo geral, o personagem que melhor representa a regra é Kilgore: além de surfista inveterado, ele usa chapéu de caubói, toca composições eruditas durante os ataques, espalha cartas de baralho personalizadas sobre os corpos dos vietcongues e caminha sem proteção alguma no meio de tiros e bombas, como se fosse imortal.

Com a adesão a essas regras, o filme de Coppola apresenta a violência privada daquilo que Haneke (2014) chama de a verdadeira medida de sua existência na realidade, ou seja, medos profundamente desconcertantes de dor e sofrimento. Em outras palavras, ela é transformada em um objeto de consumo sob medida para uma audiência acostumada a ser apenas entretida. Conforme o autor (2014, p. 278, tradução nossa), ao longo da história do cinema "[...] a violência foi domesticada na sua imagem e a prazerosa sensação de horror administrada em doses homeopáticas se tornou muito bem-vinda"[5]. Essa regulamentação culmina na impossibilidade de o espectador enxergar a cumplicidade que lhe é imposta para com atos de violência diegéticos. Voltando à sequência do ataque à ilha vietcongue, boa parte dela é acompanhada pela plateia de dentro dos helicópteros. Não fossem as imagens estetizadas, a trilha sonora operística e a montagem focada na ação, o público talvez percebesse que está "ao lado" daqueles que promovem um ataque mortal a fim de surfar em ondas de seis pés. Segundo Haneke (2014), é nessa cumplicidade inocente que a violência conquista sua presença superpoderosa no cinema realista clássico.

[5] "Violence became domesticated in its image and the pleasant chill of horror administered in homeopathic dosages was quite welcome" (HANEKE, 2014, p. 278).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Considerações finais

O cinema realista clássico, normalmente associado à produção hollywoodiana, visa o entretenimento do espectador. E para se obter tal efeito na recepção, uma série de regras precisa ser obedecida. O objetivo deste artigo foi traçar três percursos teóricos que, conjuntamente, explicam por que Apocalypse Now é um longa-metragem voltado ao divertimento e não à consciência crítica, a despeito do fato histórico que lhe serve de mote, a Guerra do Vietnã. O grau zero do estilo cinematográfico, a jornada do herói e a tríade formada pelo desimpedimento, pela intensificação e pela incorporação não trabalham apenas com um imaginário dado que se sobrepõe à realidade do público, durante o tempo de exibição. Todos esses preceitos fazem até com que cenas de violência explícita sejam consumidas com um prazer genuíno e isento de culpa. Tal situação nos ajuda a compreender por que Sontag (2003) afirmou que uma imagem que teria feito o público virar a cara de nojo décadas atrás é vista hoje sem o menor constrangimento por adolescentes de todas as idades. Os mecanismos do cinema possibilitam uma recepção sob os mandamentos e os interesses da indústria cultural.

Os percursos das formas e do conteúdo são amplos e podem ser aplicados de maneira generalizada nos filmes tidos como comerciais, na acepção de Badiou (2015). O mesmo não é possível, no entanto, com o percurso variável, quando trata de violência. Esse recorte busca atender a uma particularidade de Apocalypse Now e, também, dos demais filmes que fazem da violência uma de suas âncoras narrativas. Em produções isentas desse conteúdo, o percurso variante deve se focar em elementos diferentes e adequados, a fim de ser compatível com as características dos objetos de estudo. De todo modo, parece-nos que esses três percursos delineiam uma espécie de método para avaliar se um título adere ou não ao cinema realista clássico.

Entender esse filão tão bem representado pela produção comercial, a partir de seus elementos mais essenciais, clareia-nos também o caminho para a compreensão dos movimentos de contracorrente que surgiram ao longo do século

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

passado. Como exemplo, podemos citar o impressionismo francês, o expressionismo alemão, a nouvelle vague, o neorrealismo italiano, o contracinema e o dogma 95, entre outros. Todas essas escolas buscaram revelar o cinema sob outra ótica, defendendo a anulação e a subversão de características adotadas pela indústria mainstream e investindo na criação e no desenvolvimento de novas propostas estéticas. O conjunto de contribuições de todos os movimentos já identificados, incluindo evidentemente o cinema realista clássico, mostra como a sétima arte é plural e como pode ser ainda muito explorada para diferentes finalidades, do entretenimento à consciência crítica, evitando sempre abordagens danosas, como aquela de Leni Riefenstahl à frente de Adolf Hitler cineasta.

Referências bibliográficas

APOCALYPSE now (Redux). Direção: Francis Ford Coppola. Estados Unidos: Buena Vista Home Entertainment Inc., 2001. 1 DVD (202 min).

BADIOU, Alain. O cinema como experimentação filosófica. In: YOEL, Gerardo (Org.). Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 31-82.

BURCH, Noel. Práxis do cinema. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates, 149).

CAMPBELL, Joseph. O herói de mil faces. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1989.

CONRAD, Joseph. Coração das trevas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HANEKE, Michael. Violence and the media. In: GRUNDMANN, Roy (Ed.). A companion to Michael Haneke. West Sussex: Wiley Blackwell, 2014. p. 575-579.

RAMARI, Thiago Henrique. Desprazer, realidade e consciência: o contracinema de Michael Haneke em Funny Games. Londrina, PR: UEL, 2017. Originalmente apresentada como dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Londrina, 2017.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. [E-book.] São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

THE DOORS. The end. Intérprete: The Doors. In: THE DOORS. The Doors. Hollywood: Sunset Sound Recorders, p1967. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 5.

VOGLER, Christopher. A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2015.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imaginação social e Hollywood: fronteira e *wilderness* em Sniper Americano

Lucas Henrique dos REIS
(UFU) [1]

Resumo: Partindo da perspectiva que considera o imaginário não como sinônimo de fantasioso e ilusório, mas sim como parte do real, esta comunicação tem o objetivo de refletir sobre o lugar que a fronteira e a *wilderness* ocupam no imaginário estadunidense no século XXI, a partir da análise do filme "Sniper Americano", lançado em 2014, dirigido por Clint Eastwood. A fronteira, nos Estados Unidos, é mais que um fenômeno geográfico; é uma noção que carrega consigo uma carga simbólica que é trazida à tona em diversos momentos da história do país. Analisando os elementos fílmicos do documento, assim como as críticas e as notícias sobre o filme, essa comunicação, então, vai mostrar como Eastwood evocou as noções de fronteira e de *wilderness* para fazer um filme pró-Guerra do Iraque, legitimando a intervenção estadunidense no Oriente Médio. Assim, esse trabalho, que considera as questões levantadas por Baczko, pretende refletir sobre a relação entre imaginação e poder, sobre a legitimação do poder e sobre os usos práticos do imaginário e das representações no mundo concreto.

Palavras-chaves: Imaginação social, Fronteira, Clint Eastwood.

Sobre Imaginação social

Imaginação. *substantino feminino.* 1. Faculdade que tem o espírito de imaginar; fantasia. 2. Faculdade de criar mediante a combinação de ideias. 3. A coisa

[1] Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Uberlândia, orientado pela Profª Drª Ana Paula Spini. Instituição financiadora: CAPES.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

imaginada. 4. Criação, invenção, ideia. 5. Fantasia, devaneio. Imaginário. *adjetivo.* 1. Que só existe em imaginação; ilusório; irreal; fantástico. *substantivo masculino*. 2. As ideias, crenças, símbolos e opiniões de uma pessoa ou grupo (FERREIRA, 2004, p. 461).

Esses verbetes de um dicionário da língua brasileira dá um pequeno entendimento do significado que as palavras imaginação e imaginário tem no senso comum: são definições que mostram que a imaginação e o imaginário são invenções que não fazem parte do real. Entretanto, as considerações que serão feitas a seguir tomam o imaginário como parte integrante da realidade.

Baczko lembra que, na segunda metade do século XIX, existia uma tendência que enxergava o imaginário como um "real deformado" (BACZKO, 1985, p. 297). Mas, no discurso atual das ciências humanas, "o imaginário se dissocia cada vez mais de significados tradicionais, tais como 'ilusório' e 'quimérico'" (Ibid., p. 298). O imaginário, então, passa a integrar o real, a vida social, a atividade dos agentes sociais. Segundo esse autor, os imaginários sociais constituem um dos "pontos de referência no vasto sistema simbólico que qualquer coletividade produz e através da qual [...] ela se percepciona, divide e elabora os seus próprios objetivos" (Ibid, p. 309). Ou seja, os imaginários não só fazem parte do social, mas também o organizam.

> É assim que através dos seus imaginários sociais, uma coletividade designa a sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns; constrói uma espécie de código de "bom comportamento", designadamente através da instalação de modelos formadores tais como o do "chefe", o "bom súdito", o "guerreiro corajoso", etc. Assim é produzida, em especial, uma representação global e totalizante da sociedade como uma "ordem" em que cada elemento encontra o seu "lugar", a sua identidade e a sua razão de ser" (Ibid., p. 309).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Assim, para fins deste trabalho, o mito da fronteira será considerado como parte integrante do imaginário estadunidense: não como uma criação fantasiosa, mas como um argumento construído pela nação, que colabora na construção de uma identidade nacional e na organização da sociedade em épocas diferentes, de acordo com as apropriações.

Mais adiante, Baczko faz outras observações importantes para a compreensão dos imaginários sociais. Esse autor considera que o imaginário é "uma das forças reguladores da vida colectiva [sic]" (Ibid., p. 309). Ele também vai dizer que é no espaço do imaginário que é possível encontrar "o problema da *legitimação* do poder" (BACZKO, op. cit., p. 310). Dessa maneira, a posse do imaginário faz parte das disputas dos grupos sociais, pois o poder cria, mas também se apropria das justificativas do imaginário para se legitimar (Ibid., p. 310).

E é através dos discursos "nos quais e pelos quais se efetua a reunião das representações coletivas numa linguagem", como os meios de comunicação de massa, que o "imaginário social torna-se inteligível e comunicável" (Ibid., p. 311). Os signos e símbolos dessas representações coletivas que vão servir de instrumento para os imaginários e, a partir deles, será possível instituir classificações, introduzir valores, modelar comportamentos individuais e coletivos (Ibid., p. 311).

Por fim, esse autor diz que o imaginário social "*informa* acerca da realidade" e, assim, "constitui um apelo à acção [sic], um apelo a comportar-se de determinada maneira" (Ibid., p. 311).

Dessa maneira, o mito da fronteira, como dito anteriormente, contribui para a construção de uma identidade nacional nos Estados Unidos, mas também se movimenta no jogo do poder e é apropriado para a legitimação do mesmo; as justificativas do mito são difundidas pelos discursos e organizam a realidade aos olhos da recepção; e, assim, serve como um convite para a ação: nesse caso, justifica o excepcionalismo "americano", a dominação de povos "racialmente inferiores" e o imperialismo estadunidense.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A fronteira no imaginário estadunidense

Junqueira levanta uma questão muito pertinente para a compreensão da ideia de fronteira nos Estados Unidos: a diferença entre *border* e *frontier*. No Brasil, os dois termos são traduzidos para "fronteira"; entretanto, nos Estados Unidos, *border* é a linha de delimitação entre dois países, enquanto *frontier* é uma linha divisória imaginária entre a civilização e a *wilderness* (JUNQUEIRA, 2001, p. 58). Ainda segundo Junqueira, a *wilderness* seria todo aquele imenso espaço "vazio" que se estendia a Oeste, no século XIX, que significava sertão, lugar primitivo, selvagem e seria um presente de Deus ao povo do Novo Mundo (JUNQUEIRA, 1998, p. 54 apud PRADO, 1999, p. 187). A fronteira, então, será tratada aqui não apenas como uma delimitação geográfica, mas como um conceito que carrega consigo uma carga simbólica que é trazida à tona em diversos momentos da história do país.

A fronteira, sua existência e sua importância para a formação da nação foi explicada a partir de mitos, desde o período colonial. Para Slotkin, os mitos são histórias importantes para as sociedades que os produziram, "pois transmitem códigos culturais e a visão de mundo de determinada sociedade" (SLOTKIN, 1994, p. 16 apud JUNQUEIRA, 2010, p. 12). O mito da fronteira, por sua vez, é "o principal mito de origem dos norte-americanos" (ÁVILA, 2006, p. 90) e, segundo Ávila, ele influenciou

> na adoção de políticas internas e externas, além de ter alimentado uma visão de nação pautada na idéia de uma aliança entre a Providência e os estadunidenses, de um destino nacional anterior à própria história dos Estados Unidos e de uma excepcionalidade intrínseca aos americanos do norte (Ibid., p. 90).

Dessa maneira, a fronteira é tomada aqui como um mito que foi criado pela sociedade estadunidense e retomado em alguns momentos para responder às questões de cada época. E o mito aqui não é considerado como uma narrativa de teor fantástico, mas sim como um elemento que organiza a realidade, que explica a

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sociedade para ela mesma a partir de símbolos e ícones e que tem efeitos na realidade concreta. Parte de um imaginário que, como dito anteriormente, "*informa* sobre a realidade".

O mito da fronteira, então, adquire formas diferentes de acordo com o tempo que o apropria, que o ressignifica. O historiador Frederick Jackson Turner, por exemplo, argumenta que a fronteira é um elemento excepcional que permitiria que os "americanos" criassem um novo tipo de democracia, livre dos vícios do Velho Mundo; a história do país seria realizada pela vontade de Deus, preservando virtudes, como a democracia e o autogoverno (Cf. OLIVEIRA, 2000. STADNIKY, 2007. FOHLEN, 1981).

> Em se movendo sempre para Oeste, os americanos poderiam escapar da decadência e renovar sua virtude. Eles poderiam se desenvolver no espaço mais do que no tempo (OLIVEIRA, op. cit., p. 131).

Mas, se a fronteira era tão importante para a manutenção da democracia, como a democracia sobreviveria num mundo de metrópoles, quando não mais existia os "espaços vazios" a serem conquistados a Oeste? Turner argumenta que, "se a fronteira não existem mais como fato físico, ela ainda permanece como fato simbólico" (OLIVEIRA, op. cit., p. 135). Essa tese acaba por despertar um espírito nacionalista e, segundo Stadniky, encontra grande receptividade nos Estados Unidos no momento em que o país coloca em ação seu projeto de expansão imperialista (STADNIKY, op. cit., s/n). Não existia mais a fronteira no próprio território, mas novas fronteiras poderiam ser conquistadas para a disseminação e manutenção da democracia.

Outra versão do mito foi defendida pelo ex-presidente estadunidense Theodore Roosevelt. Segundo ele, o sucesso da história dos Estados Unidos era explicado pela existência da fronteira e do Oeste. Na perspectiva de Roosevelt, o Oeste é "uma arena onde raças se enfrentam e vencem as melhores" e "a conquista do Oeste comprova a superioridade saxã na América e a americana no mundo" (OLIVEIRA, op. cit., p. 145-146). As terras para além da fronteira não são mais o

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

lugar da regeneração como na tese de Turner; o Oeste se torna uma terra selvagem, de perigo, aventura e violência. E é nesse momento que o *cowboy*, a partir da figura de Roosevelt, torna-se símbolo da "nação americana".

> Roosevelt se identifica com o cowboy, depois torna-se um cowboy e vai lutar, de armas na mão, contra inimigo racial e culturalmente inferior, em perfeita sintonia entre a literatura e o novo papel da América como competidor por colônias e por domínio internacional (Ibid., p. 146).

Duas versões antagônicas da fronteira e do espaço "selvagem" que se encontra além dela: a *wilderness*. De um lado, Roosevelt acreditava que as terras depois da fronteira eram o lugar do perigo, da guerra e da selvageria; do outro lado, Turner acreditava que a *wilderness* era capaz de regenerar o colono.

> Ela [a *wilderness*] reconhece o colono como europeu na indumentária, nas indústrias, nas ferramentas, nas modalidades de viajar, na forma de pensar. Retira-o do vagão de trem e o coloca numa canoa de madeira. Tira-lhe as roupas da civilização, guarnecendo-o com camisa de caça e mocassim. Põe o colono na cabana dos índios cheroquis e iroqueses e levanta uma paliçada indígena em torno dele. Logo ele começa a plantar o milho indígena e a arar a terra com um bastão afiado; ele brada o grito de guerra e escalpa à moda indígena ortodoxa. Em suma, na fronteira, acima de tudo, o meio ambiente é duro demais para o homem. Ele tem que aceitar as condições que esse meio ambiente lhe oferece, ou perecer, e assim ele se ajusta às roças abertas dos índios e segue as trilhas indígenas (TURNER, 2004, p. 25).

Sniper Americano

O filme de Clint Eastwood trabalha com a noção de fronteira na medida em que constrói uma oposição entre Estados Unidos e Iraque. *Sniper Americano* conta sobre a vida de Chris Kyle, um atirador de elite da Marinha dos Estados Unidos que

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

participou da Guerra do Iraque pós-11 de setembro, interpretado pelo ator Bradley Cooper. Baseado na autobiografia do *sniper*, o filme mostra sua carreira militar e sua relação com a esposa e os filhos, além de tratar sobre os traumas de uma guerra e o assassinato de Chris depois de ele terminar sua missão no Oriente Médio.

Mas, mesmo que trate sobre os traumas psicológicos sofridos pelo protagonista, o filme corrobora com a legitimidade da guerra na medida em que representa o Iraque como um lugar "selvagem" e violento. Logo na primeira excursão à guerra, o comandante apresenta Faluja aos soldados: "Bem-vindos a Faluja, o Velho Oeste do Oriente Médio. Suas cabeças são inestimáveis, todos os extremistas do mundo vêm aqui para isso. [...] A cidade foi evacuada. Qualquer homem que ainda estiver aqui, vai matar vocês". Ou seja, qualquer chance de empatia com os iraquianos é minada logo na primeira cena de guerra.

Assumir que Faluja, a cidade iraquiana, é o Velho Oeste do Oriente Médio é remeter a uma série de símbolos que remetem à conquista do Oeste no século XIX e principalmente aos filmes de *western* do século XX: natureza selvagem e indomável, inimigos bárbaros, selvageria, violência, guerras (Cf. VUGMAN, 2006. SHOHAT; STAM, 2006). Essa pequena apresentação feita pelo comandante na primeira excursão de Chris ao Iraque, é reforçada por uma série de outras sequências do filme.

O Iraque de *Sniper Americano* é um lugar desolado: várias sequências mostram as ruínas do país, os prédios destruídos, as ruas lotadas de escombros, um hospital abandonado e decaído. Na cena inicial do filme um companheiro de Chris comenta que aquele lugar é uma "Terra amaldiçoada que fede a bosta de cachorro". Buracos nas paredes, casas inacabadas com tijolos à mostra. E as pessoas que vivem nesse lugar, segundo o filme, não são mais íntegros que a cidade.

Os iraquianos são chamados várias vezes de "selvagens" pelos soldados estadunidenses: essa designação é justificada pelas violentas e execráveis ações que eles praticam. De início, os iraquianos são os responsáveis pelo ataque

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

terrorista às torres gêmeas do World Trade Center, em 11 de setembro de 2001. E esse acontecimento é o estopim para o início da guerra. No campo de batalha, os iraquianos são mostrados como insensíveis: uma mãe entrega uma granada RKG para seu filho pequeno destruir um canhão dos "americanos"; um dos iraquianos filma os assassinatos que comete durante as batalhas e vende os DVDs das filmagens; outro dirige um carro-bomba para matar soldados estadunidenses que, para o filme, estão ali apenas para salvar o seu país do terrorismo; outros degolam "americanos" inocentes diante de uma câmera; o mais violento deles, conhecido como Açougueiro, mata uma criança enfiando uma furadeira em sua cabeça.

Tudo isso é colocado como uma oposição à nação "americana", íntegra e virtuosa. Desde a infância, Chris carrega consigo uma Bíblia católica; seu bem mais precioso é sua família: seu irmão mais novo, seus dois filhos e sua esposa, Taya; e, quando ele é chamado de egocêntrico, ele responde: "Por que sou egocêntrico? Eu morreria pelo meu país. [...] É o melhor país do mundo e eu faria tudo para protegê-lo". Para não restar dúvidas, Chris justifica a existência da sua Bíblia falando para um amigo o que ele preserva: "Deus, país, família, certo?".

E o território dos Estados Unidos é, como nas palavras de Chris, "o melhor país do mundo". A Igreja que Chris frequenta quando criança é organizada e transmite valores morais; na infância, seu pai também lhe ensina sobre ter coragem diante de pessoas "que usam de violência para vitimar os fracos". Quando ele se casa com Taya, o casamento é alegre; a casa que eles dividem e criam seus filhos é clara, iluminada, com paredes brancas, móveis novos; o hospital onde a segunda filha de Chris nasce é limpo e asseado. Tudo é construído de uma maneira para mostrar como a América — referindo-me aos Estados Unidos pelo ponto de vista dos estadunidenses — é a casa acolhedora, é o porto-seguro. E o Iraque é a selvageria, a desordem, o caos, a ruína.

Tratando dessa oposição entre Estados Unidos e Iraque, o filme carrega consigo uma discussão sobre a fronteira e a *wilderness*. Lendo o filme a partir das versões sobre o mito da fronteira, é perceptível que o filme se aproxima ora de uma ora de outra versão sobre a fronteira apresentada anteriormente. De um lado, o

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

filme liga-se à tese de Turner que reconhece a excepcionalidade "americana" e o valor da democracia contra a tirania, além de confirmar que, mesmo que a área fronteiriça até o Oceano Pacífico já tenha acabado, o espírito da colonização permanece, encaixando-se às pretensões imperialistas, como dito anteriormente. Entretanto, a *wilderness* de *Sniper Americano* pouco tem de regeneradora; o "Velho Oeste" do filme de Clint Eastwood é Faluja, os índios americanos, que foram tratados como selvagens nos filmes de *western*, são agora transfigurados em iraquianos, mostrados como violentos, bárbaros e insensíveis. O além-fronteira de *Sniper Americano* é o mesmo de Roosevelt: como dito anteriormente, uma arena de lutas entre raças, uma terra selvagem, de perigo, aventura e violência que comprova a superioridade racial "americana".

A recepção criticou esse posicionamento do filme de Eastwood. Lorraine Ali, jornalista do Los Angeles Times especialista em assuntos sobre muçulmanos, diz em sua crítica que a principal questão de Sniper Americano é a desumanização dos iraquianos.

> O maior problema aqui [em *Sniper Americano*] é que os iraquianos da produção de Eastwood são meros adereços, monstros cinzentos que torturam crianças com furadeiras, rebeldes de pele escura que se proliferam como baratas, toscos, vítimas infelizes que mal conseguem formar uma frase, muito menos proteger a si mesmos (ALI, 2015).

Enquanto isso, o Líder Supremo do Irã, o aiatolá Ali Khamenei disse que o filme de Eastwood "encoraja jovens cristão e não-muçulmanos a perseguir e ofender os muçulmanos o máximo que puderem" (GETTEL, 2015). Já o presidente de um grupo árabe-americano contra a discriminação, Samer Khalaf, enviou uma carta para Clint Eastwood e Bradley Cooper pedindo ajuda em relação ao agravamento das ameaças que os muçulmanos estavam recebendo nos Estados Unidos desde o lançamento do filme. Segundo a carta, a maioria das ameaças violentas que os muçulmanos têm recebido na época era resultado da maneira como árabes e muçulmanos são retratados no filme. Em resposta à carta de Khalaf, o porta-voz da Warner Bros., produtora do filme, disse que o estúdio "denuncia qualquer retórica

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

violenta e anti-muçulmana" e que "ódio e intolerância não tem lugar no importante diálogo que esse filme gerou sobre a experiência de um veterano" (ZWECKER, 2015. Ver também: JONES, 2015).

Mas é importante lembrar que essas críticas ao filme são vozes dissonantes na recepção de *Sniper Americano*. Indicado em 6 categorias do Oscar, *Sniper Americano* foi o filme mais assistido de 2014 nos Estados Unidos, na frente de filmes de franquias de heróis e sagas adolescentes como *Jogos Vorazes: A Esperança – Parte 1* e *Capitão América 2*, arrecadando um total bruto de aproximadamente US$350 milhões, correspondente a 64% do total arrecadado mundialmente com o filme (BOX OFFICE MOJO, 2014).

Ou seja, há disputas em torno da posse das imagens, dos mitos, dos imaginários. Como dito anteriormente, o mito da fronteira, o excepcionalismo "americano", a *wilderness* fazem parte do imaginário estadunidense. E esse imaginário, segundo Baczko, torna-se inteligível a partir dos discursos que reúnem uma representação coletiva numa linguagem; no caso aqui tratado, a linguagem cinematográfica. Assim, é possível perceber a partir da análise de *Sniper Americano* que o imaginário estadunidense e todos os seus símbolos, como, por exemplo, a fronteira e a *wilderness*, não podem ser considerados como ilusórios e fantasiosos. São construções discursivas criadas por uma coletividade que cria representações sobre si e sobre o outro, que introduz valores e indica modos de agir, como lembrado nas questões levantadas na primeira parte desse texto.

Sniper Americano faz um retrato animalesco dos muçulmanos; enquanto pinta os "americanos" como íntegros, honestos, justos, virtuosos. Como dito por Lorraine Ali, assim como essa história de bem contra o mal "ajudou a vender a invasão do Iraque pelo governo Bush, também ajudou a vender *Sniper Americano*" (ALI, op. cit.).

O filme apropria-se de elementos do imaginário estadunidense e da memória nacional — fazendo uma clara analogia entre o Iraque e o "Velho Oeste", os iraquianos e os índios "selvagens" — para legitimar a invasão feita pelas tropas estadunidenses nos anos 2000. Eastwood mostra para o público o que é um

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

iraquiano e, de outro lado, mostra como é e deve ser um "americano": temente a Deus, dedicado à família, fiel à pátria e dedicado contra os inimigos da nação.

Fontes

ALI, Lorraine. The dehumanizing of Iraqis is the main 'American Sniper' issue. Los Angeles Times, Los Angeles, 29 de janeiro de 2015. Entertainment. Disponível em: <http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-ca-american-sniper-essay-20150201-story.html>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

BOX OFFICE MOJO. 2014 Domestic Grosses. Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?yr=2014&p=.htm>. Acesso em: 02 de abril de 2017.

EASTWOOD, Clint. Sniper Americano. Título original: American Sniper. Roteiro: Jason Hall. Estados Unidos: Warner Bros., 2014. 01 DVD. 133 min., son., color.

GETTEL, Oliver. 'American Sniper' criticized by Iran's supreme leader, report says. Los Angeles Times, Los Angeles, 17 de fevereiro de 2015. Entertainment. Disponível em: <http://www.latimes.com/entertainment/movies/moviesnow/la-et-mn-american-sniper-criticized-by-iran-supreme-leader-20150217-story.html>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

JONES, Layla A. Muslim civil rights group calls on Bradley Cooper for help. The Inquirer Daily News, Filadélfia, 26 de janeiro de 2015. Entertainment. Disponível em: <http://www.philly.com/philly/blogs/trending/Muslim-civil-rights-group-calls-on-Bradley-Cooper-for-help.html>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

ZWECKER, Bill. Arab-American group claims Muslims targeted by 'American Sniper'. Chicago Sun Times, Chicago, 26 de janeiro de 2015. Entertainment. Disponível em: <http://chicago.suntimes.com/entertainment/arabamericangroupclaimsmuslimstargetedbyamericansniper/amp>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências bibliográficas

ÁVILA, Arthur Lima de. E da fronteira veio um Pioneiro: a *frontier thesis* de Frederick Jackson Turner. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, 2006.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund; et al. Anthropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa. 6. ed. rev. atualiz. Curitiba: Positivo, 2004. p. 461.

FOHLEN, Claude. A fronteira: uma explicação da História Americana? In: América anglosaxônica de 1815 à atualidade. São Paulo: Pioneira, 1981.

JUNQUEIRA, Mary Anne. Estados Unidos: a consolidação da nação. São Paulo: Contexto, 2001.

JUNQUEIRA, Mary Anne. James Fenimore Cooper e a Conquista do Oeste nos Estados Unidos na primeira metade do século XIX. In: Diálogos, 7.1 (2010).

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. A América e a Fronteira: Turner e Roosevelt. In: _____. Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA. Belo Horizonte: editora da UFMG, 2000.

PRADO, Maria Lígia Coelho. Natureza e identidade Nacional nas Américas. In: América Latina no Século XIX: Tramas, Telas e Textos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1999.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. O imaginário imperialista. In: _____. Crítica da imagem eurocêntrica. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STADNIKY, Hilda Pívaro. Fronteira e mito: Turner e o agrarismo norte-americano. Técnica Administrativa. Geografia Econômica, v. 6, n. 2, dez. 2007.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

TURNER, Frederick Jackson. O significado da fronteira na história americana. In: KNAUSS, Paulo. Oeste Americano: quatro ensaios de história dos Estados Unidos da América de Frederick Jackson Turner. Niterói: EdUFF, 2004

VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). História do cinema mundial. Campinas, SP: Papirus, 2006.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Alteridade e estranhamento: sobre a tortura e o objeto artístico

Andressa RODRIGUES DOS SANTOS [1]
Vanessa S. DEISTER DE SOUSA[2]

Resumo: A composição visual intitulada "Alteridade" é resultado de uma proposta de estudo teórico-prático advindo da disciplina de Estética do curso de Arte da Universidade Estadual do Centro-Oeste. O objetivo do trabalho consistia na produção de um objeto tridimensional que dialogasse com o tema "corpo e estranhamento" estudado a partir de referenciais teóricos de autores como Umberto Eco (1997), Michel Foucault (2010) e Sigmund Freud (1919). O resultado final visual do trabalho dialogou com questões relacionadas à alteridade, identidade e tortura, causando certo estranhamento no espectador ao confrontar-se com o objeto artístico. O estranhamento perante uma "escultura" comporta por uma espécie de máscara decalcada do rosto do próprio autor/artista, imersa em água vermelha, costurada com cabelos e adornada com a representação de carne moída, abre espaço para um debate crítico sobre o mundo cartografado pelo imaginário e também sobre as "máscaras sociais" assimiladas perante a sociedade.

Palavras-Chaves: Arte, Estética, Alteridade.

A composição visual tridimensional intitulada "Alteridade" é proveniente de uma proposta de trabalho teórico-prática advinda da disciplina de Estética do curso de Arte da Universidade Estadual do Centro-Oeste. A proposta consistia no desenvolvimento de um objeto tridimensional que deveria dialogar com o tema "corpo e estranhamento" estudado no último semestre do ano de 2016, a partir dos escritos de Umberto Eco (1997), Foucault (2010) Freud (1919), dentre outros autores.

[1] Graduada em Filosofia pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná, especialista em Metodologia do Ensino de Artes pela Unicesumar e acadêmica do 3º ano do curso de graduação em Arte da UNICENTRO. andressa.rds@gmail.com.br
[2] Orientadora. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina. Especialista em Metodologia do Ensino Superior pela UNOPAR. Mestre em artes visuais pelo PPGAV-UNICAMP. Professora colaboradora do departamento de Arte da Universidade Estadual do Centro-Oeste. vanessadeister@hotmail.com.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O objeto produzido pela aluna Andressa Rodrigues dos Santos teve como intuito dialogar com os processos de alteridade e identidade do sujeito. O trabalho busca causar estranhamento no espectador, muitas vezes colocando-o diante das fronteiras entre o eu e o outro, da identificação e da rejeição.

Nesta composição visual, Andressa utilizou sua própria imagem através de uma máscara de gesso moldada a partir de seu rosto. Sobre o assunto, Michel Ribon (1991) salienta:

> [...] a máscara exprime a recusa da coincidência estúpida consigo mesmo; [...] A aparência natural do rosto é substituída por inúmeras aparências possíveis, a fim de guindar seu portador a uma zona que confina com o sobrenatural e o monstruoso, visando estabelecer o Duplo. Ambiguidade da máscara, que não é simples disfarce, cuja função simbólica é contrária a sua aparência: via de acesso entre o profano e o sagrado, só esconde para melhor revelar, e seus olhos do noda perscrutam o invisível. [...] A máscara tem parte com a Morte, a quem toda cultura pretende domesticar (RIBON, 1991, p. 100)

A aluna/artista/pesquisadora também elegeu cabelos humanos como um dos materiais de sua composição tridimensional. É importante ressaltar que além de seus próprios cabelos, Andressa também cortou os cabelos de seu companheiro para construir o objeto. Ou seja, o simbolismo de uma relação de interdependência foi agregado à obra, incutindo significados relativos ao tema "estranhamento/corpo/identidade/alteridade" nos próprios materiais que constituem o objeto tridimensional.

Simbolicamente, em diversas culturas, acredita-se que "os cabelos, assim como as unhas e os membros de um ser humano, possuam o dom de conservar relações íntimas com esse ser, mesmo depois de separados do corpo" (CHEVALIER, 2005, p.153). Ao costurar os seus cabelos e os de seu companheiro ao molde de seu rosto, Andressa cria uma potente imagem na qual a relação identitária entre o casal se transforma e se mistura. Em outras palavras, a partir da construção do objeto, "o

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

eu e o outro" deixaram de existir como seres separados e se transforaram num terceiro: o estranho (imagem 01).

Imagem 01. Andressa Rodrigues. "Alteridade". 2016. Água, atadura gessada, cabelos, proteína de soja, beterraba em pó, corante alimentício vermelho, água, recipiente de vidro. Acervo pessoal.

Para construir uma imagem "estranha" aos olhos do espectador e fugir das possíveis leituras tradicionais que o objeto tridimensional pudesse abarcar, os temas inspiradores e norteadores de Andressa para a confecção tanto conceitual, quanto material do trabalho foram: a exclusão, a retirada da humanidade do outro, a violência e a tortura.

Em uma situação de tortura um dos indivíduos subjuga o outro. Na tortura não é permitido que uma das partes possua "voz", "vontades", "necessidades". Por conta disso, os lábios do rosto humanoide feito de atadura gessada estão costurados. A expressão sugerida no rosto é um grito que foi silenciado através da costura, da violência e da dor. Não é um grito aberto, que pode ser visto e ouvido, mas um grito sussurrante, silencioso, próximo a morte, imerso em tinta, afogado, mutilado.Ainda com o objetivo de causar estranhamento e desconforto no espectador, a proteína texturizada de soja foi utilizada para representar e/ou

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

lembrar carne humana nesta composição tridimensional (imagem 2). A PTS foi cozida e pigmentada com corante alimentício e beterraba em pó para se chegar a cor desejada.

Sugerindo sangue, saliva, carne e cabelos, a composição parece atingir a dimensão proposta pela atividade: construir um trabalho "estranho" que dialogue diretamente com as questões advindas do corpo, do ser vivente, da pulsão orgânica. Entretanto, o que é o estranho? Sigmund Freud (1919) qualifica como "estranho" aquilo que também é familiar. Para o fundador da psicanálise, estranhamos aquilo que reconhecemos de alguma forma, mas que aparentemente percebemos que não ocupa o lugar esperado:

> Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho (FREUD, 1919, p. 239)

Nessa perspectiva, o que torna o objeto criado por Andressa "estranho" é própria justaposição de forma inesperada de elementos ordinários, como a máscara, os cabelos e a proteína de soja. Ao mesmo tempo, a narrativa construída pela própria autora a partir do tema da tortura, aparentemente insere mais um elemento "não familiar" na leitura do trabalho, causando repulsão e desconforto perante o olhar do outro.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imagem 02. Andressa Rodrigues. "Alteridade". 2016. Detalhes. Acervo Pessoal.

Classificamos como "estanho" aquilo que, aparentemente, não se enquadra nas milhares de "gavetas" em que separamos toda informação ordinária e racional. Uma vez que o ser humano possui necessidade de qualificar, padronizar, regular e enquadrar a maior parte do mundo a sua volta, para compreendê-lo melhor, tudo aquilo que pode ser considerado "anormal" e "estranho" geralmente é afastado e separado.

Psicologicamente, socialmente, culturalmente, em todas as esferas, talvez por falta de entendimento, o ser humano lida com o isolamento do "estranho" de uma forma mais natural. É mais comum, na cultura ocidental, depararmo-nos com o "estranho" afastado a encontrá-lo em harmonia com o meio. No século XXI, em plena "modernidade líquida" (utilizando o termo cunhado por Bauman), ainda nos espantamos com certas modificações corporais como implantes, bifurcação de língua, pigmentação dos olhos e todos os tipos de "body modifications".

Por conta disso, artistas como a francesa Orlan, trabalham no limiar entre a normalidade, o estranhamento e a total repulsa. Orlan usa o próprio corpo como

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

suporte, meio e matéria-prima de suas obras. Considerada uma das principais artistas da "body art" ou "arte carnal" como ela mesma define sua poética num manifesto escrito em 1989, a artista apresenta seu corpo em oposição ao "determinismo natural, social e político e a todas as formas de dominação, supremacia masculina, religião, segregação cultural e racismo"[3].

Ainda que a crítica na obra de Orlan se apresente muitas vezes com um tom humorístico grotesco ou como sátira, a artista se coloca ao mesmo tempo como matéria e suporte artístico, torando-se o elemento crítico e poético fundamental de suas propostas, como salienta Giselle Falbo e Ana Beatriz Freire:

> A arte de Orlan, assim, explode as representações que possam capturar o corpo, apresentando-o, consequentemente, como objeto-arte para além dos ideais de cultura ou de um organismo que se quer natural ou biologicamente dado (FALBO e FREIRE, 2009, p. 194).

Este tipo de trabalho performático faz emergir do próprio corpo do artista a ideia de estranhamento. Orlan também utiliza manipulação digital para inserir elementos estranhos em seu rosto na série de fotografias intituladas "**Disfiguration-Refiguration** - Self-hybridizations" iniciada em 1998 (imagem 03). Nesta série, Orlan se inspira em elementos da cultura "não ocidental" para realizar suas "hibridizações" e reconfigurações faciais. Ou seja, é evidente que a artista transita entre linguagens e processos criativos distintos no campo da arte contemporânea para desenvolver sua poética, em conformidade com as inquietações presentes na poética de diversos outros artistas contemporâneos.

[3] Tradução livre. Disponível em: <http://www.orlan.eu/bibliography/biography/?%207%20mar?>. Acesso em 20 mar 2017.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

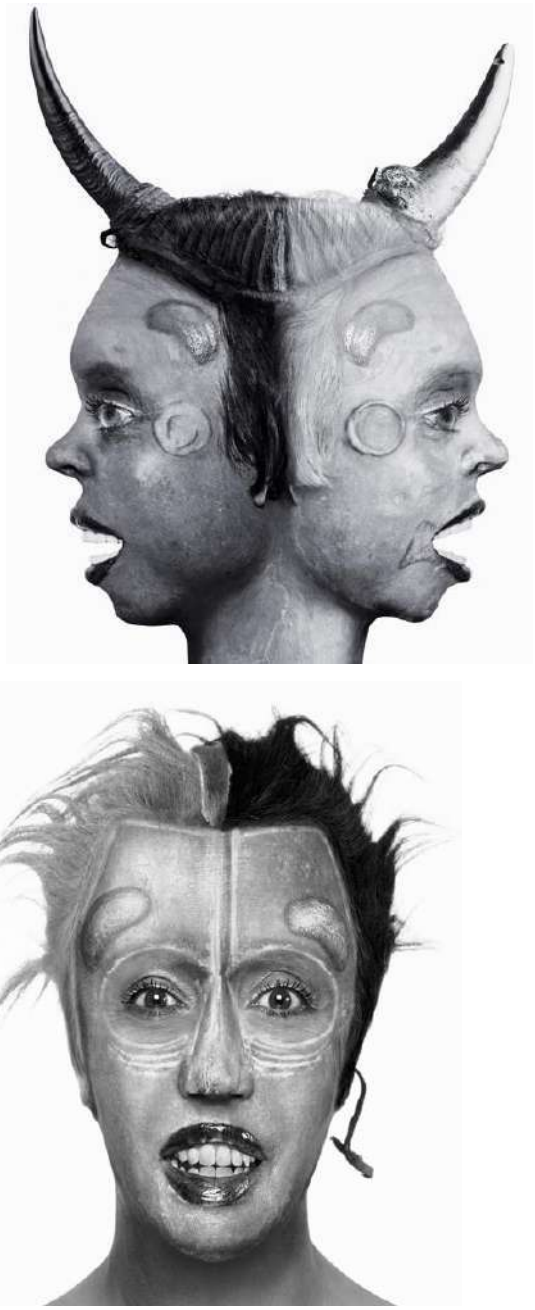


Imagem 03. Orlan. "African Self-Hybridization". série fotografia iniciada em 1998. Disponível em: <http://www.orlan.eu/works/photo-2/nggallery/page/3> . Acesso em: 26 mar 2017.

Por fim, pode-se afirmar que sob a luz de interpretações psicológicas, a questão da rejeição e/ou afastamento de um indivíduo por parte de seu interlocutor, pode ser um meio de expurgar certos tipos de sentimentos estranhos a si mesmo. Sociologicamente, contudo, esta exclusão geralmente advinda de um processo de

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sistematização ou padronização dos indivíduos entre os "normais" e os "estranhos", possui como objetivo manter a ordem e o controle sob eles.

Foucault (1978), em seu livro "A História da Loucura", explica alguns acontecimentos históricos que dialogam com essa perspectiva. Durante os séculos XIV e XV, a lepra era uma doença que assolava a Europa. As características da doença também causavam profundo "estranhamento" por conta da maneira como ela afetava a aparência dos doentes. Por conta disso (além do fator do desconhecimento sobre o contágio e tratamento da doença) os indivíduos enfermos eram excluídos da sociedade. Fato curioso, explica Foucault, que mesmo após a erradicação da doença, a exclusão e o estranhamento prevaleceram:

> Aquilo que sem dúvida vai permanecer por muito mais tempo que a lepra, e que se manterá ainda numa época em que, há anos, os leprosários estavam vazios, são os valores e as imagens que tinham aderido à personagem do leproso; é o sentido dessa exclusão, a importância no grupo social dessa figura insistente e temida que não se põe de lado sem se traçar à sua volta um círculo sagrado (FOUCAULT, 1978, p. 9).

Segundo o autor, as mesmas estruturas físicas que antes serviam para separar os doentes dos saudáveis, passam a funcionar para separar pobres, presidiários, vagabundos e "cabeças alienadas" (provavelmente os doentes mentais). Sendo assim, não seria contraditório afirmar que nossa sociedade ocidental parece ainda ter seus "leprosos". "Leprosos" muito "estranhos" que continuam excluídos, e "à deriva" em seus próprios devires.

Inspirando-se neste conceito, voltando ao trabalho tridimensional construído por Andressa, a água vermelha pigmentada (imagem 4) permite que o rosto humanoide criado pela artista permaneça submerso e "à deriva", numa espécie de encruzilhada sem fim. A inspiração para a construção da imagem deste rosto submerso em sangue, cabelos e carne, também é advinda dos barcos que frequentemente levavam uma carga "insana" de uma cidade para outra" na Alemanha do século XV, cuja rota foi comumente denominada de "Nau da loucura":

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> A água e a navegação têm realmente esse papel. Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada (idem, p. 16 -17).

O mar e a água também são metáforas comumente utilizadas como arquétipos do inconsciente humano. Imagens advindas do universo dos sonhos e de todo o mapa onírico foram inspiração para muitos artistas surrealistas, para a própria Orlan acima citada e para diversos outros artistas contemporâneos. Muitas vezes, o uso de elementos pessoais em composições artísticas é proveniente de estudos psicanalíticos ou de imersão no processo psíquico do artista.

Este tipo de processo criativo foi utilizado para a criação de algumas obras da artista brasileira contemporânea Nazareth Pacheco. Na obra "O corpo como destino" de 1994 (imagem 04), a artista expos caixas de madeira repletas de elementos que caracterizavam uma espécie de memória ou documentário de modificações sofridas pelo seu corpo. São "fotos, radiografias, bulas, receitas, medicamentos, seringas, uma mecha de cabelos, uma máscara de rosto, uma arcada dentária, dentre outros" (PEREIRA, 2010, p. 453) que evidenciavam a ideia do corpo como objeto que pode ser 'retocado', aparado ou moldado. Ao mesmo tempo, a obra remete a um corpo que também pode ser o lugar no qual o artista capta os materiais compositivos, como os cabelos.

É importante ressaltar que na obra em questão, apesar de Pacheco buscar inspiração em sua própria vida, em seu próprio corpo e nas relações dele com seu inconsciente, sua obra projeta-se para reflexões mais amplas. Aqui, o tema é a própria fragilidade da condição humana, um lugar de ativação poética que dialoga com questões existenciais.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imagem 04. Nazareth Pacheco. "Sem Título". 1993. Fotografia de Ding Musa. Disponível em: <http://www.select.art.br/8110-2/>. Acesso em 26 mar 2017.

Artistas como Pacheco e Orlan buscam através de suas poéticas, partindo do próprio corpo, uma compreensão artística do humano em suas várias dimensões. Intelectualmente, grandes pensadores modernos como Marx, Nietzsche e Freud também desenvolveram, à sua maneira, teorias que tinham como intuito a compreensão do mundo e até mesmo das forças inconscientes que orientavam a humanidade, como esclarece Marc Jimenez:

> Os três tentaram compreender o papel e o significado das forças subterrâneas, inconscientes, que regem ao mesmo tempo a atividade dos homens e o devir da humanidade [...] É por esta razão que procuram identificar o mecanismo escondido que explique a evolução. Para Marx, este mecanismo é econômico; para Nietzsche ele é religioso, moral e cultural. Para Freud, ele é psicológico e repousa no inconsciente. Em todos os casos, trata-se realmente de fazer surgir, na consciência, forças obscuras, artificialmente dissimuladas ou recalcadas (JIMENEZ, 1999, p. 258).

Ainda estamos muito distantes intelectualmente de compreender o modo como as relações humanas se estabelecem e quais são seus mecanismos. Estamos ainda mais distantes de compreendermos profundamente a lógica das estruturas

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sociais. No entanto, algumas teorias nos ajudam a refletir sobre a questão central proposta neste artigo: a desumanização de um indivíduo, o afastamento, a estranheza, a identificação e a subjugação.

Na Idade Média, período estudado por Foucault, as execuções, assim como os castigos eram feitos em praça pública, como se fossem espetáculos para a população. Podemos dizer que assim como um espectador de uma tragédia grega, o espectador de uma sessão de tortura tinha uma experiência catártica (à maneira aristotélica) que resultava de um momento de identificação/rejeição com o torturado. Desta forma, há uma identificação com aquilo que é "estranho" e no ato de afastar, rejeitar e/ou punir outrem, o humano, de alguma forma, lida com aquilo que há de estranho nele mesmo.

Tanto o aprisionamento quanto os castigos físicos parecem ser permitidos quando a humanidade de alguém e retirada. Pois, de certa forma, retira-se o elemento que faz com que um sujeito se identifique com o outro, colocando-o em um nível abaixo de existência; Igualando o sujeito subjugado aos animais irracionais; Um processo que recorta o âmbito psíquico, social, material e filosófico.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imagem 05. Andressa Rodrigues. "Alteridade". 2016. Detalhes. Acervo pessoal.

Por fim, aquilo que consideramos belo ou feio, estranho ou ordinário, aqueles elementos que aceitamos ou repudiamos, transcendem à mera constatação "estética". Este tipo de operação do juízo também está ligada a questões morais, políticas, econômicas e psicológicas:

> no belo, o ser humano se coloca como medida e perfeição; [...] adora nele a si mesmo. [...] No fundo, o homem se espelha nas coisas, considera belo tudo o que lhe devolve a sua imagem. [...] O feio é entendido como sinal e sintoma de degenerescência [...] Cada indício de esgotamento, de peso, de senilidade, de cansaço, toda espécie de falta de liberdade, como a convulsão, como a paralisia, sobretudo o cheiro, a cor, a forma da dissolução, da decomposição [...] tudo provoca a mesma reação: o juízo de valor 'feio'. [...] O que odeia aí o ser humano? Não há dúvida: o declínio de seu tipo (NIETZSCHE apud ECO, 2007, p. 15)

Através da arte, pele, músculo, fragilidade, sangue, urina, carne e vísceras, o estranho, o irracional, o rejeitado, o torturado são temas que podem emergir e

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

materializarem-se a fim de colocar-nos de volta perante o avesso daquilo que é considerado corrente. Assim, somos induzidos a repensar as estruturas sociais e culturais que estão enraizadas na lógica da existência/sobrevivência humana.

Referências Bibliográficas:

CIRLOT, Juan Eduardo. Dicionário de Símbolos. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

ECO, Umberto. História da Feiura. Rio de Janeiro: RECORD, 2007.

FALBO, Giselle. FREIRE, Ana B. O Corpo como objeto: considerações sobre o conceito de sublimação através da Arte Carnal de Orlan. In: Aletheia 29, 2009.

FOUCAULT, Michel. Aula de 22 de janeiro de 1975. In: Idem. Os Anormais: Curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. A história da Loucura. São Paulo, Editora Perspectiva, 1978.

FREUD, S. O estranho. (1919). In: Edição standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud – Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 17.

JIMENEZ, Marc. O que é estética. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999.

RIBON, Michel. A arte e a natureza. Campinas, SP: Papirus, 1991.

Orlan, Biography. Disponível em: <http://www.orlan.eu/bibliography/biography/?%207%20mar?>. Acesso em 20 mar 2017.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O conceito de visualidade para análise do jornal alternativo *Versus,* entre cultura política, mitologias políticas e imaginação social

Roberto Da SILVA RODRIGUES[1]
Universidade Estadual de Maringá

Neste trabalho pretendemos analisar o jornal alternativo *Versus* a partir do conceito de visualidade segundo debate desenvolvido por Ulpiano T. Bezerra de Meneses. Sendo assim, neste trabalho lançaremos mão do conceito de visualidade com intuito de investigar como por meio das páginas do periódico em questão se expressa a cultura visual projetada a partir de uma imaginação social. O jornal *Versus* foi um periódico paulista da imprensa alternativa que circulou de 1975 a 1979. Era um jornal de oposição e resistência à ditadura militar brasileira. O elemento imagético se constitui em um dos diferenciais do periódico. *Versus* era produzido a partir do lema da arte como arma. Desse modo, o jornal mistura ficção e realidade para retratar uma América Latina marcada por regimes de exceção. Sendo assim, a presente comunicação tem por objetivo socializar, como resultado, que a exploração das imagens no jornal *Versus* constitui um campo para compreender a atuação política de sujeitos históricos no período da ditadura militar brasileira.

Palavras-chaves: Cultura visual, cultura política, mitologias políticas, imaginação social, imprensa alternativa.

Preâmbulo

[1] Mestrando em História Política

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Neste trabalho pretendemos discutir possibilidades teóricas e metodológicas para o desenvolvimento de estudos e pesquisas sobre história política no jornal alternativo *Versus*. Neste sentido o trabalho toma como idéia norteadora o conceito de cultura política e se apropria dos debates desenvolvidos a partir da disciplina de Teorias e Metodologias em História Política, no mestrado em História Política na Universidade Estadual de Maringá, no segundo semestre de 2016. A proposta deste trabalho é estabelecer uma reflexão partindo do conjunto de autores que permita abrir caminho para o olhar historiográfico com vistas a constituir, definir e instrumentalizar alguns conceitos de análise para o desenvolvimento de minha pesquisa apresentada ao programa do mestrado no projeto intitulado "A cultura política no jornal alternativo Versus".

Sendo assim, o trabalho que aqui será desenvolvido irá articular as idéias de visualidade, cultura política, mito e imaginação social, tendo como base alguns autores discutidos na disciplina acima mencionada. Com esta reflexão que desenvolvo inicialmente, pretendo esclarecer que compreendo o presente trabalho como um processo que não se finda no ponto final da última página. Mas sim como parte de um movimento mais amplo da razão em atividade na busca de compreender e dar significado, em nosso caso, aos acontecimentos históricos.

Segundo Ulpiano T. Bezerra de Meneses, no texto *"Fontes visuais, cultura visual. Balanço provisório, propostas cautelares"* (2003), as fontes visuais são artefatos da cultura material e precisam ser entendidas em sua utilização social de produção, circulação e consumo. Desta forma o conceito de visualidade é apropriado levando em consideração que:

> Não são, pois, os documentos os objetos de pesquisa, mas instrumentos dela: o objeto é sempre a sociedade. Por isso, não há como dispensar aqui, também, a formulação de problemas históricos, para serem encaminhados e resolvidos por intermédio das fontes visuais, associadas a quaisquer outras fontes pertinentes. Assim, a expressão, 'História visual' só tem algum sentido se se tratasse, não de uma história produzida a partir de documentos visuais (exclusiva ou

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> predominantemente), mas de qualquer tipo de documento e objetivando examinar a dimensão visual da sociedade. (MENESES, 2003, p. 28)

Entendo que quando Meneses escreve sobre visualidade e cultura visual ele se refere a mesmas questões concernentes à dimensão visual de uma fonte histórica. Desse modo mais adiante Meneses escreve:

> Não se estudam fontes para melhor conhecê-las, identificá-las, analisá-las, interpretá-las e compreendê-las, mas elas são identificadas, analisadas, interpretadas e compreendidas para que daí se consiga um entendimento maior da sociedade na sua transformação. (MENESES, 2003, p. 26)

Feita estas primeiras considerações, o objetivo deste trabalho é indicar como a reflexão que os autores selecionados da disciplina de Teorias e Metodologias em História Política podem contribuir para a compreensão do fenômeno do político a partir dos conceitos de cultura política, mito e imaginação social. A cultura visual expressa nas páginas do jornal é elemento primordial para análise uma vez que, não apenas por meio de palavras, mas por imagens, as páginas de *Versus* traduziam como os sujeitos sociais percebiam o contexto social, cultural e político da ditadura militar, de modo que será o aspecto imagético o foco de nossas análises.

A cultura política e olhar para a política no jornal alternativo Versus.

Ao nos apropriarmos do conceito de cultura política levamos em consideração um dado momento sobre a história política. Este momento diz respeito ao movimento que levou a história política ao seu declínio e posteriormente à sua fase de renovação, conforme debate desenvolvido por René Rémond. Nas reflexões desenvolvidas em sala de aula, problematizamos que esse movimento de declínio e renovação da história política seria mais circunscrito à historiografia francesa. Sem

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

pretender aprofundar este problema, tomamos como verdadeiro esse dado e concluímos que o conceito de cultura política se apresenta no contexto de renovação da história política que se apresenta na segunda metade do século XX.

Desse modo, temos que o conceito de cultura política se apresenta como uma outra forma de olhar para o fenômeno do político, olhar este que poderíamos dizer não se tratar da forma tradicional como anteriormente os pensadores se dedicaram ao tema. Sendo assim, esta outra maneira de olhar para o político pode ser localizada inicialmente nos trabalhos de Gabriel Alomd e Sidney Verba, em texto publicado no livro Diez textos básicos de Ciencia Política, com primeira edição datada de 1992.

Neste livro os autores Almond e Verba apresentam um texto intitulado a Cultura Política, no qual estabelecem uma reflexão sobre a cultura política da democracia e as estruturas e processos sociais que a sustentam. O debate que os autores desenvolvem se situa no contexto do pós-Segunda Guerra Mundial. Nesse contexto é que observam a passagem de experiências sobre o fascismo e o comunismo, a emergência de experiências de descolonização na Ásia e na África. É neste cenário que os autores apresentam o que seria um problema de alcance mundial: que diz respeito sobre o futuro da democracia.

Como já dissemos, Gabriel Almond e Sideny Verba estão preocupados com a nova cultura política mundial que emerge após experiências de fascismo, experiência do comunismo, e a mudança pelas quais passam países da Ásia e África que enfrentam processos de descolonização. Segundo os autores, a nova cultura política mundial que surge destas experiências seria uma cultura de participação, que embora assim o fosse não se sabe qual seria o modo desta participação. Para as nações novas, haveria dois modelos de Estado Moderno de participação, o democrático e o totalitário. Em suas análises defendem a cultura democrática como um modelo a ser seguido.

Segundo os autores:

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> O termo cultura política se refere a orientações especificamente políticas, posturas referentes ao sistema político e seus diferentes elementos, é um conceito que permite utilizar como marco conceitual os enfoques da antropologia, da sociologia e psicologia. Nosso pensamento se enriquece quando empregados categorias antropológicas e psicológicas como socialização, conflito cultural e aculturação. Empregam o terno cultura no sentido de orientação psicológica para objetos sociais. Quando falam de cultura política de uma sociedade se referem ao sistema político que informa os conhecimentos, sentimentos e valores de sua população. (VERBA; ALMOND, 2001, p.180)

Direcionando o foco para a cultura política na historiografia voltamos nossa atenção para a contribuição de Serge Berstein na qual acreditamos que o autor apresenta de forma mais clara o surgimento do conceito de cultura política e seu entendimento na historiografia.

Segundo Berstein,

> [...] a noção de cultura política aparece pela primeira vez na historiografia francesa no início dos anos 1990, inscrita na corrente de renovação dos objetivos e métodos da história política promovida na França por René Rémond, a partir dos anos 1960, na universidade de Paris-X-Nanterre e no Instituto de Estudos Políticos de Paris. Tratava-se então de tirar a história política do impasse entre crônica factual erudita, nomenclatura de homens e organizações, ou história militante autojustificativa para substituí-la por uma história portadora de sentido em que o político constituísse um elemento indissociável da evolução das sociedades humanas tomadas em seu conjunto. (BESRTEIN, 2009, p. 30)

Ainda segundo o autor, as abordagens empíricas dos fenômenos políticos mostrariam que comportamentos políticos se explicam em função de um complexo sistema de representações, para estes sistemas de representações os historiadores deram o nome de cultura política. Os historiadores entenderiam por cultura política um grupo de representações, portadoras de normas e valores, que constituem a identidade das grandes famílias políticas. Pode-se concebê-la como uma visão global do mundo e de sua evolução, do lugar que aí ocupa o homem e, também, da

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

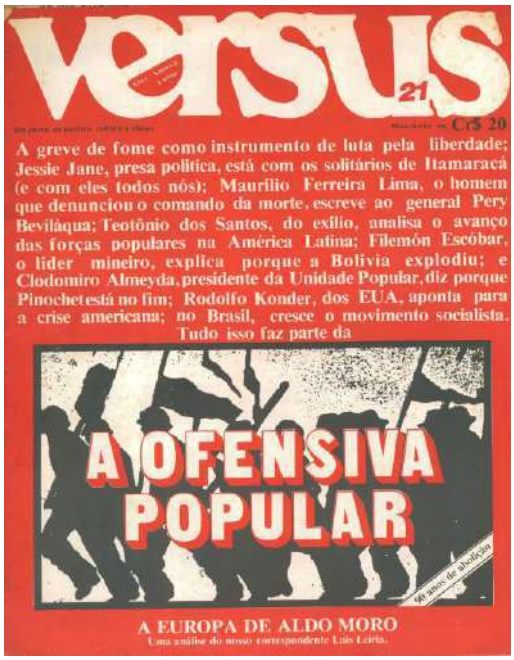
própria natureza dos problemas, relativos ao poder, visão que é partilhada por um grupo importante da sociedade num dado país e num dado momento de sua história. (BERSTEIN, 2009, p. 32).

A noção de cultura política estaria diretamente ligada à idéia de representação, não haveria cultura política coerente que não compreenda precisamente uma representação da sociedade ideal de acordo com sua imagem da sociedade e do lugar que nela ocupa o indivíduo.

A noção de cultura política, portanto, nos permite refletir sobre as representações, normas e valores a respeito da identidade de famílias políticas. Conforme Berstein, teríamos a cultura política católica, a cultura política republicana, a cultura política comunista, a cultura política fascista. E em nosso caso, o jornal alternativo Versus, poderíamos falar de uma cultura política de resistência ao regime militar brasileiro.

Na imagem abaixo visualizamos uma capa do jornal alternativo *Versus* expressando uma cultura política de luta popular contra os regimes de exceção e defesa das liberdades democráticas. Nela encontramos a projeção de um imaginário no qual os sujeitos históricos são situados como agentes da luta contra a ditadura.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

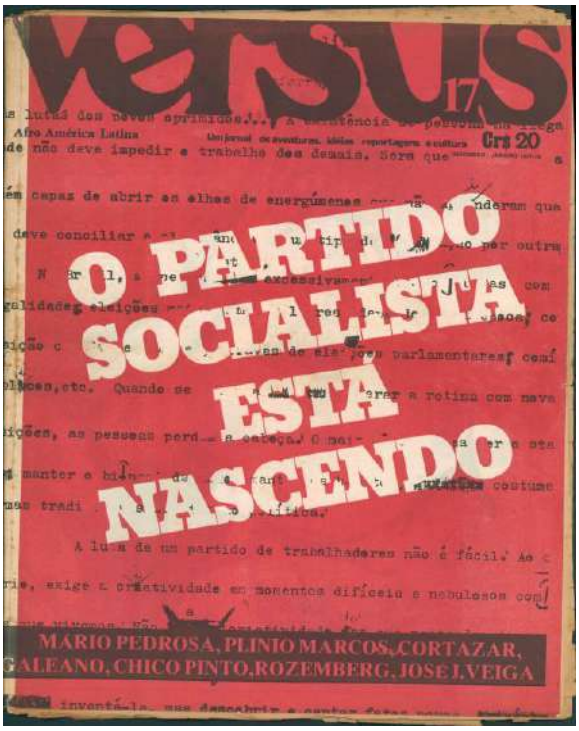


Jornal *Versus*, capa da 21ª edição, dezembro de 1977. Fonte CDPH-UEL

Sendo assim, no jornal Versus, encontramos inúmeras culturas políticas: democrática, socialista, de resistência, revolucionária, reformista, socialista, trabalhista. Uma ampla gama de culturas políticas já que no jornal, até que a organização trostkista Convergência Socialista se tornasse hegemônica, existiram diferentes projetos políticos que se combinavam na luta contra a Ditadura Militar.

Na próxima imagem observamos a cultura política socialista como uma das bandeiras de defesa do ativismo político dos produtores de *Versus* que defendiam a criação do partido socialista como forma de impulsionar as lutas por liberdades democráticas.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017



Jornal Versus, capa da 17ª edição, dezembro de 1977. Fonte CDPH – UEL

Essas culturas políticas se expressavam por meio de uma visão de mundo possuindo elementos comuns: a luta contra a ditadura, a defesa das liberdades democráticas, anistia para presos políticos, pluripartidarismo, liberdade de organização sindical, entre outros. Trata-se, portanto, de normas, valores, crenças que integravam a vivência dos produtores do jornal Versus, que caracterizavam as suas práticas de enfrentamento com o regime de exceção, bem como o ofício da produção jornalística que imprimiam por meio de suas idéias nas páginas do jornal *Versus*. Para este conjunto de representações, crenças, normas e valores, expressos nas páginas do jornal *Versus* iremos analisá-los tendo como base o entendimento de que nas páginas do jornal Versus se expressam mitos políticos projetados por uma imaginação social.

Sendo assim, localizamos que a história política, ou nova história política em expressão utilizada por Francisco Falcon pode ser enriquecida com aportes da história cultural conforme orientação de Jean Sirinelli. Essa nova história política como já foi mencionado leva em conta o político a partir da transmissão das

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

crenças, das normas e dos valores. Aqui, portanto, o político é analisado como expressão da cultura humana. Na visão do autor, a realidade reconstruída pelo historiador jamais foi percebida pelos contemporâneos em sua pureza cristalina, ela era para eles uma representação, por isso o historiador do político deveria empreender o estudo das representações.

> Podemos chamar assim, em efeito, ao conjunto das representações que unem um grupo humano no plano político, e uma visão compartilhada do mundo, uma leitura comum do passado, uma projeção compartilhada do futuro. Assim pois, a história política presta uma particular atenção às normas, crenças e valores compartilhados em uma investigação que se alimenta, entre outras, da antropologia histórica. (SIRINELLI, p. 6)

Portanto, a história política renovada a qual tomamos como fundamento desta pesquisa, aliada com as contribuições da história cultural, se interessa pelas crenças, normas e representações dos indivíduos em sua relação com as instituições e na vida política. Trata-se de uma virada historiográfica que se opera a partir dos anos de 1970, como esclarece Sirinelli, na qual a história política se recupera nas investigações e se torna um objeto apreciado. (SIRINELLI, p. 2). Nessa virada historiográfica olhar do historiador se dirige não apenas para estruturas, instituições, eventos e acontecimentos como campos característicos de observação do fenômeno político, mas também para os instrumentos mentais pelos quais o homem percebe o mundo.

> Não obstante, o interesse pelas ferramentas mentais e, através dele, a atitude do historiador para reconstruir como uma sociedade humana percebe o mundo que a rodeia, e como o representa, tem sido muito fecundo. Mesmo quando não se refere somente às formas mais elaboradas do espírito senão também as análises da mais crua percepções e das sensibilidades mais soterradas. (SIRINELLI, p. 4)

> Portanto, quando Sirinelli se refere ao interesse pelas ferramentas mentais para o historiador reconstruir como a sociedade humana percebe o mundo que a rodeia entendemos, fundamentalmente, que nos é útil o

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

conceito de, mitologias políticas e imaginação social. Nesse sentido nos apropriamos das reflexões desenvolvidas por Roul Girardert e Bronislaw Backzco.

Mitologias políticas e imaginação social.

Tomando como referência o livro de Raoul Girardet, Mitos e mitologias políticas, podemos dizer que o conhecimento científico procurou se afastar do que era considerado mitológico ou característico do imaginário. Girardet constata que nas obras sobre a história das idéias políticas prevalece uma desconfiança obstinada em relação ao imaginário. (GIRARDET, 1987, p. 9). De modo que "tudo o que escapa das formulações demonstrativas, tudo que brota das profundezas secretas das potências oníricas permanece relegado a uma zona de sombra, na qual bem raros são aqueles que ousam penetrar". (GIRARDET, 1987, p. 10).

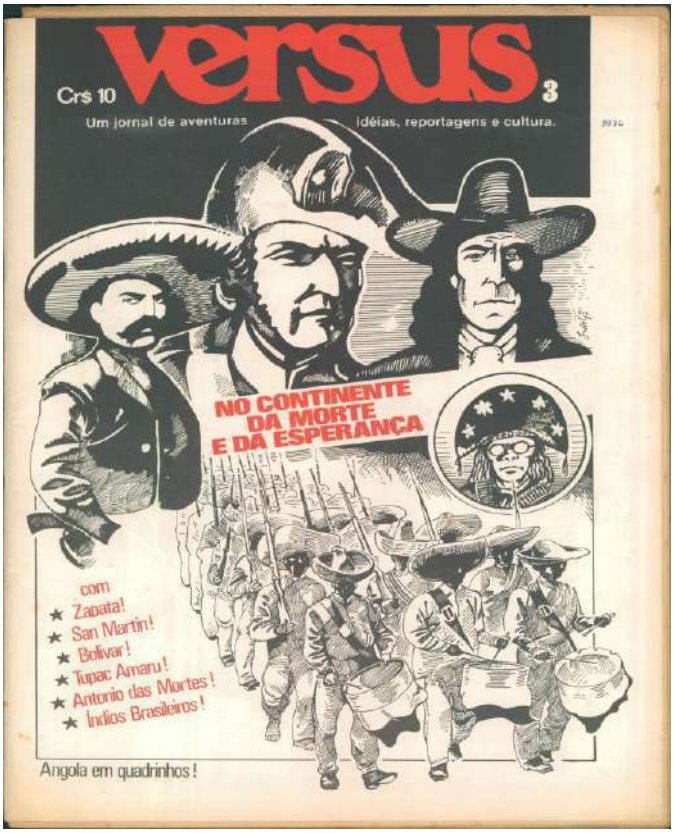
Segundo Girardet, o mito político seria até certo tempo considerado fabulação, deformação ou interpretação objetivamente recusável do real. Como exemplos de mitos políticos contemporâneos, Girardet apresenta os mitos do Salvador, a Idade de Ouro, a Conspiração e a Unidade. Girardet cita algumas idéias sobre o mito com base em Mircea Eliade, para o qual o mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo imemorial. O mito contaria como uma realidade chegou à existência. Raul Girardet se atenta para o fato de que em outros pensadores o mito é confundido como mistificação: ilusão, fantasma, ou camuflagem.

Para o trabalho com o jornal *Versus* entendemos que o conceito de mito é útil para a análise, por exemplo, de como figuras políticas são retratadas no jornal, ou sobre como a idéia de construção de um partido socialista é tratada com conotações míticas, na qual o projeto de criação do partido assume a função de dar sentido à uma meta final pré-estabelecida pelos produtores do jornal, neste caso, a criação do partido socialista. Outros exemplos de mitos que podemos analisar no jornal Versus, é a representação de uma idéia de América Latina, na qual se

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

valorizando a cultura de um povo aproximando-se do mito da unidade, ou seja, na busca de uma identidade latino-americana os produtores do jornal empreendem a construção de uma idéia de América Latina, na qual vão buscar os elementos comuns de sua origem valorizando as características culturais e históricas.

Na imagem abaixo podemos observar o que seria a representação do mito do salvador, ou heróis nacionais dos povos latino-americanos: Emiliano Zapata, San Martin, Tupac Amaru.



Jornal *Versus*, capa da terceira edição, março de 1976. Fonte CDPH – UEL

Portanto, a natureza mítica do jornal se expressa na maneira com que as idéias veiculadas pelo periódico são produzidas dando um sentido para a relação do sujeito com o mundo. Podemos dizer que, partindo da condição objetiva de um regime de exceção, numa economia capitalista, este dado constitui a base sobre a qual é erigido o significado que os produtores do jornal *Versus* dão ao lugar do

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sujeito no mundo: lutando pelas liberdades democráticas, buscando na histórica a formação de sua identidade, no caso a identidade de uma América Latina marcada por regimes de exceção, com um histórico comum de exploração colonial.

Na esteira do debate sobre os mitos políticos abre-se também para discussão a idéia de imaginação social, segundo Bronislaw Backzco, o trabalho com o conceito de imaginação social tem origem no século XIX. O espaço que o conceito de imaginário ganha colocaria em causa certa tradição intelectual que, no século XIX, aceita como evidência afirmações como: "não são as idéias que fazem a história. Esta seria uma tendência cientista e realista, que pretendia separar o verdadeiro e o real do que era ilusório e quimérico". (BACKZCO, 1985 p. 297)

Segundo Backzco:

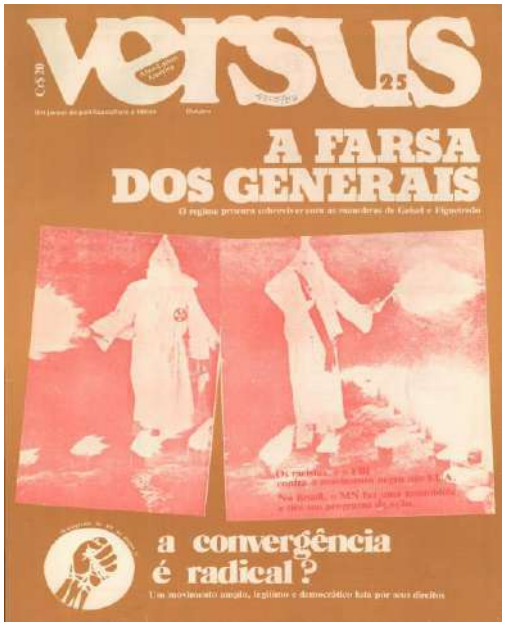
> A imaginação social, por um lado trata-se da orientação da atividade imaginativa em direção ao social, isto é, a produção de representações da "ordem social", dos atores sociais e das suas relações recíprocas, hierarquia, dominação, obediência conflito. Por outro lado, o mesmo adjetivo designa a participação da atividade imaginativa individual num fenômeno coletivo. (BACKZCO, 1985, p.308)

Mais adiante Backzco acrescenta:

> O imaginário social torna-se inteligível e comunicável através da produção de "discursos" nos quais e pelos quais se efetua a reunião de representações coletivas numa linguagem. Os signos investidos pelo imaginário correspondem a outros tantos símbolos. (BACKZCO, 1985, p. 298)

Na imagem abaixo destaca-se as duas fotos de membros da Ku Klux Klan traduzindo o imaginário do contexto da década de setenta de luta dos negros pelas liberdades civis, simbolizando que a comunidade negra estadunidense e brasileira lutavam por causa iguais.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017



Jornal Versus, capa da 25ª edição, outubro de 1978. Fonte CDPH – UEL

Desse modo, podemos dizer que os produtores do jornal Versus criam uma narrativa na qual o seu discurso é indício de um tipo específico de imaginação social. Nas páginas do periódico verificamos, por exemplo, que a idéia de criação de um partido socialista, como revela uma das matérias do jornal, da edição número 17 de dezembro de 1977, tem sua origem na experiência das lutas proletárias as quais poderíamos buscar o contexto no século XIX e XX. Desse modo, longe de se tratar de uma produção simbólica indicativa da manifestação de uma ilusão quimérica, a imaginação social presente nas páginas do jornal *Versus*, indicam a formulação de idéias com seu contexto social e histórico bem definido objetivamente, ou seja da atividade da imaginação que se dirige ao social.

Considerações finais

Para concluir este trabalho, podemos dizer que os conceitos de cultura política, mitologias políticas e imaginação social serão úteis no processo de

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

realização de minha pesquisa. A contribuição dos autores citados permite compreender que estes conceitos possibilitam uma análise da política a partir de crenças normas e representações, algumas das quais dedicamos atenção ao analisar as capas de *Versus* neste texto. Observamos que o campo da disputa política no periódico dirige-se para a dimensão do imaginário de modo que o próprio periódico constitui espaço da disputa política. Sendo o assim, o jornal representou, ao seu modo, o contexto da década de 70, marcado pelas lutas por liberdades democráticas contra a ditadura militar.

Referências bibliográficas

ALMOND, Gabriel e VERBA, Sidney. La cultura política. In: ALMOND, g. ET. ALL. Diez textos básicos de ciência política. 2ª Ed. Barcelona: Editora Ariel, 2001, p. 171 – 201.

BACKZCO, Bronislaw. A imaginação Social. In: Leach, Edmund et Alii. Antropos-homem. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p. 296-314.

BERSTEIN, Serge. Culturas políticas e historiografia. In: AZEVEDO, Cecília Et. All. Cultura política, memória e historiografia. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 29 – 46.

GIRARDET, Raul. Para uma introdução ao imaginário político. In: Mitos e mitologias políticas. Tradução de Maria Lucia Machado. Editora Companhia das Letras. São Paulo. 1987, p. 9 – 24.

RÉMOND, René. Por uma história política. 2ª Ed. Editora FGV. Rio de Janeiro, 2003.

SIRINELLI, Jean-François. L'Histoire politique et culturelle. Sciences Humaines, Paris, n. 15, p. 157-164, out. 1997. (traduzido para o espanhol).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O fotojornalista Enrique Meneses e o "Robin Hood da *Sierra Maestra*": Registros fotográficos reenquadrados.

Edinaldo Aparecido Santos de Lima[1]
(UNESP- FCL -Assis)

Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa[2]
(UNESP- FCL -Assis)

Neste trabalho serão analisadas fotografias do fotojornalista Enrique Meneses que esteve na *Sierra Maestra* momentos antes do triunfo da Revolução Cubana (1959). Observaremos os usos e apropriações de suas fotos, segundo as propostas de Ulpiano Bezerra de Meneses. De origem espanhola Enrique Meneses cobria conflitos na África quando foi enviado pelo redator chefe da revista *Paris Match* para tirar fotos de uma "*revolucioncita*" que estaria florescendo em Cuba. Ao adentrar as matas da *Sierra Maestra* (1957-1958), Meneses captou imagens do cotidiano dos rebeldes que naquele momento persistiam na luta contra a ditadura no país. As obras de Meneses ressoavam no mundo e adquiriam diferentes sentidos interpretativos conforme as diretrizes político-ideológicas de revistas e jornais. Tal como ocorreu na *Paris Match* e na revista ilustrada brasileira *O Cruzeiro*, suas fotografias protagonizaram disputas e (re) apropriações. A análise prévia do material fotográfico revelou-nos, não apenas uma predileção das lentes de Meneses pela figura de Fidel Castro - àquelas alturas uma personalidade destacada - mas também uma inclinação para influenciar os imaginários do período.

Palavras-chaves: Fotojornalismo, Fidel Castro, Imaginário Social.

Um *flash* de introdução: fotografia e imaginário social.

[1] Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da UNESP – Assis: História e Sociedade da linha de Política: ações e representações. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).
[2] Docente do Programa de Pós-Graduação em História da Unesp – Assis.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Pertencente à comunidade das imagens, a fotografia diferencia-se das demais por conta da técnica de produção mecânica, da reprodutividade (produção de cópias), da ampla capacidade de circulação (imprensa, livro, outdoors, internet etc.) e pela apropriação por diferentes grupos sociais. Aliás, por muito tempo, a crença na fotografia como reflexo fidedigno da realidade devido, principalmente, a sua capacidade de operar uma cisão no tempo e no espaço, tornou-a um elemento *sui generis* dentro do universo de imagens. Porém, o fato de estar amarrada a materialidade não lhe isenta da parcialidade contida no seu âmago, logo ao manejá-la como documento passível de investigação, não se deve considerá-la como objeto neutro.

Conforme Ulpiano B. de Meneses, estudar as fotografias nas suas diversas formas e contingências de uso e apropriação, possibilita superar uma tênue inadequação epistemológica muito corrente entre os historiadores, principalmente no que tange aos estudos das imagens, ora como documentos, ora como componentes da vida social. Nesse sentido, outro ponto torna-se importante destacar conforme o próprio Ulpiano indica:

> É preciso se convencer de que raras vezes é o referente que produz o sentido e que, por exemplo, nos processos de fabricação da 'celebridade', o papel dos atributos do referente nem sempre é o mais importante. O outro aspecto é a obrigação, que fica patente, de dar atenção à construção da imagem, às condições técnicas e sociais de sua produção e consumo (MENESES, 2003, p.18).

Para Rouillé (2009, p.193), uma análise macroscópica "das funções sociais, das questões econômicas, dos códigos culturais e da estética" da fotografia, seriam mais úteis do que uma desmesurada atenção aos detalhes do suporte.

Alia-se a esses estudos, a proposição teórica do filósofo polonês Bronislaw Baczko contida no conceito de imaginação social3. Para esse estudioso, o imaginário

[3] O conceito de Imaginário Social foi assim definido por Baczko (1985, p. 311): "trata-se de aspectos da vida social, da atividade global dos agentes sociais, cujas particularidades se manifestam na diversidade do seu produto".

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

social dependeria principalmente dos meios de comunicação de massa para poder difundir ideias, valores, crenças e também legitimar discursos, de acordo com os interesses de um determinado segmento social (BACZKO, 1985, p.312-313).

Para esse trabalho observaremos o lugar da fotografia como catalisadora e instrumento de idealização de um líder. Em vista disso, os trabalhos acima apresentados visam balizar nossos objetivos que entenderão a fotografia não somente como fonte, mas também como elemento de construção de imagens simbólicas nas quais foram difundidas e reapropriadas na imprensa.

Close-up no fotojornalismo

No decorrer do século XX, o avanço das técnicas fotográficas e a mudança do padrão na edição dos periódicos foram atribuindo às imagens fotográficas um papel cada vez maior na imprensa[4]. Diante disso, embora a pretensa objetividade da imagem fotográfica veiculada nos jornais e revistas destine-se, num primeiro momento, para informar o leitor - a respeito de datas, localização, nome de pessoas envolvidas nos acontecimentos abordados pelo periódico, do fotógrafo ou da agência responsável pelos direitos das imagens – ela também auxilia na criação de "verdades a partir de fantasias do imaginário quase sempre produzidas por frações da classe dominante" (BORGES, 2011, p.69).

Foi na imprensa alemã do final da década de 20 e inícios dos anos 30, que a fotorreportagem estabeleceu uma narrativa baseada num novo tipo de relacionamento entre texto e imagem, que encontrava nas revistas ilustradas o veículo ideal para a sua expressão (COSTA, 1992, p. 70). Com efeito, no decorrer dos anos, brotaram uma constelação de revistas como esse perfil pelo mundo afora, como *Life, Paris Match, L´Express, Der Spigel, Stern, Caras y Caretas* e *O Cruzeiro*. A somatória de fatores tais como incremento tecnológico dos equipamentos

[4] Conforme a pesquisa de Maria E. L. Borges (2011), na passagem de fins do século XIX e início do século XX, o jornalista americano, Jacob-August Riis (1848-1914), especialista em crônicas policiais, descobria o poder de persuasão e propaganda da fotografia. E, tal qual no último retrato de Lampião e de Che Guevara, notava-se que a solidariedade entre texto e imagem visa à formação de opinião dos leitores de jornais.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

fotográficos, a qualidade técnica e produtiva dos funcionários [5] que compunham estas revistas, marcaram os anos 1950-60 como a "era de ouro" do fotojornalismo (MONTEIRO, 2016, p.67).

O fim dos anos 1960 e a Guerra do Vietnã demarcaram o ponto alto e o ocaso de uma época áurea do fotojornalismo. O qual, podemos enumerar alguns motivos para esse declínio como, por exemplo, a) concorrência com a televisão, b) problemas econômicos ligados ora pelo aumento dos custos de produção e distribuição ora pelo desvio de investimentos publicitários para as emissoras de TV e c) à restrição dos governos ao acesso dos jornalistas ao *front* de guerra. Em virtude disso, algumas revistas tradicionais da imprensa ilustrada, como a *Life* e a *Look*, desaparecem. Contudo, vale ressaltar que foi somente o fim de uma época e não do fotojornalismo, já que as "agências fotográficas e os serviços fotográficos de algumas agências noticiosas vão florescer, transformando-se em autênticas fábricas de fotografias". (SOUSA, 2004, p. 145).

O fotojornalismo no sentido estrito (*stricto sensu)* caracterizar-se como uma atividade que visa "informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer, ou 'opinar' através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico" (*Idem*, p.12). Sem saber exatamente o que iria fotografar, como o poderia fazer e as condições que encontraria, o fotojornalista trabalha com a atualidade, visando mostrar o que estava acontecendo no calor da hora e com a "linguagem do instante".

Conforme Monteiro (2016, p.72), o fotojornalismo ainda atende a demanda de produção de um veículo de comunicação e se filia a sua linha editorial, buscando apresentar de forma clara, nítida e objetiva, um acontecimento voltado ao consumo imediato no periódico para um público amplo. Porém, o fotojornalismo também é um produto cultural no mercado de bens simbólicos. Nesse mercado os veículos tentam fidelizar e ampliar seu público de leitores utilizando diversos recursos editoriais e mercadológicos, entre eles a fotografia de impacto conjugadas às manchetes sensacionalistas nas primeiras páginas dos periódicos. Para tanto, "a

[5] Robert Capa, David Seymour (Chim), George Rodger, Henri Cartier-Bresson (1908-2004) – criador do mito do fotógrafo herói de guerra e do conceito de "momento decisivo" em 1952 – entre outros, compuseram imagens icônicas nesse período.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

fotografia de imprensa frequentemente lança mão de estereótipos para ilustrar matérias e atribuir um sentido facilmente compreensível aos leitores" (*Idem*, p.72).

Depois de discorrermos sobre algumas características intrínsecas ao mundo do fotojornalismo embasando-as histórica e conceitualmente, a seguir apresentaremos brevemente a trajetória e as características da revista francesa *Paris Match*.

Paris Match

Considerada a sucessora da revista *L'Ilustration* (1843-1944), *Paris Match*[6] foi criada em 1949 por Paul Gordeuax e financiada por Jean Prouvost. Inspirada pelas revistas norte-americanas *Life* (1883-1936) e *Look* (1937-1971), *Paris Match* ainda hoje é a revista semanal de interesse geral com grande circulação, perdendo somente para algumas revistas semanais especializadas. Segundo Chenu (2010, p.79), "seu número de leitores reflete a composição da população francesa em geral mais próxima do que qualquer outro semanário, e é a revista de mais longa vida de alta circulação." Aliás, trata-se de uma revista que inspirou o projeto editorial de revistas brasileiras, como *O Cruzeiro* e *Manchete* (CASADEI, 2016, p. 430).

A história de *Paris Match* se mistura à trajetória das revistas ilustradas, uma vez que acompanha a proeminência deste modelo editorial, obtendo grande sucesso até o final da década de 1950, período em que vendia perto de dois milhões de exemplares por edição (*Idem*, p.432).

Um dos principais nomes de *Paris Match* – e um dos grandes responsáveis pelo estilo de jornalismo desenvolvido pela revista – foi Roger Thérond (1924-2001), que editorou a revista de 1962 a 1968 e, depois, de 1976 a 1999, perfazendo quase

[6] O nome da revista foi inspirado no antigo jornal esportivo Match, fundado em 1926, que também pertenceu aos investimentos de Provoust. A sugestão do nome partira de Paul Gordeaux que teria proposto num primeiro instante, *Le Match de la Vie*, um trocadilho que aludia à revista Life (CASADEI, 2016, p.432).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

cinquenta anos de trabalho na publicação[7].Seu projeto editorial considerava como público-alvo uma classe média urbana e seus temas variavam desde a política, a economia até curiosidades das vidas de artistas e famosos.

De acordo com a pesquisa de Frère (1961, p.198), sobre o tempo de leitura de *Paris Match*: 20% dos leitores demoravam cerca de meia hora para consumir a revista e 49% menos de duas horas. Com base nesses dados, podemos deduzir que o rápido tempo de leitura da revista estivesse intimamente conectado ao fato de que havia uma quantidade significativa de fotografias no corpo da revista, cuja editoração construiria narrativas visuais capazes de condensar o conteúdo textual das matérias. Dessa maneira, os artigos ficariam em segundo plano em relação ao consumo de fotografias. E, embora a revista costumasse trazer longos textos sobre política e economia, as suas formas de consumo, para Frére (1961, p. 198) nem sempre davam prioridade a esse tipo de recurso.

Alicerçada na ideia de dar ênfase às fotorreportagens, usualmente acompanhados de textos de autores conhecidos e admirados[8], nos dois períodos de sua história, a revista manteve-se fortemente interessada pela fotografia em suas reportagens. Conta-se que o seu famoso slogan "*Le poids des mots, le choc des photos*" (o peso das palavras, o choque das imagens) foi cunhado em 1978, por Jean Cau (CASADEI, 2016, p. 435). Conforme a análise de Tétu (2008, p.17), esse slogan sintetiza algumas das funções centrais que a imagem fotográfica assume em *Paris Match*. Para ele, a fotografia na revista assume um ou mais dos seguintes registros: a) referência a uma cultura imagética comum, em grande parte emprestada do universo pictórico; b) o apelo a coisas jamais vistas ou publicadas em fotografias na imprensa; c) o recurso à emoção do ator fotografado; d) a formulação hiperbólica de um gesto usual, que corresponde à dramatização de um conjunto de fatos.

[7] Conta Chenu (2010) que, em maio de 1968, Thérond foi afastado do conselho editorial de *Paris Match* por Jean Prouvost, porque este o considerava muito próximo ao movimento grevista de jornalistas. Tal ação, contudo, teve suas consequências: a circulação da revista caiu drasticamente até 1976, ano em que Prouvost vendeu a publicação para Daniel Filipacchi – um ex-repórter fotográfico da *Paris Match* que trabalhara com o grupo editorial Hachette e dirigia a estação radiofônica *Europe 1*. Filipacchi trouxe Thérond de volta como editor chefe de *Paris Match* e isso representou uma nova guinada editorial para a revista, que então passou por um intenso período de reelaborações editoriais.

[8] Raymond Cartier, Antoine Blondin, Gaston Bonheur, Anthony Burgess, Jean Cau, Armand Gatti, Jean Hédern Hallier, Guy Hocquenghem, Joseph Kessel, Jacques Laurent, François Mauriac, Angelo Rinaldi, Alexandre Vialatte, entre outros (CHENU, 2010, p.80).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Na década de sessenta, *Paris Match* possuía uma equipe de 22 fotógrafos composta por Claude Azoulay (1934-), Walter Carone (1920-1982), Izis (1911-1980), Willy Rizzo, Jean-Claude Sauer, etc. Que em geral foram responsáveis por cobrir diversos conflitos de guerra espalhados pelo globo (Argélia, Líbano, Israel etc.) e também personalidades de renome do século XX como Brigitte Bardot, Marilyn Monroe, Hemingway, Picasso etc. Incorporado a esse grupo de fotógrafos esteve Enrique Meneses, cujos registros fotográficos também foram capitados pela revista. A seguir veremos um pouco de sua trajetória profissional e sua ida para Cuba.

Breve trajetória de Meneses: De Madrid para Cuba, de Cuba para o mundo.

Nascido em Madrid, Enrique Meneses (1929-2013) desde cedo demonstrou gosto pelo jornalismo, prova disso foi sua primeira entrevista com dezessete anos ao cobrir a morte de um concidadão. Todavia, sua carreira começou a princípios dos anos 50, quando se instalou no Cairo e disputava seu espaço entre os melhores fotógrafos e jornalistas da época como: Sharok Hatami, Jean Roy, David Seymour, René Burri da agência *Magnum* e Howard Sochurek da *Life*, entre outros.

Em 1956, atravessou a África partindo do Cairo até chegar à Cidade do Cabo e de lá retornou novamente para o Cairo. Na volta a capital egípcia, em 1956, transmitiu clandestinamente os eventos do conflito no Canal de Suez para uma emissora de TV e para *Paris-Match*. O semanário então o contratou oficialmente em 1957 e lhe enviou para acompanhar de perto o que se passava em Cuba. Nesse contexto, a ilha passava por uma convulsão política grave, desde as cidades até as montanhas havia rebeldes que lutavam pela derrubada do governo ditatorial. E assim narrou Meneses sobre o momento que foi enviado para Cuba e o interesse da revista:

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Dedé Lacazé, el redactor jefe, me dijo: "Hay revolución en Cuba. Si puedes obtener fotos de paracaidistas que quedan enganchados en los árboles, será muy divertido". Nunca he comprendido el interés de los franceses por los tópicos de otros países. La "revolucioncita" que tanto interesaba a André Lacazé iba a convertirse en uno de los mayores acontecimientos de insurgencia de todo el siglo veinte. Yo también lo ignoraba en aquel momento (MENESES, 2006, p.218).

Ao todo, Meneses ficou dez meses na ilha, conseguindo conviver quatro deles com Fidel e Raúl Castro, com Che Guevara e demais guerrilheiros. Suas fotos da *Sierra Maestra*, enviadas clandestinamente, fizeram história e foram publicadas na capa de *Paris Match*. Depois de capturado pela polícia do ditador cubano Fulgencio Batista, foi torturado e submetido a interrogatórios cuja finalidade era identificar os guerrilheiros com quem conviveu e registrou com sua câmera. Passados vários dias preso, o embaixador espanhol, Juan Pablo Lojendio, intercedeu por Meneses que logo em seguida saiu da ilha rumo à Espanha.

Cenário Cubano da década de 50: Conflito entre mídias

Em meados dos anos 1950, em um momento em que a ordem mundial se congelava na bipolaridade da Guerra Fria, Cuba enfrentava uma delicada situação econômica, social e política. Parte desses problemas agravou-se com o golpe de Estado encabeçado por Fulgencio Batista Zaldívar (1901-1973) em 10 de março de 1952. O golpe desferido no presidente eleito Carlos Prio Socarrás (1903-1977) pôs fim a um período democrático frágil próximo de completar uma década. Com o poder em mãos, o governo militar exprimiu parcas soluções para mazelas do país, isto é, Cuba permanecia dependente do seu principal produto agrícola (o açúcar), da política e da economia norte-americanas, fora pobreza e desigualdade generalizadas: "[...] o que o governo Batista incrementou de fato foi repressão, intensificação da violência, do desemprego, da corrupção institucional e o banimento da oposição" (CHOMSKY, 2015, p.39).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Para as diversas lideranças políticas que criam ser o caminho da política institucional o itinerário das mudanças socioeconômicas do país, o golpe de Estado fora um verdadeiro "balde de água fria" para suas aspirações. Dentre os candidatos lesados, destacava-se Fidel Castro (1926-2016) que concorreria ao cargo de deputado pelo Partido Ortodoxo[9].

O dissabor do golpe e, consequentemente, o fechamento das portas de ingresso na política pela via democrática, impeliu que organizações estudantis e políticas enxergassem na luta armada a única solução possível para retomada daquela. Com isso, ascende no período a ideia de assaltar o quartel Moncada no dia 26 de julho de 1953, dele tomarem seu arsenal e dar início ao conflito armado na esperança de derrubar seu ditador. Contudo, o dia 26 de julho se notabilizara por inúmeros motivos dos quais destacamos: a) por ter fracassado na tentativa de início de uma sublevação geral que concorreria para a retirada de Batista do poder; b) a partir dele criou-se o *Movimiento 26 de Julio* (M-26), que após nova tentativa em dezembro de 1956 tampouco logrou fazer frente ao exército do regime. Com essa segunda derrota os poucos rebeldes que resistiram tiveram como refúgio a *Sierra Maestra*[10], de onde se fortaleceriam para mais uma vez enfrentar os soldados daquele; e c) Fidel passava a destacar-se entre as lideranças de oposição do governo de Batista e com isso os holofotes da imprensa nacional e estrangeira voltaram-se para sua pessoa.

De acordo com González (2012, p. 472), os meios de comunicação tiveram um papel estratégico fundamental no processo insurrecional cubano entre 1957 e 1958, pois foram, "*los portavoces de la ideología, los movimientos y los logros de la rebeldía cubana y muy especialmente del M26-7. La prensa se convirtió en una aliada desde los primeros compases de la lucha armada*". Sob censura imposta à imprensa local e aos correspondentes estrangeiros presentes na ilha, em fevereiro

[9] O Partido do Povo Cubano, autodenominado Ortodoxo, por considerar-se verdadeiramente revolucionário, fiel representante e intérprete dos ideais de José Martí, foi criado em 1947 pelo político veterano, Eduardo Chibás. A partir da ruptura de setores do Partido Revolucionário Cubano (PRC, Autêntico), os Ortodoxos denunciaram o caráter corrupto da administração de Grau San Martin e passaram a pautar sua ação pela retomada da ética na política nacional e pelo nacionalismo. Seu favoritismo para vencer as eleições foi a principal motivação do golpe de Estado de 1952, que obteve apoio norte-americano (AYERBE, 2004, p.26-27).

[10] A Sierra Maestra é uma cordilheira que se estende para o oeste em todo o sul da antiga província de Oriente, na atual Província de Guantánamo para Niquero, no sudeste de Cuba, levantando-se abruptamente a partir da costa. Sierra Maestra é a mais elevada cadeia de montanhas de Cuba; sendo rica em minerais, especialmente cobre, manganês, cromo e ferro.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de 1957 os guerrilheiros conseguiram com que o jornal norte-americano *The New York Times* realizasse uma entrevista exclusiva com Fidel Castro, no intuito de "*desmentir la noticia que circulaba, salida de la propaganda batistiana, que afirmaba que este estaba muerto*" (GONZÁLEZ, 2012, p. 472). O encarregado da missão foi Herbert Matthews[11], editorialista do diário estadunidense. O efeito da publicação da entrevista com Castro produziu "*un enorme revuelo en Cuba, desprestigiando un poco más la actuación del régimen y haciendo que el movimiento opositor confirmara que la lucha seguía adelante*" (GONZÁLEZ, 2012, p. 473).

A partir de tal atitude do grupo guerrilheiro M26-7, que recorreram à mídia internacional para desmentirem a suposta morte de Fidel e também para tornarem público seus ideais e a sua luta, podemos aventar que estes reconheciam a importância dos meios de comunicação como uma espécie de "agitadores de consciências".

Perante o controle que detinha da imprensa local[12], o regime batistiano, tentara angariar tempo para desmantelar de vez com os opositores e desmotivar as crenças da população através de notícias falsas como, por exemplo, acerca da morte de Fidel. Com efeito, entre os anos 1957 e 1958 observou-se um período de forte presença da imprensa internacional em Cuba que, sem sombra de dúvidas, cooperou para a construção de imagens sobre a guerrilha e seus membros[13].

Todavia, os guerrilheiros não estavam totalmente à mercê da imprensa local ou internacional. Dentro da própria guerrilha, sob a direção do cubano Carlos Franqui, ex-militante do partido comunista (PSP) e importante membro do M-26, criou-se o jornal *Revolución* e a estação de rádio *Radio Rebelde*, que segundo Favatto Jr. (2014, p.91), mesmo em meio ao controle que Batista exercia sobre a

[11] Herbert Lionel Matthews (1900 – 1977) foi um jornalista do New York Times e especialista em assuntos relacionados à América Latina. A partir da publicação dessa matéria no dia 24 de fevereiro de 1957, que levava os seguintes dizeres "Castro is still alive and still fighting in Mountains". Ao longo da matéria, Mattews tenta desmentir a susposta morte de Fidel e critica além da situação econômica e política da ilha a censura que impossibilitava a população local e mundial ter conhecimento dos eventos ocorridos na Ilha.
[12] Conforme González (2012) os periódicos locais que estavam sob controle do regime de Batista eram: El Diario de la Marina, Información, El Mundo. A revista semana Bohemia era uma das poucas publicações que mostrava interesse e coragem pela oposição armada, já que viam a imprensa estrangeira pouco crente nos rumos da do levante.
[13] Conforme o estudo de Patrícia Calvo González (2016), os eventos em Cuba e o ideário de liberação propugnado desde as montanhas cubanas atraíram jornalistas pertencentes ou não a outros países latino-americanos. Jornalistas procedentes do Equador, Argentina, México, Uruguai, Venezuela, Estados Unidos e França difundiram aos seus respectivos países o que se passava em Cuba.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

imprensa, "[...] não só amplificaram como concederam cor e timbre às vozes revolucionárias, principalmente àquelas isoladas pelas densas e até então quase incomunicáveis matas da *Sierra Maestra*". Além do mais, conforme o próprio Carlos Franqui (1976) viria admitir:

> sabíamos que trincheras de ideas eran otra forma eficaz de hacer la guerra: Che, Fidel, Frank, Hart y yo entre otros, coincidíamos en lo decisivo de la propaganda. Con una mínima destrucción física y una máxima destrucción psicológica nosotros vencimos al ejército de Batista y sus cuerpos represivos.

Essa declaração de Franqui é expressiva, pois concilia a relevância do poder da mídia com a ideia-modelação consciente tanto da propaganda do movimento guerrilheiro como também da mitificação da figura de Fidel Castro. Foi então nesse cenário de conflito midiático que se inseriu o fotojornalista Enrique Meneses, cujo trabalho para *Paris Match* contribuíra para forjar o herói do povo cubano.

De *Paris Match* para o mundo

Segundo o fotojornalista Enrique Meneses (2009), em sua época "*Paris Match tiraba 3.5 millones de ejemplares y Life el doble*". Sua reportagem sobre a *Sierra Maestra* foi dividida nos números 470 e 471, nos dias 12 e 19 de abril de 1958, respectivamente. A edição do dia 19 levava a seguinte capa como atesta a figura 1. Nesta imagem aparece Fidel com seu traje de guerrilha verde-oliva em algum lugar ermo da *Sierra* apontando a pistola com a mão direita para um alvo inacessível à visão do leitor. A respeito desse registro fotográfico Meneses (2009) nos revela o seguinte:

> [...] aparece Fidel Castro probando una pistola de una señora que le habían enviado de regalo a Celia Sanchez en la Navidad 1957 (yo estaba

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

allí desde principios de diciembre). Este número 471, además de las 4 páginas de portada y contraportada, llevaba un reportaje de 16 páginas (8 de las cuales a todo color) sobre la Exposición Internacional de Bruselas. El hecho de que mi foto de portada fuese Fidel Castro prueba que utilicé color en la Sierra Maestra. La escasez de publicidad en color era la que marcaba la pauta a la hora de elegir reportajes en color, no que no los hubiera.

Figura 1. Foto de Enrique Meneses. Capa da Paris Match, nº 471 de 19/04/1958. Legenda: FIDEL CASTRO LE MAQUISARD. Robin des Bois dans la Sierra, Fidel Castro a lancé un ultimatum au président cubain Batista. Le combat des desperados a commencé dans La Havane à feu et à sang. Fonte: Google Imagens.

Esta fala de Meneses nos sinaliza dois aspectos interessantes: ora a preferência da revista por fotos coloridas, que aos poucos eram introduzidas nas décadas de 50 e 60 no jornalismo em geral e, a disponibilidade material que o fotógrafo dispunha no momento. Do ponto de vista tecnológico, a fotografia, desde sua criação, passou ao longo das décadas por mudanças físico-químicas substanciais que influíram na relação do fotógrafo com o objeto fotografado. Ao que tudo indica, na época de Meneses, o fotógrafo carregava consigo duas câmeras, uma

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

para registro de fotos coloridas - como a foto da capa da *Paris Match* (foto 1) - e outra para fotografias em preto e branco[14].

Introduzir ou subtrair elementos de uma fotografia podem alterar significativamente o primeiro sentido que a fotografia teria sido capturada e/ou pensada por quem a registrou. No caso da introdução de uma legenda, a fotografia deixa de ser objeto de livre interpretação por quem a recebe, para então, tomar contornos interpretativos mais delimitados, isto é, ela passa a ter uma compreensão direcionada.

No caso desta foto de capa, a legenda localizada logo abaixo da fotografia, no canto inferior esquerdo, ancora a figura de Fidel a dois elementos históricos: o *maquisard* e o mítico Robin Hood. No primeiro caso, o guerrilheiro cubano que subiu a *Sierra Maestra* em 1956, tem sua imagem associada a franceses que durante a Segunda Guerra Mundial escapavam para as montanhas por dois principais motivos: evitar o serviço militar obrigatório na França de *Vichy* e trabalhar para os alemães. Nesse ínterim os *maquisard* também organizavam grupos de guerrilha e investiam contra grupos nazis nas cidades e nos campos[15].

Por outro lado, infinitas são as versões narradas para o público infantil do ousado herói das florestas, que lidera um grupo de fora-da-lei que roubavam dos ricos para dar para os pobres. Além da ousadia como atributo e da nobreza de sua causa, que talvez tenham sido evocadas a Fidel, consoante com o conto infantil, podemos ainda considerar outra semelhança entre o personagem mítico e o real, o verde-oliva da roupa de Fidel junto com o boné. Ambos representam elementos típicos da figura de Robin Hood e que em virtude da fotografia colorida de Meneses, Fidel passou a carregar consigo tamanha semelhança representacional.

A estratégia da revista de aproximação do leitor com a imagem de Fidel ficava patente ao observarmos os recursos que utilizava, ou seja, valer-se de

[14] Conforme o documentário 100 miradas de Enrique Meneses (produzido pela fundação que leva seu nome), num dado momento o fotógrafo diz que ao iniciar sua jornada como fotojornalista partira da Espanha com uma Olympus 1954. Segundo a descrição do fabricante essa era uma câmera de baixo custo na época e possuía uma lente de 75 milímetros F3.5 o que possibilitava maior entrada de luz e consequentemente menos tempo de exposição para o registro, ou seja, essa câmera possibilitava que fossem capturadas fotos mais dinâmicas.
[15] Para evitar a captura e deportação para a Alemanha, tornaram-se cada vez mais organizados. Além disso, considera-se que cerca de "10 % de los republicanos (varones) españoles que quedaron exiliados en Francia" e que haviam lutado na Guerra Civil Espanhola "participaron a la liberación de este mismo país" (ORTIZ, 2010,p.11).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

personagens históricos e literários, assim como recorrer ao tom dramático e apelativo da situação cubana que estaria tomada por fogo e sangue. Além do mais, revelava a discrepância daquilo que ulteriormente fora tomado pelas lentes de Meneses com o sentido que a legenda concedeu a leitura da imagem. Porém, de acordo com o estudo de Chenu (2010) sobre as capas da *Paris Match* entre 1949 e 2005, os dados coletados revelaram que 85% dos assuntos presentes nelas envolviam personalidades que poderiam ser identificadas pelo nome, como foi o caso de Fidel Castro.

Depois de estampada na capa da *Paris Match*, "em primeira mão", as fotografias de Meneses rapidamente ganharam espaço em outras revistas do mundo[16]. "*Durante tres semanas casi consecutivas, mis fotos fueron apareciendo en la célebre revista francesa pero también la adquirieron numerosas publicaciones del mundo entero*"(MENESES, 1995, p.240). Como o próprio Meneses declarou suas fotografias estavam conquistando outros espaços na esfera internacional e nacional, contudo cabe-nos compreender como essas imagens foram reapropriadas por esses outros meios. Como tal empreendimento demandaria uma pesquisa muito mais acurada, nos centramos em intervenções da própria *Paris Match*, e da revista brasileira *O Cruzeiro*.

Do Robin Hood ao matador de criancinhas

Como já foi dito, as fotografias de Meneses tornaram-se mundialmente conhecidas, e, do outro lado do Atlântico elas também ganharam seu espaço na revista brasileira *O Cruzeiro*.

De acordo com a pesquisadora Ana M. Mauad (2005, p. 54) a revista *O Cruzeiro* foi lançada em 1928, com uma tiragem inicial de 50.000 exemplares, cifra bastante significativa para a época. No entanto, foi a partir da década de 1940 que a

[16] Conforme González (2012) as revista *Stern* de Alemanha, *Epoca* da Itália, *Schweizer Illustrierte* de Zurich, *Zondagsvriend* da Holanda, *Bonnier* de Suécia, a própria *Time* e inclusive a cubana *Bohemia*, que vendeu meio milhão de exemplares na ilha.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

revista incorporaria o padrão de qualidade das publicações internacionais, incluindo, desde então, nas suas primeiras páginas, um detalhado expediente, em que se podia constatar a especialização de seus serviços em vários departamentos, nos moldes das famosas revistas *Life, Look, Paris Match*, entre outras (*Idem*, p.155). Consolidando-se nos anos 50 como a mais importante revista semanal, os investimentos em 1956 aumentaram ainda mais a qualidade do seu padrão gráfico. Com efeito, a revista tornou-se mais colorida e as fotografias ocupavam grande parte das páginas. Seu objetivo primeiro era "mostrar o cotidiano de pessoas famosas do mundo da moda, atrizes, misses e personalidades políticas" (MUNTEAL, 2005, p.93).

Não por coincidência, o processo de declínio d'*O Cruzeiro* se iniciou quando a revista *Manchete*, em meados dessa mesma década, contratava os jornalistas que se demitiam d' *O Cruzeiro.* Por certo, a revista *Manchete* aprimorou a qualidade gráfica para ficar cada vez mais colorida, atraente e fácil de ler. Suas tiragens podiam chegar a 200 mil exemplares por semana com o mesmo preço que sua concorrente.

Do ponto de vista político, *O Cruzeiro* pendia para posições ideológicas conservadoras, alimentando verdadeira aversão aos monopólios de Estado, "a pretexto de salvaguardar os interesses dos capitais privados nacionais e estrangeiros". (ANDRADE &CARDOSO, 2001, p.251)

Logo após o triunfo da revolução cubana em 1959, a revista brasileira trouxe várias reportagens a seu respeito. Nelas o feito de Fidel e seus companheiros eram recorrentemente engrandecidos como foi o caso da edição do dia 17 de janeiro de 1959. Na curta reportagem sobre a revolução, em duas páginas distintas aparecem duas fotos, cujo tamanho predomina sobre o texto escrito, com Fulgencio Batista à esquerda com o dedo em riste, braço levantado, falando ao microfone, noutra, Fidel Castro empunhando uma arma e fazendo pontaria[17].

[17] Essas fotografias d' *O Cruzeiro* também foram objeto de estudo do historiador brasileiro Rafael Baitz, na obra Um continente em foco: a imagem fotográfica da América Latina nas revistas semanais brasileiras (1954-1964).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Note-se que esta fotografia é similar a que foi capa da *Paris Match* em 1958, porém nesta cuja autoria provavelmente também seja de Enrique Meneses, o único elemento distintivo entre ambas é o ângulo em que Fidel foi fotografado. Não se sabe ao certo como essa fotografia parou nas mãos da redação d'*O Cruzeiro*, o fato é que não há crédito para o autor desta foto. Proposital ou não esse "equivoco" da revista, nos chama a atenção por sua intencionalidade expressa nesta montagem, onde duas fotos de contextos distintos são colocadas lado a lado formando assim uma única cena com Fidel apontando para Batista, impele a leitura de que a pontaria de Fidel possuía endereço certo, a ditadura de Batista. A chamada desta reportagem é: "Cuba disse adeus a 58 e ao seu ditador: Batista agora faz companhia a Perón" (O CRUZEIRO, 1959, p.96). E, nas legendas dessas fotografias a oposição de Batista/bandido e Fidel/mocinho são evidentes. Enquanto Batista é contraditório aos seus discursos e sua prática, "o herói de Sierra Maestra" angariara crédito com o "povo de Cuba e os democratas das Américas", pois dera fim a uma ditadura (figura 2).

Figura 2: Fotografias sem autoria. *O Cruzeiro*. Ano 31, nº 14, 17/01/1959. Legenda: "Falando ao povo, Batista elogiava as soluções democráticas e o respeito às normas legais, mas agia de outro modo. Cuba sabia. Fidel Castro, o herói de Sierra Maestra, a quem o povo de Cuba e os democratas das Américas ficam a dever a queda de uma ditadura". Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

A imprensa brasileira, uns mais outros menos, era favorável à luta dos guerrilheiros até 1960, pois a viam como justa tentativa de redemocratização do país. No entanto, a proximidade e alinhamento do governo revolucionário aos ideais socialistas modificariam radicalmente suas opiniões sobre Cuba e os "barbudos",

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

como eram carinhosamente denominados pela mídia nacional. Tal como suas opiniões, as narrativas fotográficas seriam rearranjadas. Se num primeiro momento Fidel foi considerado a esperança da sociedade cubana, num outro instante, será também seu mais vil inimigo.

O desembarque na Baía dos Porcos, em abril de 1961, e o embargo econômico à ilha foram as principais reações ianques à revolução. A derrota sofrida pelos invasores impactou não apenas Cuba, mas toda América Latina. Para muitos latino-americanos, a Baía dos Porcos "reforçou a crença enraizada de que nunca se podia confiar nos Estados Unidos" e a invasão mostrara também que esse vizinho "não era todo-poderoso quanto outrora parecera" (GOTT, 2006, p.219).

Porém, essa visão não parecia ser compartilhada pela revista *O Cruzeiro* que na matéria do dia 6 de maio de 1961, responsabilizava Fidel Castro pela invasão. Sob o título "Castro joga o mundo em Cuba", a matéria acusava-o de ter "aceso um estopim que poderia fazer o mundo inteiro explodir" (Cruzeiro, 1961, p.12). Mesmo reconhecendo que os invasores tiveram o apoio dos EUA, os rumos que fossem dados a Cuba determinariam as "relações entre os EE.UU e as nações 'abaixo do Rio Grande'" (*Idem*, p.12)

Em 22 de setembro de 1962, a revista publicou matéria com o título: "Nós derrubaremos Fidel". O teor da reportagem era a indignação do povo cubano com seu mais novo tirano.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3: Segundo a revista as fotografias são de Indalécio Wanderley. *O Cruzeiro.* Ano 34, n. 50, 22/09/1962. Na fotografia da esquerda lê-se no canto inferior à esquerda a seguinte legenda: O pior drama de Cuba fidelista recai nas crianças. Os pais entregam os filhos a desconhecidos para que êstes os conduzam a um destino melhor, nas praias da Flórida. Do lado direito: Fidel está perdendo substância de popularidade. Transferiu os comícios da Plaza Cívica para logradouro menos em Santiago de Cuba. Motivo: a pouca afluência de pessoas. A fome. A baixa produção, o terror transformaram o ídolo em monstro. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Desta vez o crédito das fotografias foi atribuído ao fotógrafo cearense Indalécio Wanderley (1928-2001), ou mais conhecido como "fotógrafo das misses". Essa atribuição nos é contestável, pois como vimos há mais probabilidade dela ser de autoria de Meneses. Aliás, vale sublinharmos outro ponto importante, como se pode perceber a foto à direita é a mesma que fora utilizada há três anos pela mesma revista. Porém, com conotações de sentido diferentes daquela. Isso quer dizer que as fotografias de Meneses foram reenquadradas em contextos históricos distintos para atender aos ideais da revista.

No jogo feito pela edição, a foto principal que ilustra essa matéria mostra Fidel mirando sua arma para uma mulher e uma criança em seu colo (figura 3). Esta foto, da maneira que foi apresentada, era inegavelmente pejorativa. Fidel era o tirano que sustentava seu poder graças às armas, fazendo pontaria ao povo de Cuba. Em síntese, a partir das intenções e montagens das revistas, Fidel passou de paladino da democracia a vilão e ameaça ao próprio povo.

Considerações Finais

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Esse breve exercício de análise de fotografias teve como objetivo trabalhar a fotografia de Enrique Meneses fotógrafo espanhol, que pode durante quatro meses, conviver com os guerrilheiros cubanos e contribuir à sua maneira para a luta contra Fulgencio Batista. Conjuntamente tentou-se ligeiramente apresentar a construção, representação e reapropriação de sua fotografia na revista brasileira *O Cruzeiro*.

Pode-se perceber que a conotação positiva que implicou *Paris Match*, embutindo-lhe atributos como *maquisard* e o Robin Hood (roubar ao rico para dar ao pobre), não fugia de seu objetivo primordial, isto é, fomentar a empatia do consumidor. Já n'O Cruzeiro, essa mesma fotografia tivera conotações distintas nos anos de 1959 e 1962. Além do mais, nota-se que ambas as revistas realçaram a figura de Fidel como líder supremo pré e pós revolução. O reforço da figura do guerrilheiro converteu Batista no mal oficial, incidindo na brutalidade do regime, sua corrupção e censura.

Como observamos, ocupar espaço na imprensa era uma estratégia consciente, com palavras e poses medidas que jornalistas e os meios de comunicação reproduziam. O dualismo Batista/mau-Fidel/bom foi constante na imprensa do momento, exceto por aquelas filiadas ao regime batistiano. As ações então não eram questionadas porque o objetivo era derrotar ao tirano e os argumentos convenciam em especial àqueles que levavam fotografias.

Quanto à Meneses, embora tenha presenciados tantos outros eventos e personalidades importantes da história após sua passagem por Cuba[18], sua carreira seria marcada por esse evento, como revela em entrevista à revista espanhola *60 y más* (2007): "*Todo el mundo me conoce más por ese tema que por otros*". Aquele que um dia monumentalizou Fidel, passou a ser reconhecido primordialmente por esse trabalho. Sendo assim, a prática fotográfica pode estabelecer uma relação bidirecional de construção de ambos os personagens, sem os mesmos pesos obviamente, mas que fora importante para ambos. Se de um lado aquele que empunhava armas e ideais pode ser reconhecido e mitificado internacionalmente

[18] Martin Luther King, Dalí, el Egipto de Nasser; personagens populares, Charles Aznavour, Henry Fonda, Marlon Brando, Luis Miguel Dominguín, Bob Dylan, Alfred Hitchcock o Tippi Hedren, también bodas reais como as de d. Juan Carlos e dona Sofía, e a de Balduino e Fabiola, entre outros. PRADA-VÁZQUEZ, Javier. Enrique Meneses. La vida de um reportero. Revista 60 y más. 27 mai. de 2015. Acesso em 30 de jan. de 2017. Disponível em: http://www.imserso.es/60mas_01/mayorguia/IM_095304?dDocName=IM_095304

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

através de fotografias, essas por sua vez, puderam alçar a carreira do responsável por elas, alocando-o no cânone dos maiores fotógrafos espanhóis dos últimos tempos.

Fontes

Castro joga o mundo em Cuba. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 33, n. 30, 06/05/1961, 10-12.

Cuba disse adeus a 58 e ao seu ditador: Batista agora faz companhia a Perón. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 31, n. 14, 17/01/1959, 96-98.

Fidel Le Maquisard. *Paris Match*, França, n. 471 19/04/1958.

LEMOS, Ubiratan de. Nós derrubaremos Fidel. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 34, n. 50, 22/09/1962, 6-12.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Ana Maria Ribeiro de; CARDOSO, José Leandro Rocha. Aconteceu, virou manchete. Revista Brasileira de História, São Paulo , v. 21, n. 41, p. 243-264, 2001 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882001000200013&lng=en&nrm=iso>. access on 26 Mar. 2017. http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882001000200013.

AYERBE, L. F. A Revolução Cubana. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: Leach, Edmund et Alii. Anthropos-Homem. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

BAITZ. Rafael. As armadilhas da fotografia, o caso de Cuba. In:____ Um continente em foco: a imagem fotográfica da América Latina nas revistas semanais brasileiras (1954-1964). São Paulo: Humanitas, 2003, pp. 163-189.

BORGES, Maria Elisa Linhares. História & fotografia. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

CASADEI, Eliza Bachega. COMO CARREGAR O PESO DAS PALAVRAS E O CHOQUE DAS IMAGENS: mapeamento histórico das características editoriais de *Paris Match*. Revista Observatório, [S.l.], v. 2, n. 5, p. 428-451, dez. 2016. ISSN 2447-4266. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/observatorio/article/view/2533>. Acesso em: 25 mar. 2017. doi: https://doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2016v2n5p428.

CHENU, Alain. "From Paths of Glory to Celebrity Boulevards: sociology of *Paris Match* Covers, 1949-2005". Revue Française de Sociologie, n. 51, v. 5, 2010, p. 69-116.

CHOMSKY, Aviva. História da revolução cubana. São Paulo: Veneta, 2015.

COSTA, Helouise. Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade na revista O

Cruzeiro. 1992, 190 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes Visuais, São Paulo, 1992.

FAVATTO Jr. Barthon. Entre o Doce e o Amargo: Memórias de exilados cubanos: Carlos Franqui e Guillermo Cabrera Infante. São Paulo: Alameda, 2014.

FRANQUI, Carlos. El diario y los diarios. In: Diario de la Revolución cubana. Paris: Mundo contemporáneo, 1976. Acesso em 13 de fev. de 2017. Disponível em: http://www.ruedoiberico.org/libros/textos.php?id=52

FRÈRE, Claude. "Les couverts de *Paris Match*". Communications, v. 1, n. 1, 1961, p. 194-201.

GONZÁLEZ, Calvo Patricia. Enrique Meneses, um periodista español em Sierra Maestra. Ciências Sociais e Humanidades, vol.24, 2012, pp. 471-487.

_____. Percepciones de La Sierra Maestra: La visión de la insurrección cubana (1957-1958) a través de los periodistas latino-americanos. Revista internacional de Historia de la Comunicación, Nº7, año 2016, pp. 92-115.

GOTT, Richard. Cuba: uma nova história. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.13. n.1. p. 133-174. jan.-jun. 2005.

MENESES, Enrique: Castro. Comienza la revolución. Espasa Calpe, Madrid, 1995.

_____. Hasta aquí hemos llegado. Ediciones del Viento, A Coruña, 2006.

_____. El Che y el color. Cubadebate. 25 de jul. de 2009. Acesso em 13 de jan. de 2017. Disponível em: http://www.cubadebate.cu/especiales/2009/07/29/el-che-y-el-color/#.VbaEUPlRq-s

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 23, n.45, p. 11-36, 2003.

MIRAS, Roberto Carlos. Cien miradas de Enrique Meneses. Revista 60 y más. 18 set. de 2007. Acesso 17 de jan. de 2017. p. 54-57. Disponível em: http://revista60ymas.es/InterPresent2/groups/revistas/documents/binario/262mayores.pdf

Monteiro, Charles. História e Fotojornalismo: reflexões sobre o conceito e a pesquisa na área. Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 8, n. 17, p. 64 - 89. jan./abr. 2016.

MUNTEAL, Osvaldo; GRANDI, Larissa. A imprensa na história do Brasil. Fotojornalismo no século XX. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2005.

ORTIZ, Jean. Sobre la gesta de los guerrilleros espanoles en Francia. Francia: Atlantica, 2010.

PRADA-VÁZQUEZ, Javier. Enrique Meneses. La vida de um reportero. Revista 60y más. 27 mai. de 2015. Acesso em 30 de jun. de 2015. Disponível em: http://www.imserso.es/60mas_01/mayorguia/IM_095304?dDocName=IM_095304

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Revista 60 y más. 27 mai. de 2015. Acesso em 30 de jan. de 2017. Disponível em: http://www.imserso.es/60mas_01/mayorguia/IM_095304?dDocName=IM_095304

ROUILLÉ, André. A fotografia entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SOUSA, Jorge Pedro. Uma história crítica do fotojornalismo ocidental. Chapecó: Argos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

TÉTU, Jean-François. "L'émotion dans les médias : dispositifs, formes et figures". Mots. Les langages du politique, n. 75, v. 1, 2008.

TORBADO, Jesús. Un "buenaventurero": Enrique Meneses figurará en la historia de los españoles ilustres como gran fotógrafo y profesional del periodismo. Viajar: la primera revista española de viajes, ISSN 1139-8760, Nº. 405, 2013, p. 114. Acesso em: 30 de jan. de 2017. Disponível em: http://viajar.elperiodico.com/en-la-revista/un-buenaventurero-por-jesus-torbado

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A Caracterização de Charlie Brown: Suas reflexões no "Muro"

Caroline Vieira SANTOS[1]
Maria Isabel BORGES[2]

Resumo: Charlie Brown, criação de Charles Schulz, é apresentado nas introduções de diversas coletâneas como garotinho adorável e preocupado com o sentido da vida (KEILLOR, 2010). Observamos um conformismo de viés estoico em relação à vida, frequentemente tematizada quando ele se apoia no muro, inclusive encontrando um sentido para a existência dos braços. Neste trabalho, os objetivos são: a) esboçar as representações de mundo de Charlie Brown e b) relacionar com a construção identitária de si mesmo, de modo a influenciar na maneira como seus amigos devem perceber o mundo e nele se posicionar. O objeto de análise são as tiras em que Charlie Brown faz suas reflexões apoiado no muro, todas publicadas na coletânea "O melhor de Peanuts" (2015), da editora L&PM. A noção de representação se baseia nas ideias de Rajagopalan (2003). Para as questões identitárias, são utilizados os trabalhos de Bauman (2007), Hall (2000) e Woodward (2000). Charlie Brown se posiciona como um sábio resignado que aceita os sofrimentos e os infortunos vividos cotidianamente.

Palavras-chave: Representação, identidades, Charlie Brown.

Considerações iniciais

[1] Graduanda do curso de Letras-português da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Colaboradora do projeto de pesquisa "Gramática, pragmática e tiras: em busca da organização gramatical de fato e valor", coordenado pela Dra. Maria Isabel Borges. Membro do grupo de pesquisa "Quadrinhos e análise linguística. Contato: <carolinevsantos@hotmail.com>.
[2] Orientadora e coautora deste trabalho. Doutora em Linguística. Docente da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Coordenadora do projeto de pesquisa "Gramática, pragmática e tiras: em busca da organização gramatical de fato e valor" (8832) e do projeto de extensão "Disque-Gramática" (1888). Líder do grupo de pesquisa: "Quadrinhos e análise linguística". Contato: <belborges1@hotmail.com>.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Neste trabalho, os objetivos são: a) esboçar as representações de mundo de Charlie Brown e b) relacionar com a construção identitária de si mesmo, de modo a influenciar na maneira como seus amigos devem perceber o mundo e nele se posicionar. O objeto de análise são as tiras em que Charlie Brown faz suas reflexões apoiado no muro, todas publicadas na coletânea "O melhor de Peanuts" (2015), da editora L&PM.

Charlie Brown, criação de Charles Schulz, é apresentado nas introduções de diversas coletâneas como garotinho adorável e preocupado com o sentido da vida e também como um estoico (KEILLOR, 2010). Ao lado desse último traço, optamos por compreender qual a relação entre o estoicismo e a personagem Charlie Brown. De fato, ele possui um olhar filosófico de viés estoico sobre a vida? De que maneira? Como isso se conecta com os recursos da linguagem quadrinística? E de que forma podemos estabelecer possíveis relações entre linguagem dos quadrinhos, características do gênero "tira cômica" e pensar sobre a organização gramatical?

Nesse sentido, os aspectos trazidos aqui constituem parte das reflexões feitas no projeto de pesquisa "Gramática, pragmática e tiras: em busca da organização gramatical de fato e valor". Nesse projeto, o foco é estabelecer conexões entre a linguagem dos quadrinhos e a organização gramatical. Por meio da tira cômica e de outros gêneros quadrinísticos, podemos observar o funcionamento do português brasileiro a partir de textos reais e situados em contextos que sobrepõem os limites dessa língua como sistema. Dessa forma, esperamos contribuir com certa ausência de conhecimentos sobre a linguagem dos quadrinhos (VERGUEIRO, 2004; RAMOS, 2010)

Prosseguindo, apresentamos alguns pontos biográficos de Charles Schulz, do estoicismo, da construção identitária e da representação. Apresentadas nossas opções teóricas, analisamos x tiras cômicas, destacando a conexão entre linguagem dos quadrinhos, estoicismo como um traço identitário e organização gramatical

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Alguns dados biográficos[3]

Charles Monroe Schulz nasceu no dia 26 de novembro de 1922, na cidade de Minneapolis, estado da Califórnia, Estados Unidos. Era filho de uma dona de casa chamada Dena Schulz e de um barbeiro alemão chamado Carl Schulz. Cresceu na cidade de Saint-Paul, em Minnesota.

Era um adolescente muito tímido e solitário e, logo após a morte da mãe em fevereiro de 1943, se alistou no Exército dos Estados Unidos. Dois anos depois, embarcou para a Europa para lutar na Segunda Guerra Mundial, como líder da esquadra de infantaria da 20ª Divisão Blindada dos Estados Unidos, conheceu todos os horrores de uma guerra e voltou mais desiludido com o gênero humano.

Depois de deixar o exército em 1945, começou a trabalhar como professor de arte em Art Instruction Inc., elaborando seus desenhos nas horas vagas. Seus primeiros desenhos publicados foram a pedido de Robert Ripley em sua coluna "Ripley´s Believe It or Not!". Entretanto suas primeiras tiras de cômicas regulares, chamadas de "Li´l Folks" passaram a ser publicadas entre 1947 e 1949.

Em 1948, vendeu a sua história ao Saturday Evening Post. No ano seguinte, começou a publicar suas tiras para United Features Syndicate, quando suas tiras receberam o nome de "Peanuts". As tiras apareceram pela primeira vez em 2 de outubro de 1950 e, com o tempo, acabaram convertendo em uma das mais populares de todos os tempos.

Charles Schulz sofreu um infarto em novembro de 1999 e, em seguida, descobriu um câncer que havia desenvolvido uma metástase. Pouco tempo depois, em 12 de fevereiro de 2000, morreu de um infarto agudo do miocárdio. Foi enterrado no Cemitério Pleasant Hill, em Sebastopol.

Charlie Brown, personagem central de *Peanuts*, apresenta grandes semelhanças com Schulz, levando este a questionar se as tiras seriam uma

[3] Todos os dados biográficos trazidos na seção em questão se baseiam em: MICHAELIS, David. Schulz & Peanuts: a biografia do criador do Snoopy. São Paulo: Seoman, 2015.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

autobiografia, pois apresentam alguns acontecimentos que são referências a fatos de sua vida. Dessa forma, Charlie Brown seria o próprio Schulz na infância, um menino cujo pai falava alemão em casa e tinha uma barbearia, assim como o pai de Charlie Brown e que, por ter entrado na escola um ano antes que o adequado na época, sempre foi o menor da classe. E, por isso, sofria rejeição dos colegas de classe e ia mal nos esportes.

Apesar das semelhanças, Charlie Brown e sua turma foram criados em um período histórico marcado pelos grandes avanços tecnológicos, científicos e até mudanças culturais, tendo sua ascensão em uma época caracterizada como anos rebeldes, por causa da liberdade de expressão, principalmente, na música e por movimentos sociais. Também é considerado uma produção quadrinística pensante.

Alguns das personagens da turma levam características marcantes e referentes ao período sócio-histórico, como Woodstock, um pássaro que é o melhor amigo de Snoopy, que leva o nome de um grande Festival ocorrido nos Estados Unidos, e Lucy, personagem bem presente e com personalidade bem forte, na maioria das vezes, era malvada com Charlie Brown, principalmente nos jogos de beisebol, e egocêntrica.

Aspectos sobre o estoicismo

Na introdução presente na coletânea de tiras cômicas "Peanuts completo" (2010), feita por Garrison Keillor, é apresentado a personagem Charlie Brown como um estoico. Isso se repete na biografia do criador da personagem, Charlie Schulz, para caracterizar o relato de uma determinada história de sua vida.

No "Dicionário Houaiss da língua portuguesa" (HOUAISS, 2009), o termo "estoico" é "1 relativo ao estoicismo 2 que ou aquele que é adepto ao estoicismo 3 que ou aquele que é rígido, firme em seus princípios 4 que ou aquele que se mostra resignado diante do sofrimento e do infortuno", caracterizando não só a personagem mas também o criador como conformado com suas vidas.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Já na Filosofia, o Estoicismo é um movimento social ou moral que se divide em três fases. Possui a ética como núcleo central de orientação. Na primeira fase, denominada Estoicismo Antigo, centraliza-se na doutrina da ética. Já em sua segunda fase, caracteriza-se por ser um período mais eclético, denominado como Estoicismo Helenístico Romano. Finalizando, a terceira fase é de cunho mais religioso e denominada como Estoicismo Imperial Romano. (BRUN, 1986; ULLMANN, 1996; GAZOLLA, 1999)

No "Dicionário de Filosofia" (ABBAGNANO, 2012), menciona-se que:

> [o Estocismo] compartilhou a afirmação do primado da questão moral sobre as teorias e o conceito de filosofia como vida contemplativa acima das ocupações, das preocupações e das emoções da vida comum. Seu ideal, portanto, é de ataraxia ou apatia... (ABBAGNANO, 2012, p. 437)

Além disso, afirma-se que os fundamentos do ensinamento estoico podem ser resumidos, enfatizando a "exaltação da figura do sábio e de seu isolamento dos outros" (ABBAGNANO, 2012, p. 438).

Para Ullmann (1996), o estoico parte do princípio "de o sábio se igualar a Deus" (ULLMANN, 1996, p. 17). Considera-se autossuficiente, à medida que sua virtude é suficiente para atingir a felicidade, cultivando, assim, sua perfeição intelectual e moral. Brun (1986) afirma que, "para o Estóico, o sábio é aquele que se submete de uma forma lúcida ao destino da razão" (BRUN, 1986, p. 96-97).

O sábio para a Filosofia, segundo Abbagnano (2012), tem como característica primordial e fundamental a "serenidade ou indiferença em relação as vicissitudes ou aos movimentos humanos", incluindo o isolamento, a impossibilidade de progresso, a autarquia — isto é, a autossuficiência — a renúncia e a consciência. O movimento do sábio de voltar o olhar a si mesmo e encontrar tudo em si se dá por meio da consciência.

> O filósofo estóico, nesse aspecto, é astucioso, e sua tarefa, hercúlea. Seu campo de ação delineia-se no ensinar — portanto, no uso do *logos* —

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> sobre a natureza universal e a singular, para que o homem possa escolher, do que lhe cabe, entre entrar em compasso com a totalidade e ser virtuoso, ou voltar-lhe as costas e padecer dos males. (GAZOLLA, 1999, p. 73, grifo do autor)

Sendo assim, o filósofo estoico pode ser considerado rígido por levar uma conduta de vida firme em seus princípios, caminhando contra o senso comum e por desconsiderar o presente, ignorando a construção de um futuro, ou seja, por aceitar suas condições de vida, visto como insensato e astucioso.

Portanto, percebemos que o Estoicismo, oriundo da Filosofia Grega, é trazido à tona, nos dias de hoje, como uma caracterização de personalidades. No senso comum, "ao dizer que alguém é "estóico", apontamos para uma qualidade de sua ação, uma boa qualidade, no caso. Queremos dizer de sua firmeza moral, de seu caráter incorruptível, de sua força diante dos reveses da vida." (GAZOLLA, 1999, p. 12). Não se trata de um sábio e sim de aquele que possui toda a sabedoria.

> Apesar de o filósofo não se arvorar em sábio, ele tem o conhecimento dos princípios que ele mesmo suscitou e que o insensato não tem. Ele carrega, em seu dogmatismo, a autoridade para falar sobre a sabedoria e a insensatez. É ele quem explana a natureza humana, sua conformidade ou inconformidade com todas as coisas do mundo. (GAZOLLA, 1999, p. 75)

Para Gazolla (1999), instaura-se um paradoxo, por exemplo, um "homem-filósofo" situado em uma historicidade. Nesse sentido, não haveria o afastamento da realidade, além da dificuldade de diferenciar o pensar estoico das paixões, um princípio fundamental.

Se o filósofo estoico passa por contradições naquela época, o que resta ao homem contemporâneo? A seguir, apresentamos alguns traços do sujeito pós-moderno.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Construção identitária

Nas visões de Woodward (2000), Hall (2003) e Bauman (2005), há um ponto de convergência quanto à relação entre identidade e globalização. As transformações, desde o final do século XX, vêm provocando a desintegração de nossas identidades pessoais, pois não nos vemos como "sujeitos integrados", isto é, estamos perdendo nosso "sentido de si" mesmos. (HALL, 2003, p. 9) A crise de identidade se instaura, segundo Hall (2005), no "duplo deslocamento", que desintegra o sujeito tanto na vida social e cultural quanto na sua vida individual. Já para Bauman (2005), a crise se dá na ambivalência de pontos contrários, gerando um conflito, e é um dos efeitos da globalização.

Em meio aos conflitos identitários, há dependência mútua entre os sujeitos, de tal forma que: "Curto e grosso: ou nadamos juntos ou afundamos juntos." (BAUMAN, 2005, p. 95) A delimitação do tempo e do espaço em fronteiras rígidas se dilui. Os sujeitos e a percepção sobre os sujeitos mudam. Nesse aspecto, reforça-se a percepção do sujeito histórico.

Para Hall (2003, p. 8), o princípio para pensarmos a identidade na pós-modernidade é a descentração no sentido de deslocamento e fragmentação. Além disso, Bauman (2005) aponta o acúmulo como princípio. Assim sendo, podemos dizer que a identidade se dá a partir de uma descentração que une: deslocamento, fragmentação e acúmulo. Pode, à primeira vista, ser contraditório conectar fragmentação e acúmulo. Entretanto devemos compreender a identidade como uma arena de lutas ou embates.

> A identidade — sejamos claros sobre isso — é um "conceito altamente contestado". Sempre que se ouvir essa palavra, pode-se estar certo de que está havendo uma batalha. O campo de batalha é lar natural da identidade. Ela só vem à luz no tumulto da batalha, e dorme e silencia no momento em que desaparecem ruídos da refrega. Assim, não se pode evitar que ela corte dos dois lados. (BAUMAN, 2005, p. 83-84)

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Não podemos nos esquecer, por outro lado, que a noção de identidade nem sempre foi assim pensada. Já houve uma época em que se acreditava em um sujeito essencialista (ou cartesiano) cujas referências eram fixas. Posteriormente, a identidade do sujeito seria uma interação entre interno e exterior. Enquanto o primeiro sujeito possuía um centro fixo; neste, os centros se dividem em dois. (HALL, 2003)

Para Woodward (2000), a identidade se caracteriza de forma múltipla. Seguem-se alguns traços dessa multiplicidade:

1. "... a identidade é relacional" e é "... marcada pela diferença"
2. "A identidade é sustentada pela exclusão..."
3. "A identidade é marcada por meio de símbolos..."
4. "... a construção da identidade é *tanto* simbólica *quanto* social."
5. "... a identidade nacional é marcada pelo gênero" (WOODWARD, 2000, p. 9-10, grifos da autora)

Não é possível polarizarmos a identidade e a diferença, pois há uma interdependência, que ocorre via "sistemas simbólicos de representação", sistemas de "exclusão social" e "sistemas classificatórios" (WOODWARD, 2000, p. 39-40).

Por fim, não é possível igualarmos a identidade a um quebra-cabeças, pois não se dá de maneira teleológica, resultando em uma completude quando, por exemplo, se termina de montá-lo. Não há uma representação fixa e que funcione como uma referência para onde podemos chegar. "Podemos dizer que resolver um quebra-cabeça comprado numa loja é uma tarefa *direcionada para o objetivo*... O tempo todo você acredita que, ao final, com o devido esforço, o lugar certo de cada peça e a peça certa para cada lugar serão encontrados." (BAUMAN, 2005, p. 55, grifos do autor) O construtor da identidade deve reunir as peças que já possui e os recursos disponíveis para construir sua identidade, uma bricolagem ("bricoleur" significa bricolagem, termo francês de Lévi-Strauss), "que constrói todo tipo de coisas com o material que tem à mão..." (BAUMAN, 2005, p. 55).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Noção de representação

Quando se discutem questões sobre política, Bauman (2000, p. 27, grifos do autor) afirma que "... a grande questão não é *o que deve ser feito*, mas *quem tem o poder e decisão para fazer*". Segundo Agesta (1986, p. 922), se o dever perde sua importância, então não se pode afirmar que a política visa a "satisfação", sendo "considerada como um bem público", mesmo que a política assuma "um caráter polêmico".

Se as incertezas e as dúvidas são fabricações sociais necessárias para a existência de um modo de viver, cabe ao sujeito pós-moderno conviver e se conformar com elas. Tal convivência e tal conformidade não propiciaram ao sujeito pós-moderno alcançar a felicidade ou a oportunidade de desfrutar somente os prazeres da liberdade, em vez disso, ele adquiriu também outros "mal-estares", outras inquietações. Para Bauman (1998a, p. 10):

> Você ganha alguma coisa e, em troca, perde alguma outra coisa: a antiga norma mantém-se hoje tão verdadeira quanto o era então. Só que os ganhos e as perdas mudaram de lugar: *os homens e as mulheres pós-modernos trocaram um quinhão de suas possibilidades de segurança por um quinhão de felicidade*. Os mal-estares da pós-modernidade provêm de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais. (BAUMAN, 1998a, p. 10, grifos do autor)

O sujeito pós-moderno acreditou na possibilidade de ter tudo, de gozar de todos os prazeres e desejos, mas se esqueceu de que a completude, aliás, a plenitude seria impossível. Mais uma vez, segundo Bauman (1998a; 1998b), o sujeito pós-moderno continua insatisfeito, porque ele acreditou na possibilidade de ganhar tudo, sem nada perder. Esse autor salienta que "não há nenhum ganho sem perda" (BAUMAN, 1998a, p. 10). Além disso, não é possível garantir um "*estado* de satisfação" (BAUMAN, 1998a, p. 10, grifos do autor), quando se adquire a liberdade, na pós-modernidade.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ainda com Bauman (1998b), seria possível assegurarmos a liberdade do sujeito pós-moderno, pautada na ética pós-moderna (BAUMAN, 1997), se construíssemos uma comunidade fundada em três princípios: "Liberdade", "Diferença" e "Solidariedade".

> Uma política inspirada pela sabedoria pós-moderna só pode ser orientada para a *reafirmação do direito de os indivíduos livres se assegurarem e perpetuarem as condições da sua liberdade*.
> A política pós-moderna, voltada, para a criação de uma comunidade política viável, precisa ser guiada ... pelo tríplice princípio de Liberdade, Diferença e Solidariedade, sendo a solidariedade a condição necessária e a contribuição coletiva essencial para o bem-estar da liberdade e diferença (BAUMAN, 1998b, p 256).

Para Bauman (1998b), a negociação, propiciada pela política[4], é o que possibilitaria a solidariedade e, consequentemente uma "liberdade segura". Assim, com base nos estudos de Bauman (1997; 1998a; 1998b; 2005), não se pode falar de "bem público", porque, no lugar da separação e da legitimação de pares em oposição — como bem e mal, público e privado, interno e externo, aberto e fechado, justo e injusto, moral e imoral, língua e fala, natureza e cultura, fato e valor, arte e ciência, racionalidade e irracionalidade, dentre várias outras dicotomias — passou-se a admitir a fluidez, a transição, a mutabilidade e o jogo, em função do desmascaramento do instituído véu da fixidez, da estabilidade, da imutabilidade e da estrutura. Torna-se, portanto, impossível definir o que é bem público e o que é bem privado. Podemos dizer que, no lugar de público e de privado, há o jogo, a negociação no interior de uma "comunidade política", segundo Bauman (1998b). Em outras palavras, a política não nega suas características humanas e polêmicas[5], mas se articula com a escolha livre e não monitorada como na modernidade (BAUMAN, 1997), envolvendo uma ação intervencionista e, ao mesmo tempo, uma ação linguística (RAJAGOPALAN, 2003).

[4] Para este autor, a política é um ato de intervenção, mas também de negociação.
[5] No sentido de negociação, de jogo, e não, de intrigas ou de conflitos.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Rajagopalan (2003) argumenta que a linguagem como sistema de representação e a política como "*apresentação*" "são apenas duas faces de uma mesma moeda" (RAJAGOPALAN, 2003, p. 32, grifo do autor). Se a linguagem e a política se articulam e coabitam uma mesma posição, isso implica que:

> ... a tese do representacionalismo é, *ao mesmo tempo*, uma questão política e lingüística — ou, quem sabe, *política por ser lingüística e lingüística por ser política*. Em outras palavras, segundo essa análise — por sinal, a que me parece mais interessante e capaz de explicar uma série de outras questões pendentes — a questão lingüística e a questão política seriam uma só (RAJAGOPALAN, 2003, p. 32, grifos do autor).

A linguagem e a política interconectam-se, porque a representação linguístico-política ocupa a posição de um outro ausente. Esse ausente atribui-lhe o poder de circunscrever-se sócio-historicamente e configurar-se de maneira a testemunhar e a marcar uma presença ausente. Dito de outra maneira, quando há representação linguístico-política, tomamos uma posição não arbitrária e sempre circunscrita em uma ordem sócio-histórica, cuja função é presentificar um quem ou um quê não presentes — o outro ausente — constituindo a política de representação. Tal política não se fundamenta na determinação, pelo contrário se constitui sempre na combinação de um posicionamento em função dos aspectos sócio-históricos e também na concepção de "*apresentação*", de maneira a haver uma representação em nome de alguém (RAJAGOPALAN, 2003).

Rajagopalan (2003) salienta a dificuldade em se perceber o caráter politizante da linguagem, já que a própria linguagem ainda é vista como algo neutro, natural, especialmente, sob o ponto de vista de teóricos(as) defensores(as) das ideias estruturalistas e gerativistas. Ainda com relação ao caráter politizante da linguagem, Rajagopalan (2003, p. 33) afirma que há o envolvimento de escolhas, porque "a questão da escolha é geralmente reconhecida como questão-chave quando se discute política". Contudo, a partir do envolvimento de escolhas, uma política de representação pressupõe a questão ética por meio de julgamentos de valor. Ou seja, as escolhas são feitas, visto que se classifica, por intermédio da

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

linguagem, a realidade social, a fim de posicionar-se em função de uma política que represente interesses, conveniências, relações de poder e de dominação. Isso mantém em imanência que:

> ... a ética, e portanto toda atividade que envolve a política, envolve escolha. E a escolha pressupõe a existência de uma escala de valores, uma hierarquia. A questão da representação é uma questão política precisamente por envolver escolha. O difícil no caso é enxergar a presença da escolha quando o assunto é a representação lingüística. A tentação é pensar que é a linguagem que represente o mundo, sendo que nós, enquanto usuários da língua, estamos inteiramente à mercê das representações que nossa linguagem nos impõe (RAJAGOPALAN, 2003, p. 33-34).

Instala-se um jogo ético-político quando há, de um lado, escolhas feitas por sujeitos, via linguagem e, por outro lado, há influências da linguagem sobre os sujeitos, de forma a interferir no processo de (re)configuração das identidades pós-modernas. Os sujeitos pós-modernos, por meio da linguagem, atuam, ocupando posições circunscritas sócio-historicamente, de maneira a reivindicar, a assumir e a negar identidades. Por trás dessa atuação dos sujeitos pós-modernos, há intervenções sobre a linguagem e, ao mesmo tempo, tal linguagem intervém sobre esses sujeitos. Dessa maneira, a noção de representação, no cerne da linguagem, não constitui um reflexo, um espelho, em vez disso se trata de uma atribuição/produção de sentidos, deslocamentos incessantes de significantes por meio de atos ético-políticos, de atos de fala e de atos de nomeação/predicação, já que "toda representação é política porque se constitui num ato de intervenção" (RAJAGOPALAN, 2003, p. 120).

Se a ética implica atos de escolha, se a política pressupõe atos de intervenção e se, por trás desses atos, há a admissão da performatividade da linguagem, podemos afirmar que, no interior de uma política de representação, há sempre um jogo ético-político. Além de pressupormos a interconexão entre ética e política, o jogo em questão envolve o processo de (re)configuração das identidades

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

pós-modernas, a partir do caráter performativo da linguagem, e constitui-se no âmbito de uma política de representação.

ANÁLISE

A coletânea "O melhor de Peanuts", organizado e traduzido por Alexandre Boide, publicado pela editora L&PM no ano de 2015, conta com 136 tiras cômicas. Nelas, o muro é apresentado em, pelo menos, uma das vinhetas, trazendo a reflexão da personagem Charlie Brown.

As tiras são divididas por temas e, após a quantificação, observamos um total de cinco tema. Em cada tema, contém um determinado número de tiras, apresentando como espaço o muro. Portanto, no tema denominado "Vivendo e aprendendo", é o que apresenta maior número de tiras, totalizando em 69. Em "Alegrias e tristezas", existem 31 tiras. Em "Aventuras e brincadeiras", contêm apenas 6 tiras com uma das vinhetas apresentando muro. Em "Amizade e convivência", são 14 tiras e, por fim, em "Amor", há 16 tiras cômicas.

Percebemos, assim, que, a partir dos temas e até dos próprios números contabilizados, já é possível de notarmos o muro como um caracterizador de um momento de reflexão de vida de Charlie Brown, pois são tiras que o mostram como um garoto infeliz, solitário, medroso e conformado com a vida que tem. Revela-se que é realmente um garoto de princípios estoicos.

Tira 1 — O primeiro aparecimento do muro na seleção de tiras Fonte: Schulz (2015, p. 24)

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Logo na primeira tira em que encontramos o muro, em apenas uma vinheta, com traços bem simples e pouco característico, já notamos um Charlie Brown com expressões e gestos próprios de um pensador. Sua boca com uma linha reta representa a apatia, assim como seu companheiro de cena que apresenta traços de desânimo. Mesmo com o movimento, as duas personagens mantêm suas expressões. Na tira 1, Charlie Brown já se posiciona e assume ser um perdido, isto é, não se encontra nos meios sociais e afirma que, mesmo entrando para uma turma, continuaria sem o seu espaço.

Tira 2 — A presença do muro em todas as vinhetas
Fonte: Schulz (2015, p. 106)

Nessa tira, encontramos o muro em todas as vinhetas, já mais característico, como o muro de tijolos. Porém permanece a expressão e trejeitos de Charlie Brown que nos remete ao ato de pensar e/ou analisar. Encontramos, na última vinheta, alguns traços ao lado dos olhos de Charlie Brown, uma ênfase à frustação em sua conclusão, pois ele se conforma com o seu erro. Além do advérbio "mais" presente em sua fala, mostra-nos que não foi o único ano em sua vida que ele arruinou.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Tira 3 — Charlie Brown se conforma com a não infelicidade

Fonte: Schulz (2015, p. 232)

Mais uma tira em que encontramos o muro durante todo o movimento, presenciamos a apatia dele juntamente com a aceitação de ser uma criança infeliz. Na primeira vinheta, Linus, amigo que se apresenta constantemente em cenas no muro, pergunta a Charlie Brown qual seria a coisa que mais ele mais deseja na vida, se seria a felicidade, por exemplo. Charlie Brown responde que ser feliz seria pedir demais, pois não ser infeliz já é o suficiente.

Tira 4 — Ser adulto é ser solitário

Fonte: Schulz (2015, p. 37)

Nessa tira, reparamos que há um movimento: primeiramente, as personagens se encontram sentadas; em seguida, Charlie Brown está em pé, para, na terceira vinheta, estarem ambas junto ao muro, o que nos leva a considerar que o muro é o local onde ele reflete sobre sua vida e se aceita ou assume ser quem ele acredita que seja, independentemente da reação de seu companheiro, o qual se mostra atento a suas falas.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Na mesma tira, vemos um Charlie Brown consciente de seu futuro. Mas ele leva em consideração o momento em que vive e pressupõe que continuará da forma atual. A solidão é uma característica presente em diversas tiras nas quais Charlie Brown está com alguém junto ao muro.

Outra característica que Charlie Brown apresenta diante do muro é o ser medroso.

Tira 5 — O medo

Fonte: Schulz (2015, p.103)

Conversando com seu amigo Linus, uma concordância é observada em relação à dureza da vida, isto é, complicada, difícil para duas crianças. Após concordar com o amigo, Charlie Brown apresenta uma esperança para aquele, informando sua nova filosofia de vida: vivenciar um medo por vez, diariamente. Isso nos leva a pensar que Charlie Brown tem muitos medos e que, possivelmente, já sentiu esses diversos medos em conjunto. Também podemos supor que são esses medos que tornam a vida dele mais difícil.

Foram analisadas mais de 130 tiras que continham o muro. Algumas delas estavam presentes em apenas uma vinheta, reforçando a ideia de reflexão de vida após um movimento, momento em que Charlie Brown usa seus braços como apoio para sua cabeça e reflete sobre a dúvida, o comentário ou a pergunta de quem se encontra com ele, muitas vezes, Linus ou Lucy.

Também foram encontradas diversas características de Charlie Brown em momentos que aceita ser um fracassado ou derrotado. Em outras situações, posiciona-se como um observador dos acontecimentos à sua volta. Nessas

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

situações, ele se apresenta como um desiludido da vida. São as vezes em que Lucy se mostra superior a Charlie Brown, enfatizando-o como fracassado. Há vários momentos em que as personagens presentes na tira refletem sobre o tempo passado, presente e/ou futuro.

Considerações finais: algumas reflexões de Charlie Brown no muro

A busca pela noção de Estoicismo e suas características no âmbito filosófico nos permitiu, até o momento, fazer algumas considerações. Em primeiro lugar, pensar a personagem Charlie Brown como estoico é possível, desde que, no mínimo, na dualidade: entre a percepção do senso comum e a filosófica. Com base em Gazolla (1999), quando apresenta a primeira percepção, Charlie se posiciona como estoico, porque age desse modo nas tiras cômicas. Sua forma de pensar a vida seria tida como constante e à mercê das "tentações" da vida, as chamadas "paixões" na Filosofia. Na primeira tira, observamos que a personagem em questão se vê como um sujeito à margem do mundo em que vive. Para tanto, diz ser um "perdido".

De certa forma, se considerarmos o olhar do senso comum a respeito, já nos apresenta um traço do sábio, uma vez que, filosoficamente, a percepção de sábio vai ao encontro de um afastamento da realidade na qual está situado. Ao contrário do que se mostra no senso comum, não seria um traço somente estável, mas também não seria fruto de uma ausência de contradição. Sob a visão de Gazolla (1999), atuar como estoico é também abarcar um paradoxo em se apresentar, de um lado, como um ser corpóreo — portanto, histórico — e, de outro, como observador das questões humanas. O próprio estudioso questiona como isso é possível em um sujeito que se coloca como estoico.

Considerando a perspectiva pós-moderna de sujeito e representação, configura-se um sujeito que rompe com a concepção essencialista de sujeito (ou

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

cartesiana), capaz de ser racional, estável, inabalável quanto a seus princípios. De fato, Charlie Brown atua como observador da vida e, simultaneamente, avaliador dela e de si mesmo quanto a seu lugar no mundo. Sempre se questiona a respeito. Nas tiras apresentadas, observamos que esse deslocamento daquilo que seria posicionar-se como sujeito histórico, participante de uma realidade, sendo por ela influenciada, sem deixar de nela agir, tudo não se identifica com um grupo e não aceita a proposta de Linus (tira 1). Vê a sobrevivência como um erro (tira 2), o que nos mostra uma percepção negativa sobre si mesmo (uma contradição em relação à visão comum), um traço de humildade e de descrença de que haja uma felicidade (tira 3). Para ele, basta "não ser infeliz". À primeira vista, trata-se de uma equivalência, já que "ser feliz" é "não ser infeliz". No entanto, não se vê digno de uma felicidade, talvez por causa de uma utopia na visão de Charlie ou por ver que seus posicionamentos, suas ações e reações no mundo não se resultaram em felicidade; ou ainda, sua percepção de deslocamento desse mundo (um traço identitário visto na tira 1) constitui uma condição da posição em que assume como agente e observador-julgador desse mundo. Portanto, no dizer de Bauman (2005), a constituição identitária nada mais é do estar em uma arena de conflitos. Também é possível, considerando as características trazidas sobre o sujeito pós-moderno anteriormente, que tudo isso pode ser agenciado no sujeito por questão de acúmulo e de constante deslocamento dos lugares em que ocupa no mundo. Mais uma vez, a percepção de estoico está mais em consonância com a pós-modernidade do que com a concepção de sujeito essencialista, visto que o Estoicismo surgiu numa época na qual as âncoras sócio-históricas seriam determinadas e constantes. Não podemos nos esquecer de que Charlie fala a partir de um momento pós-moderno e, por isso, os questionamentos sobre si mesmo no mundo e as avaliações desse mundo tratam de "coisas" deste tempo. Outro traço se soma: condição humana infeliz.

Na terceira tira, colocar-se como solitário reforça um traço de sábio na identidade de Charlie, sob o olhar filosófico. Assim, posicionar-se não resulta em algo positivo. Na última tira, a percepção de dureza da vida nos sinaliza um pessimismo quanto ao futuro, já apresentado na segunda tira. Implicitamente,

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

podemos dizer que Charlie se pergunta: por que e para que viver? Nesse ponto, podemos dizer que um resgate do sujeito cartesiano reaparece: se penso, logo existo. Viver, portanto, e negar isso nos sinaliza de que reconhece, pela negação, uma posição no mundo, uma existência muito mais em contradição do que estável. A existência humana e sua própria se dá pela negação, por aquilo que não é, pela diferença.

Como já dito por Woodward (2000), identidade e diferença se dão na relação mútua e interdependente e também um dilema sem perspectiva teleológica, quando relacionamos com a ideia de Bauman (2005) de que o quebra-cabeças identitário não garante completude. No caso de Charlie, não está em sua perspectiva alcançar tal completude. Basta-lhe "não ser infeliz", porque "ser feliz" é acreditar num futuro em que o sujeito possa ser completo, inteiro, incluindo a resolução de dilemas. Por isso, é complicado negar a dureza da vida (tira 4).

De tudo isso e pensando sobre a representação no sentido pós-moderno, a vida que experimenta constitui um problema sem solução, para Charlie. Quando no muro, em especial, não há uma motivação para que encontre um lugar no mundo de onde possa ver as questões humanas de maneira clara. A personagem escolheu posicionar-se como solitário, humilde (no sentido de certo conformismo e submissão das condições da vida que ele possa experimentar), infeliz e real (porque pela negação da felicidade, acaba percebendo que ocupa uma posição no mundo). O muro, portanto, simboliza não só as escolhas feitas por Charlie, como também noz apresenta as consequências, já que ele "prevê" ações e reações. No sentido de Rajagopalan (2003), a personagem presentifica o futuro. Podemos dizer que Charlie fala em nome de um futuro, porque age como um sábio à margem das paixões humanas.

Assim sendo, a "escala de valores" de que fala Rajagopalan (2003) pode ser percebida quando Charlie coloca no topo a aceitação de "não ser infeliz". Por isso, confirma-se o ponto de vista de Gazolla (1999) de que a posição de sábio não é um ideal do estoico. Ele não se sente feliz, mesmo questionando essa condição; conforma-se. A contradição caraterística do sujeito pós-moderno pode nos sinalizar

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que ele não almeja, inclusive Charlie, agir como pensante sobre a vida, porque isso não nos torna felizes. Aceitamos logo que estamos à mercê daquilo que está fora de nós, naquilo que vemos no mundo, porque a representação "mal resolvida" desencadeia em um pesar no estar no mundo.

Por fim, muito além de uma caracterização "resolvida" de as personagens nos quadrinhos podem ser caricatas, estilizadas ou humanizadas, Charlie acumula essas três possibilidades: ele é caricato, porque, de maneira cômica, dramatiza (no sentido de tornar exacerbado) a vida como uma representação de uma totalidade construída provisoriamente. Nessa provisoriedade, não existe uma estabilidade da maneira como a vida se apresenta para o sujeito e entre eles, porque cada um ocupa lugares diferentes. As escolhas feitas geram efeitos distintos e talvez compartilháveis, em alguns momentos, pelos sujeitos, mas jamais constantes. As singularidades tornam os sujeitos distintos e os torna idênticos porque acreditam ser diferentes. Por isso, podemos pensar em caricato em função das distorções sobre a vida e, principalmente, sobre nós mesmos. Somos sujeitos históricos influenciados pelo passado (porque este reaparece), presente (porque vivemos nesse instante) e futuro (porque antecipamos aquilo que pode ser).

É uma personagem estilizada pelo fato de ser uma criação de Schulz, a seu modo de ver o mundo, si próprio e de trazer tudo isso para o mundo dos quadrinhos. Nesse mundo, que é visto pelo olhar infantil antecipando a visão adulta, vários aspectos biográficos reaparecem nas tiras cômicas devido à maneira como o autor vê o mundo e sua posição nele. A partir daí, podemos esboçar uma representação que atua como "moldura" do mundo, influenciando-nos, cujos efeitos nos coloca de outra forma. Por exemplo, nesse levantamento de aspectos identitários do Charlie, nossa percepção sobre nós mesmas e sobre os lugares no mundo gera uma cadeia de problematizações. E mais, na posição de "estudiosas" dos quadrinhos, percebemos que não há razão para querermos ser "sábias", porque impera o esfacelamento de tudo. E quando deslocamos as problematizações para outras funções que assumimos, filha, professora, irmã etc., somos seduzidas pela aceitação.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Por fim, de tudo que já foi dito, percebemos que Charlie Brown, uma personagem dos quadrinhos, construída por um sujeito pós-moderno, fala em nosso nome. Ao modo Charlie de se colocar no mundo e para si mesmo, estamos perdidas, transeuntes.... Basta-nos apoiar no muro que tudo se esfacela...

Referências

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. 6. edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

AGESTA, Luís Sánchez. Política. *In*. SILVA, Benedicto (Coord.); NETTO, Antonio Garcia de Miranda et. al. Dicionário de ciências sociais. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 1986. p. 922-923.

BAUMAN, Zygmunt. Ética pós-moderna. Tradução de João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1997.

_____. O mal-estar — moderno e pós-moderno. *In*: O mal-estar da pós-modernidade. Tradução de Mauro Gama e de Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998a. p. 7-11.

_____. Posfácio: a última palavra — e ela pertence à liberdade. *In*: O mal-estar da pós-modernidade. Tradução de Mauro Gama e de Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998b. p. 246-257.

_____. Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BORGES, Maria Isabel. O jogo ético-político nos quadrinhos editados em "O Pasquim". 2004. 179f. Dissertação de (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística — Curso de Mestrado em Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

BRUN, Jean. O Estoicismo. Lisboa: Edições 70, 1986.

GAZOLLA, Rachel. O ofício do filósofo estoico. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. São Paulo: Objetiva, 2009.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. Por uma linguística crítica: linguagem, identidade e a questão ética. São Paulo: Parábola, 2003.

MICHAELIS, David. Schulz & Peanuts: a biografia do criador do Snoopy. São Paulo: Seoman, 2015.

SCHULZ, Charles. O Melhor de Peanuts. Porto Alegre: L&PM, 2015.

ULLMANN, Reinholdo Aloysio. O Estoicismo Romano. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

VERGUEIRO, Waldomiro. A linguagem dos quadrinhos: uma "alfabetização" necessária. *In*: RAMA, Angela; VERGUEIRO, Waldomiro (Orgs). Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula. São Paulo: Contexto, 2004. p. 31-64.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org. e trad.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

GUY FAWKES, SUA IMAGEM NAS FICÇÕES DE *V FOR VENDETTA*.

Sergio Arley Cáceres BAUTISTA[1]

RESUMO: A imagem da máscara de *Anonymous* tem uma relevância contemporânea na sociedade da informação. Inspirada pela figura histórica do inglês Guy Fawkes, a máscara se popularizou nas histórias ficcionais de *V for Vendetta* (1988 e 2005) e depois foi apropriada pelos ativistas digitais do *Anonymous*. O objetivo do texto é compreender os símbolos que contribuem para a mitologia política construída em torno desta máscara. Para analisar os arquétipos, os símbolos e os mitos em torno desse objeto, empregamos as perspectivas de Mircea Eliade, Joseph Campbell e Carl Gustav Jung. Como resultado, observamos um conjunto de narrativas heroicas e conspiratórias que, a partir da figura histórica de Guy Fawkes, foram reatualizadas pelo personagem "V".

PALAVRAS-CHAVE: Guy Fawkes, Traços Mitológicos e Heroicos, Inconsciente Coletivo.

ABSTRACT: The image of Anonymous's mask has a contemporary relevance in information society. Inspired by English Guy Fawkes's historic figure, the mask popularized in the fictional stories of V for Vendetta (1988 and 2005) and was appropriated after by Anonymous's digital activists. The goal of the text is to understand the symbols that contribute to the political mythology built around this mask. For analyzing the archetypes, the symbols and the myths around this object, we employ the prospects of Mircea Eliade, Joseph Campbell, and Carl Gustav Jung . As a result, we observe a set of conspiratory and heroic narratives that, from historical figure of Guy Fawkes, were reupdated by character "V".

[1]Bacharel em Letras, Artes e Mediação Cultural - UNILA, Mestrando em Comunicação – UEL, serbvo_123@hotmail.com.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

KEY-WORDS: Guy Fawkes, Mythological and Heroic Traces, Collectiv Unconscious.

INTRODUÇÃO: ANONYMOUS, V, E GUY FAWKES

Na contemporaneidade, as sociedades da informação e o conhecimento suscitam um cenário no qual quem consome informações e conteúdos pode chegar a produzi-las e divulgá-los. Atualmente uma imagem, com percursos históricos nada gratuitos, submerge-se e eleva-se no mundo virtual da internet. O rosto de Guy Fawkes ilustrado por David Lloyd e materializado pelos ciberativistas de Anonymous. Ele transcende da novela gráfica, V for Vendetta (1988), ao cinema, V for Vendetta (2005), e de Anonymous aos protestos nas ruas[2]. Dentro das narrativas ficcionais de V for Vendetta, gráfica e audiovisual, existem matizes mitológicos aplicados à representação de Guy Fawkes dada sua persistência? E como funcionam dentro de cada uma? Nossa hipótese é que a figura histórica de Guy Fawkes foi enriquecida com elementos mitológicos em cada uma das narrativas mediante à memoria e o esquecimento da realidade. Para acompanhar dito transcurso imagético é metodologicamente útil se posicionar desde retrospectivas panorâmicas como as outorgadas pelas teses de tempo e espaço mitológico, o mito do herói, os símbolos e o inconsciente. Como objetivos para este texto emergem: levantar dados ao respeito da figura histórica de Guy Fawkes mediante a novela gráfica e o filme; comparar as representações feitas de Guy Fawkes em cada uma das mídias; e identificar se a conceituação Mircea Eliade, Joseph Campbell, Carl Gustav Jung pode ser assimilada pelas ficções de Guy Fawkes.

[2] Noticias veiculadas em diferente países: http://www.semana.com/on-line/tecnologia/articulo/bonfire-night-v-de-vendetta-y-anonymous/469449; http://www.cartacapital.com.br/sociedade/os-hackers-e-os-advogados; http://www.nytimes.com/2015/11/26/world/europe/anonymous-hackers-fight-isis-but-reactions-are-mixed.html

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A fotografia mundialmente distinguida dos ciberativistas Anonymous (figura 1[3]) contem um passado confuso e interessante. Ela foi conectada à imagem de um anti-herói/herói chamado "V" que se sucede em duas produções da indústria cultural: uma cinta fílmica e um relato gráfico. Aquela imagem é peculiar por ser um rosto desenhado sobre uma careta que também alude a outro personagem: um inglês do século XVII com o nome de Guy Fawkes. A lenda de Guy Fawkes repousa na fachada heroica de "V", só resta descobrir se Guy Fawkes inconscientemente dispõe de atributos heroicos através de seu mito histórico.

Figura 1: Manifestante durante junho de 2013 no Rio de Janeiro

MÉTODOS DE PESQUISA

Como metodologia é basilar entender termos como: inconsciente coletivo, arquétipos, símbolos, tempo profano e sagrado, mitos, heróis; preparando dessarte uma postura requintada com a finalidade de divisar objetivamente os fragmentos visuais e audiovisuais de *V for* Vendetta que ilustram a incógnita historiográfica de Guy Fawkes.

Trilhos mitológicos e heroicos nos bens simbólicos.

[3] Fonte: http://garotasgeeks.com/wp-content/uploads/2013/06/rio-de-janeiro-protesto-5.jpg

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Hoje em dia parte dos mitos habitam nas entrelinhas das produções simbólicas artísticas e poéticas, embora a humanidade não esteja ciente daquilo. As confrontações entrelaçadas do monstro e do herói, as localidades infernais e paradisíacas, a donzela, são alguns dos leitmotiv míticos empregados pela fábrica de sonhos: o cinema (ELIADE, 1992, pg 98-99). O herói é um padrão dos mitos camuflados, concentrando o ânimo de muitas lendas ele/ela destaca-se do comum. O semblante do herói vem se decantando mediante a escritura das lendas, elas não exemplificam o fenótipo de qualquer ser mortal que rompe os limites dos seus semelhantes para depois retornar com tesouros que outros homens poderiam ter achado. Os poderes do herói devem estar fora do genérico desde qualquer etapa de suas peripécias. Quem escreve as lendas calcula com certeza as aptidões do herói em sua época P(CAMPBELL, 1997, pg 168).

Antes de prosseguir e a despeito do mencionado, é favorável discernir entre "histórias verdadeiras" e "histórias falsas" como são vistas pelos indígenas. Sendo histórias, as duas possuem uma concatenação de fatos em referência a passados longíquos ou fabulosos. Se bem que, seus sujeitos são diferenciados; no mito é comum presenciar a interação de Deuses e Entes Sobrenaturais, e no conto geralmente são avistados animais miraculosos ou heróis, todos eles convivem fora da rotina diária. Uma demarcação obvia entra ambas histórias é gritante para os indígenas, ou melhor, as fabulações e contos (histórias falsas) não atribuem mudanças à condição humana, enquanto os mitos (histórias verdadeiras) reconfiguram-na (ELIADE, 1972, pg 12).

Pode-se refletir que a demarcação evidente dos indígenas é correlata às civilizações religiosas, os deuses e heróis sustentam o amalgama social de ligamento. Os comportamentos religiosos não pertencem apenas aos homens religiosos senão que permeiam também a qualquer homem profano, não obstante o distanciamento que se tome das religiões, todos somos herdeiros. A estável contundência do passado confirma a premissa elementar para o enraizamento e posterior crescimento do homem, sem importar rotundas negações e recusas o passado espreita aos seres humanos perante o presente (ELIADE, 1992, pg 98).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Simbologias

Esses deuses e heróis portam vestes simbólicas para propiciar uma comunicação clara com os seres humanos e sua história. A humanidade usurpa a linguagem própria do mundo: os símbolos. Os ciclos naturais são a fala do mundo, por consequente sua matéria: seres vivos, lua, água, etc. O ser humano tenta corresponder à eloquência planetária com sua criatividade e imaginação, rituais de iniciação e morte, vida onírica, totens, antepassados naturais e sobrenaturais, máscaras espirituais, etc. O mundo e o ser humano se revelam mutuamente (ELIADE, 1972, pg 102). Em contrapeso o intuito racional, sobretudo a psicanálise, projeta como viável restringir esses símbolos a duas categorias: culturais e naturais. Os últimos se desdobram em uma enorme variedade de imagens primordiais e estão diretamente relacionados aos arquétipos instintivos, logo, ao inconsciente da psique. Inclusive nas sociedades arcaicas é plausível inquirir a origem de supostos símbolos naturais. Em seu lugar, os culturais são expressões habitualmente conhecidas e aplicadas ainda hoje em algumas religiões para manifestar verdades eternas. No transcorrer dos anos foram alterando-se e elaborando-se conscientemente em inúmeros turnos, aliás, tornando-se aceitas por sociedades contemporâneas (JUNG, 1977, pg 93). Os imaginários e seus símbolos culturais e naturais desbordam qualquer forma lógica. Os mitos, utopias, religiões, ideologias, entre outros são sistemas complexos nos quais circulam símbolos que condensam imaginários sociais. Nesse sentido, os imaginários articulam-se por várias tendências, e os sociais comunicam-se com outros (artísticos, por exemplo) embaralhando-se em múltiplas simbologias (BACZKO, 1985, pg 312).

Inconsciente Coletivo e Arquétipos

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os símbolos em geral povoam as intenções conscientes e inconscientes dos seres humanos. Evadindo o rigor lógico e matemático, a psicanálise incumbe numa arqueologia dos signos por meio da teoria do inconsciente. Schopenhauer, Eduard Von Hartmann e Carl Gustav Carus pensam o inconsciente como uma vontade universal desprovida do eu, um espírito e principio que vai além da física. Assim, os psicólogos modernos constituem o inconsciente como funcionalidades que não se comparam com a consciência, também isentas do Eu. Eles costumam vê-las como aquilo que mal alcança a consciência. Freud vai dizer que existem agentes conscientes reprimindo algumas propensões. Janet relata que a inconsciência estrutura-se como incapacidade da consciência por uma harmonia equilibrada das coisas (JUNG, 2000, pg 270). Carl Gustav Jung, por sua vez, corrobora de maneira complementária ao histórico psicológico um olhar inovador no tocante ao inconsciente:

> Chamamos o inconsciente de um "nada", e no entanto ele é uma realidade inpotentia: o pensamento que pensaremos, a ação que realizaremos e mesmo o destino de que amanhã nos lamentaremos já estão inconscientes no hoje. O desconhecido que o afeto descobre, sempre esteve aí e mais cedo ou mais tarde se apresentaria à consciência. Por isso devemos contar constantemente com a existência de algo ainda não descoberto. Podem ser, como dissemos, qualidades desconhecidas de caráter. Podem manifestar-se também possibilidades futuras de desenvolvimento, talvez numa explosão emocional, que transforma radicalmente uma situação (JUNG, 2000, pg 272 – 273).

O inconsciente é uma visão realista e simples que se contorce em relação à consciência, acima de tudo, relativo à incapacidade emotiva que a última carrega. A sensibilidade parece estar um passo em frente da curiosidade racional. Para Jung é fundamental separar o conjunto da inconsciência em dois subconjuntos: o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo. O primeiro deles é formado por assuntos que foram conscientes em algum momento, no entanto, foram recalcados ou esquecidos, e é realizado atendendo às experiências individuais. Por sua vez, o

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

inconsciente coletivo jamais fez parte da consciência individual e deve sua existência à hereditariedade. Ele se mantém vivo pela volatilidade dos arquétipos coletivos (2000, pg 53).

Com destino a captar a essência dos arquétipos é preliminar esclarecer sua analogia com os instintos nos animais. O instinto compreende uma certeza fisiológica na natureza animal. Não só fisiológica nos humanos, pois transcende a impulsos fantásticos na maioria das vezes diagramados por imagens simbólicas, elas são os arquétipos. Ignora-se a origem deles, mas sua constância é evidente por uma reprodução atemporal, apesar de ser logicamente impossível explicar sua transmissão por migrações, fecundações ou transmissões (JUNG, 1977, pg 69). Os arquétipos estão definidos levemente conforme ao formato e não ao conteúdo, com a exceção de que uma imagem arquetípica é determinada quanto ao seu conteúdo unicamente quando se traduz devido à bagagem consciente da experiência. A potencialidade dos arquétipos subjaz no seu esqueleto vácuo, uma forma previa ou inata rege sua representação. O âmago dos arquétipos nunca é herdado, isto é, o formato é quem prevalece de igual maneira que os instintos se conservam (JUNG , 2000, pg 91). O ponto de vista de Carl Gustav Jung indica como arquétipos exemplares a criança, a mãe, o Animus, a Anima, o velho sábio, o animal, a sombra, entre muitos outros indefinidos pois representam situações prováveis na evolução (1980, pg 98).

Retrospectiva dos tempos e história

Para entrar em equilíbrio com a vontade arqueológica dos símbolos inconscientes, uma retrospecção grupal do tempo nas religiões autoriza maneiras complementares de serem cogitados os símbolos comunitários. Em harmonia com Mircea Eliade, o tempo é uma dualidade no homem religioso. O tempo profano e o sagrado são as caras de uma moeda, porém, o tempo sagrado é incongruente, reversível, contemporâneo, mítico, circular e eterno na qualidade do linguajar dos ritos executados. Em contrapartida, associar a quotidianidade do presente histórico

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

e homogêneo ao tempo profano é uma possibilidade. O homem religioso retorna a um Tempo Sagrado para relativamente atualizar sua eternidade (1992, pg 39). Em paralelo, quando se expõe a realidade de um homem não religioso parcialmente certifica-se que seu tempo é similarmente heterogêneo e descontínuo. Ocupação e recreação, monotonia e festividade, é um dualismo de tempo parecido. As pulsações temporais são várias e acentuadas; sem dúvida o palpite das músicas favoritas, o fervor do apaixonado por sua alma gêmea são tempos diametralmente distantes ao ritual entediante de trabalhar. As camadas do tempo são também atravessadas pelos humanos não religiosos (ELIADE, 1992, pg 39). A humanidade, religiosa ou não, abarca esses tempos históricos mediante atos simbólicos com significados plurais, independente do tipo de civilização. Mircea Eleade igualmente infere que a conjuntura das sociedades modernas e das civilizações arcaicas em vínculo com a irreversibilidade da história é intrigante e díspar. À medida que as últimas em grande parte decoram, disseminam e revolucionam as histórias míticas agindo no presente, as primeiras enxergam com lucidez a história Global mas não percebem nenhuma compulsão para compreendê-la em sua universalidade. Para as modernas é evidente que a História é irreversível, não obstante, para as arcaicas isto não é manifesto (1972, pg 14).

Mito: profano e sagrado

O sistema mítico é o composto por gestos, sinais, signos, símbolos e ícones que confrontam o tempo e o espaço sagrado e profano, isto é a correnteza da História. Os mitos são sentidos e não são criados pelas mentes primitivas. Aliás, são produtos legítimos da alma pré-consciente, procedimentos automáticos a respeito de ocorrências psíquicas inconscientes e alegorias de sistemas físicos. Os mitos e seus significados são vitais psiquicamente para as tribos arcaicas, pois se são perdidos, com eles, são desencaminhadas as almas. Mitologia é análoga à religião viva nas tribos (JUNG, 2000, pg 156). O mito é uma narração sagrada que olha ao passado, sobretudo, ao tempo primordial ou fantástico do principio. Ele gera a

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

concepção da realidade, seja cosmológica, seja em pequenas partes como comportamentos humanos; em especial devido às realizações de Entes Sobrenaturais. Ele sempre declara um elo com o conceito de criatividade, como as coisas começaram a ser. O mito é veraz pois conta histórias que de fato aconteceram em algum período dos tempos. Os atores cardinais do mito são as Forças Sobrenaturais que estão fusionadas com uma popular reputação dos primórdios. A manufatura dos mitos difunde e confessa as faculdades criadoras e em seguida sagradas. Como conclusão, o sagrado é o principal efeito da atividade mítica, isto é, as incursões dramáticas dos seres sobrenaturais no mundo. A irrupção sagrada é o embrião da historicidade humana, destarte, a energia sobrenatural é a base para o ser do homem hoje. A razão inicial dos Entes Sobrenaturais é o alicerce para uma humanidade cultural, mortal e sexuada (ELIADE, 1972, pg 9). O profano nunca será o resultado de propagandas feitas por Heróis ou Deuses. O total exercício dos deuses em épocas passadas, ou a natureza criadora dos mitos, envolve-se diretamente com a realidade, em gênese, sagrada. O profano, em contrapartida, fundamenta-se pela participação humana sem o itinerário substancial dos mitos e crenças, os homens cultivam assim aparências ou disfarces no cerne irreais. A religiosidade humana vai assinalar a infinidade de paradigmas exemplares para as condutas do homem. Em poucas palavras, entre mais religiosa a ação, tanto mais ela se adentra na realidade e menos se compromete com desempenhos subjetivos ou irreais. A mitologia relata a historicidade do divino, sagrado e real por excelência; ou seja, a praxe dos deuses é revelada (ELIADE, 1992, pg 51).

Uma saída do tempo e do espaço correlativa à mítica na atualidade se da pela leitura de literatura e poesia. Não se quer equiparar de maneira superficial o tempo vívido que experimenta um membro das sociedades arcaicas ao ouvir um mito, com o tempo provocado pela leitura de romances por um homem contemporâneo. No entanto, nos dois eventos ausenta-se do tempo histórico e pessoal para afundar-se no tempo trans-histórico e fenomenal. Ao compasso da leitura tempos fantásticos ondulam em direção à liberdade de mundos imaginários. O romance não acede aos

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

tempos primordiais dos mitos , porém, uma rememoração do tempo histórico é permitida de acordo com a verossimilhança da história (ELIADE, 1972, pg 134).

> Perguntamo-nos se esse anseio de transcender o nosso próprio tempo, pessoal e histórico, e de mergulhar num tempo "estranho", seja ele extático ou imaginário, será jamais extirpado. Enquanto subsistir esse anseio, pode-se dizer que o homem moderno ainda conserva pelo menos alguns resíduos de um "comportamento mitológico"(ELIADE, 1972, pg 134).

O desejo humano por extrapolar o tempo corriqueiro para depois se submergir na imaginação e seu balanço espacial parece fidedigno à condição humana. E para ela são incontestáveis as peculiaridades esotéricas dos mitos.

O mito do herói

Recua-se à feição do herói como um esquema público dos mitos sentidos. Ele é o mais popular no mundo inteiro; desde Grécia, Roma, a Idade Média, Extremo Oriente, até as sociedades primitivas atuais. Ademais, no mundo onírico ele é presente. É poderoso por seu notório drama atraente, o que reincide num valor psicológico. Com uma armação preponderante, grande parte deles apenas varia em pequenas minúcias da narrativa (JUNG, 1977, pg 110).

> O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: separação-iniciação-retorno — que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito35. Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas — forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes. P 17 18 JORNADA DO HERÓI COMENTAR

A senda estipulada pelo herói sugere uma sucessão ininterrupta de aventuras, e seduz aos humanos que reverberam-se como operantes no espaço, no tempo e na historia sagrada e profana.

No monomito, o herói, seja mulher ou homem, é quem conquista obstáculos históricos locais e/ou pessoais obtendo novos métodos e validando-os como humanos. O respaldo e convicção dos heróis têm suas raízes no inicio do pensamento e da vida humana. Eles mergulham nos intermináveis tempos primitivos para expressar-se com convencimento, algo que carece a sociedade e a psique da época deles. O contorno de herói morreu como homem moderno, entretanto, ressurge como ser humano eterno e absoluto. Para somente após renascido regressar à sua comunidade coetânea com a finalidade de ceder suas lições de vida (CAMPBELL, 1997, pg13).

DISCUSSÃO E ANÁLISE

Ao trabalhar na análise específica de uma figura simbólica em duas narrativas diferentes da mesma ficção, ferramentas teóricas como a intersemiótica ou a intermidialidade foram afastadas para dar prioridade ao recorte planteado pela teoria do inconsciente coletivo, arquétipos, tempo profano e sagrado, mito e herói. Retomando, "V" é um certo anti-herói na ficção *V for Vendetta* (1988 e 2005), e ele identifica-se com o rosto de Guy Fawkes. Guy Fawkes foi um participante, não o líder, da Conspiração da Pólvora que tentou explodir o Parlamento Inglês em 1605, como esclarece Antonia Fraser:

> Bastante diferente da contínua guerra entre pró-conspiradores e não-conspiradores, a conspiração desenvolveu uma rica vida historiográfica

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> própria. Uma característica disso foi a concentração na figura de Guy Fawkes. Foi esse conspirador que teve de arcar com o ódio de ser arquivilão da história (...) Apesar de conhecido por todos em sua própria época, incluindo o governo, como Guido Johnson, empresta até hoje seu nome aos bonecos estofados e maltrapilhos nas calçadas, cujos cartazes com sua efígie pedem "um tostão para o sujeito" antes de serem ritualmente queimados em 5 de novembro. Com toda a justiça, o nome execrado devia na verdade ser o de Robert Catesby, como o líder da conspiração. Mas talvez haja um certo consolo para o espírito de Guido, se ainda continua vagando em algum lugar nos subterrâneos da Câmara dos Lordes, o de que Guy Fawkes também é o herói de algumas eternas piadas subversivas, como o único homem a entrar no Parlamento com boas intenções (FRASER, 2000, Pg 334).

Muito embora ele fosse considerado periférico durante a conspiração, Guido cativou a imaginação dos ingleses e seu nome concebeu uma polissemia em torno a rituais anuais no 5 de novembro contra seu corpo e a favor de sua lembrança.

Guy Fawkes e o 5 de novembro (GF/5N) se encaixam numa duradoura história que não tem lugar neste escrito, pelo contrário as histórias contadas no filme e novela são nosso objetivo. Foram escolhidas 5 imagens/trechos que permitem uma reflexão contundente a respeito dos retratos feitos de GF/5N: duas dos comics e três do filme. Contudo, discorrer acerca de outros detalhes em cada relato é relevante para evidenciar suas alternativas semelhantes e diversas utilizadas.

Em total são três momentos durante a novela gráfica que levam ao leitor reminiscências implícitas sobre GF/5N, cabe falar que na página 27 do Volume 3 a data 5N é referida à prisão do protagonista V, e as outras duas menções vão ser ilustradas a seguir.

No filme, 10 trechos fabricam um olhar mais explícito sobre GF/5N. No minuto 0:14:12 surge a questão do porque "V" usando uma máscara de GF/5N explodiu um edifício e não o Parlamento Inglês. No trecho 0:18:49 – 0:19:27 "V" faz um discurso televisivo para lembrar ao público de GF/5N. No minuto 0:59:35 um

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

homem, "V", renasce entre as ruinas de uma explosão na data 5N. No minuto 1:31:31 os nomes Alan Percy, Robert Keyes, William Rookwood, conspiradores reais da traição; são postos em releve. No minuto 1:41:43 são de novo mostrados os fotogramas iniciais (figura 2) que vislumbraram a GF/5N. No minuto 1:52:27 a frase "Um tostão pelo Guy[4]" conecta o filme com uma tradição popular da Inglaterra. No minuto 2:04:26 o percurso audiovisual é encerrado circularmente com "*eu nunca vou esquecer o homem e o que ele significou para mim*[5]", uma frase parecida à dita no começo. Os outros três elementos serão discutidos a seguir.

A face de Guido Fawkes

Esta parte do texto audiovisual não obtém correspondência explicita com o texto dos autores do comic: Allan Moore e David Lloyd. GF/5N são introduzidos no enredo na figura 2 para os espectadores mundiais com as seguintes palavras:

> "Lembrai, lembrai o cinco de novembro a pólvora, a traição, e o ardil por isso não vejo porque esquecer uma traição de pólvora tão vil. Mas enquanto ao homem? Eu sei que o nome dele era Guy Fawkes e sei que, em 1605, ele tentou explodir o Parlamento Inglês . Mas quem era ele realmente? Como era seu rosto? Pedem que nos lembremos da ideia, e não do homem, porque um homem pode falhar. (...) Mas não se pode beijar uma ideia, voce não pode tocá-la ou abraçá-la, ideias não sangram, elas não sentem dor, elas não amam, e não é de uma idéia que eu sinto falta, é de um homem, um homem que me fez lembrar o cinco de novembro. Um homem que jamais esquecerei"(V FOR VENDETTA, 2005, mins 0:00:42)[6].

[4] A penny for the Guy.
[5] But i will never forget the man, and what he meant to me.

[6] Remember, remember the fifth of november, the Gunpowder Treason and Plot. I know of no reason why the Gunpowder Treason should ever be forgot. But what of the man? I know his name was Guy Fawkes and i know, in 1605, he attempted to blow up the Houses of the Parliament. But who was he really? What was he like? We're told to remember the idea, not the man, because a man can fail. (...) But you can not kiss an idea, can not touch it or hold it, ideas do not bleed, they do not feel pain, they do not love, and it is not an idea that i miss, it is man, a man that made me remember the fifth of november. A man that i will never forget.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A narradora propõe lembrar os atos exemplares de Guy Fawkes, no entanto, a imagem física dele importa mais. Ela precisa da presença desse homem ainda por cima dos motivos dele. Ter marcado a história da Inglaterra foi possível principalmente graças a seu nome e sua aparência, e em segundo lugar devido ao seus ideais. Um homem inesquecível. Segundo Mircea Eliade (1992, pg 52), pessoas religiosas[7] se consideram humanas por meio de transcendências. Espelhar-se em deuses e heróis de antepassados míticos conforma a humanidade verdadeira. O humano religioso requer uma distinção da existência profana, constituindo-se na proximidade de moldes divinos. Estes modelos divinos estão mergulhados nos mitos e na história das gestas divinas. A diegese da narradora limita a Guy Fawkes com traços mitológicos e heroicos que devem ser relembrados.

Figura 2: Frame minutagem 0:00:42 - 0:02:11

"V" enuncia "Lembrai, lembrai"

Apesar de serem traduções diferentes da língua inglesa nas figuras 3 e 4, quer na história audiovisual, quer na história em quadrinhos é capturado um mesmo instante: "*Lembrai, lembrai o cinco de novembro a pólvora, a traição, e o*

[7] Está fora de nossos objetivos debater acerca da religiosidade na humanidade contemporânea.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ardil por isso não vejo porque esquecer uma traição de pólvora tão vil'[8]. No celuloide as palavras de "V" recuam e vibram no monólogo inicial da figura 2, enquanto na narração gráfica é a primeira alusão escrita a GF/5N. Além disso, a explosão de dois edifícios distintos é concretizada nos dois registros. De acordo com Joseph Campbell (1997, pg 24), os heróis santificam de alguma maneira o espaço por onde eles agiram e intervieram. Nesses lugares templos são edificados para manter a lembrança de que alguém descobriu a eternidade. Seguindo esse raciocínio, nas fabulações de V for Vendetta o Parlamento Inglês adapta-se como um território de memória heroica com as nuanças mitológicas de GF/5N, explodir ou não é um estopim para a recordação.

O clima revelado suscita reconhecer a história de Guy Fawkes, embora o público-alvo do filme seja mais abrangente que o dos quadrinhos. Nos quadrinhos a contextualização sobre GF/5N é silenciosa e implícita dado que seus leitores hipoteticamente são ingleses, por outro lado o filme recorre a explicitar um critério no tocante a GF/5N pois o cinema expande-se a uma popularidade global.

Figura 3: Frame minutagem 0:09:46 - 0:10:00

[8] Remember, remember the fifth of november, the Gunpowder Treason and Plot. I know of no reason why the Gunpowder Treason should ever be forgot.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 4: Volume 1(MOORE; LLOYD, 1989, pag 9)

Um grande cidadão

Nas figuras 5 e 6 observa-se uma notável divergência entre os discernimentos relacionados a GF/5N. A retórica de "V" é televisionada e/ou radiotransmitida, todavia estando longe de ser interpretada como a mesma nas duas ocasiões:

> "Há mais de 400 anos um grande cidadão desejo marcar o 5 de novembro em nossas memórias, ele quis lembrar ao mundo que igualdade, justiça e liberdade são mais do que palavras, são perspectivas. Se vocês não veem nada, se os crimes deste governo ainda lhe são desconhecidos, eu sugiro que deixem o 5 de novembro passar em branco. Mas se vocês veem o que eu vejo, se sentem o que eu sinto, e se buscam o que eu busco, então eu peço que se juntem a mim daqui a um ano do lado de fora do parlamento, e juntos daremos a eles um 5 de novembro que nunca se esquecerão"(V FOR VENDETTA, 2005, mins 0:21:08). 9

No celuloide "um grande cidadão" quis fixar de forma mnemotécnica a igualdade, liberdade e justiça no dia 5 de novembro, simultaneamente na figura 6 *"um grande cidadão fez a contribuição mais significativa para a nossa cultura inglesa (...) forjada na discrição no silêncio e no sigilo, embora seja mais lembrada no barulho e nas luzes brilhantes"*. É interessante dilucidar os qualificativos

[9] More than four hundred years ago a great citizen wished to embed the fifth of November forever in our memory. His hope was to remind the world that fairness, justice, and freedom are more than words, they are perspectives. So if you've seen nothing, if the crimes of this government remain unknown to you then I would suggest you allow the fifth of November to pass unmarked. But if you see what I see, if you feel as I feel, and if you would seek as I seek, then I ask you to stand beside me one year from tonight, outside the gates of Parliament, and together we shall give them a fifth of November that shall never, ever be forgot.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

implementados por ambos, as palavras liberdade e privacidade resumem de forma simples aos termos discrição, silêncio e sigilo; igualdade e justiça estendem o leque de significações para GF/5N.

Outro aspecto digno de cuidado é a coincidência entre as duas falas pelo exercício da memória. Fazer presente o ocorrido há 400 anos e comemorar ao indivíduo que tornou tudo exequível insinua a vivacidade das narrações e do personagem seja fabuloso e/ou real. Na atualidade pode-se afirmar que a rememoração certeira do passado ultrapassa aos mitos e às práticas religiosas. Recordar o fluxo do tempo histórico no ocidente moderno, ou relembrar os acontecimentos míticos nas sociedades tradicionais. Estas reminiscências conduzem ao ser humano fora do seu momento histórico. O tempo é percorrido em direção aos tempos primordiais e sagrados em que a humanidade radicou seus costumes culturais (ELIADE, 1972, pg 98 99).

Figura 5: Frame minutagem 0:21:08 – 0:21:52

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 6: Volume 8(MOORE; LLOYD, 1989, pag 8)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao ter revisado e cotejado as configurações imagéticas que representam GF/5N, foi preciso observar transversalmente sua figura durante a novela gráfica e o filme. De tal modo, separou-se o indivíduo "V" nas narrativas fictícias da menção feita ao personagem de Guy Fawkes ou à data 5 de novembro, mesmo que a máscara de "V" represente um rosto ideal de Guy Fawkes.

Na história em quadrinhos o nome de Guy Fawkes é evitado, porém, o refrão de uma música fictícia que lembra uma tradição popular na Inglaterra é ressaltado. A ausência do nome na narrativa favorece o perfil leitor da história gráfica, sendo criada na Inglaterra o rosto de Guy Fawkes e a data são símbolos culturais bastante conhecidos pelos ingleses. Embora ele não fosse representado como herói, a lembrança cultural deste sujeito e seu contexto abre o leque de traços mitológicos que possa obter ao longo do tempo. Incisões são feitas nas memorias em concordância com tempo e espaço ativados, o rosto de "V" recorda matizes históricos mas não confirma míticos ou heroicos de um jeito cristalino para o leitor.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Na opção cinematográfica o monólogo introdutório no filme acentua dois eixos em diálogo, uma preocupação pela figura física de GF, e um interesse no seu legado ideal. Contudo, o par resolve-se na frase: *eu não sinto falta da ideia, eu sinto falta do homem, esse homem que me fez lembrar.* O equilíbrio entre a representação de Guy Fawkes e a data 5 de novembro é tencionado pelos traços heroicos e mitológicos esculpidos ao lembrar "Ele" por cima dos seus ideais. Neste instante, o inconsciente e seus arquétipos coletivos preenchem a vida real de GF/5N com a ansiedade de preservar um ídolo na escala evolutiva do sentido histórico, isto é, os arquétipos são irresponsáveis com o miolo semântico de GF/5N sempre e quando os eixos de um herói mitológico sobrevivam.

Em suma, o símbolo cultural de Guy Fawkes no 5 de Novembro é projetado anexo a uma história falsa assumindo o corpo de uma alegoria que cutuca a nossa presente e adormecida sabedoria com relação ao mito entre o tempo profano e sagrado, é claro, com o amparo das veredas heroicas, e com quase certeza, graças ao inconsciente coletivo e suas imagens primordiais.

REFERÊNCIAS CONSULTADAS

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: Enciclopédia Einaudi: Anthropos - Homem, v. 5. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

CAMPBELL, Joseph. O herói de Mil Faces. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

ELIADE, Mircea. Mito e Realidade. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1972

_____. O Sagrado e o Profano. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRASER, Antonia. A conspiração da pólvora: Terror e fé na revolução inglesa. Rio de Janeiro: Record, 2000.

JUNG, Carl Gustav. O Homen e seus Símbolos. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S. A., 1977.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

_____. Psicologia do Inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1980.

_____. Os Arquétipos do Inconsciente Coletivo. Petrópolis: Vozes, 2000.

MOORE, Alan; LOYD, David. V de Vendetta. Barcelona: Ediciones Zinco, 1989.

V for Vendettaa. Direção: James McTeigue. Produção: Joel Silver; Andy Wachowski; Lana Wachowski. Interpretes: Natalie Portman; Hugo Weaving; Stephen Rea e outros. Roteiro: Andy Wachowski; Lana Wachowski. Música: Dario Marianelli. Los Angeles: Warner Brothers. 1 DVD (132MIN), Colorido. 2005.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A jornada do herói culinário: uma análise dos elementos mitológicos do programa Masterchef Brasil

Laurine Marques Silva[1]
(UEL)

Resumo: Este artigo pretende analisar os elementos mitológicos presentes no programa Masterchef Brasil. A fundamentação teórica para o estudo de arquétipos, inconsciente coletivo e mitos foi realizada com base nas teorias de Carl Gustav Jung, Joseph Campbell e Mircea Eliade. A análise comparativa, busca identificar a adaptação da jornada do herói de Campbell, na estrutura da franquia do programa Masterchef, o *talent show* culinário mais exibido do planeta. A pesquisa aponta as etapas vivenciadas pelo herói, os arquétipos e os elementos mágicos e simbólicos que são encontrados no decorrer de sua jornada. Destaca-se ainda, a importância da inserção dos mitos nas mídias presentes na sociedade contemporânea e o seu impacto psicológico e emocional pelo público que as consomem.

Palavras-chave: Mitos, Midias, Masterchef, Jornada do herói, Talent Show

Introdução

O programa Masterchef é um *talent show* desenvolvido originalmente no Reino Unido. O programa já foi produzido em mais de 40 países e exibido em mais de 200 territórios. No Brasil, a franquia é produzida em uma coautoria com a Rede Bandeirantes e com o canal *Discovery Home & Health*. O formato do programa pertence ao *Endemol Shine Group* e registra a saga em busca do melhor cozinheiro

[1] Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Especialista em Fotografia: Práxis e Discurso Fotográfico(UEL). Graduada em Comunicação Social com habilitação em Radialismo (UFMT). Orientador: prof. dr. Silvio Ricardo Demétrio, professor adjunto da Universidade Estadual de Londrina na graduação em Comunicação Social - Jornalismo e no programa de mestrado em Comunicação.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

amador do país. Sua estreia no Brasil ocorreu em 2014 e – até o momento de produção deste artigo – atualmente está na sua quarta edição.

A atração se destaca por sua ampla difusão, presente nos cinco continentes. Em 2015 a versão brasileira esteve em evidência no *The World's Entertainment Content Market* (MIPCOM), um dos maiores eventos de conteúdo midiáticos do mundo. O resultado final da segunda temporada da competição foi anunciado primeiramente no *Twitter* e posteriormente na televisão. Essa ação resultou em um novo recorde: o programa de TV aberta mais comentado do planeta, em toda história do *Twitter.* Foram mais de um milhão e 800 mil *tweets*.

Para entender o sucesso universal do formato Masterchef, o artigo objetiva identificar e analisar os elementos presentes do campo mitológico, da versão brasileira. A partir dos conceitos de arquétipos e do imaginário coletivo de Carl Gustav Jung. A pesquisa abordará algumas características presentes nos mitos, que podem ser identificadas no conteúdo midiático do programa.

Os mitos são fenômenos universais, estão presentes diariamente na vida de todos os indivíduos, independentemente de sua localização no planeta. Os contos e as histórias que ouvimos desde o momento em que nascemos, permeiam nosso inconsciente, moldando nossa visão perante o mundo. É com elas, que aprendemos sobre a origem do Cosmo, da humanidade e de todas as coisas que nos rodeiam. Os personagens do mito são sempre figuras arquetípicas, isso explica a identificação ou a não identificação com esses personagens.

Na segunda e terceira parte do artigo, serão utilizados os conceitos para a sustentação teórica sobre os mitos e suas funções, dos autores Joseph Campell, Micea Eliade e Jung. O estudo aprofundado sobre o programa, utilizará uma abordagem da perspectiva da jornada do herói, presente no livro "Herói de mil faces". A saga do herói segue o padrão do monomito, por isso, as características nele presentes são fenômenos que se repetem nos discursos narrativos existentes nas mídias.

Nas partes subsequentes do estudo, é feita a análise estrutural do programa, sempre em comparação com a jornada do herói de Campbell. A análise se divide em

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

dois pontos: os arquétipos presentes na jornada do herói culinário; e os símbolos e as ferramentas mágicas do campo mitológico que surgem no decorrer da exibição da série. Essa etapa da pesquisa, busca relacionar a teoria sobre mitos e sua aplicabilidade em um *talent show* contemporâneo, de sucesso internacional.

A pesquisa realizada, fundamentou-se na importância de apontar casos de mitologias utilizados como base para a produção audiovisual nas mídias de grande alcance de público. A ideia é ampliar as discussões sobre o assunto, incitar o leitor ao exercício de análise dos mitos nas mídias e servir como complementação e fomento de pesquisas desse segmento.

A importância do mito

O inconsciente é o lugar da mente humana onde habitam uma diversidade imensa de símbolos e imagens, de seres fantásticos e oníricos e de situações fantasiosas, que transpassa pelo campo emocional do indivíduo. De acordo com Jung, o inconsciente pessoal é formado a partir das experiências vivenciadas individualmente. As informações que lá se encontram, passaram em algum momento pela consciência, mas a repressão e o esquecimento contribuem para que elas desapareçam.

O inconsciente coletivo, por sua vez, é adquirido hereditariamente, e "consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundamente podem se tornar conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência". (JUNG, 2000, p. 54). O conceito de arquétipo transpassa as dimensões do tempo e do espaço. Por isso, é comum encontrar lendas e contos de diferentes culturas com histórias semelhantes, pois, "os arquétipos a serem descobertos e assimilados são precisamente aqueles que inspiraram, nos anais da cultura humana, as imagens básicas dos rituais, da mitologia e das visões" (CAMPBELL, 2004, p.13).

Segundo Eliade (1994, p. 9 e 10), "o mito é considerado uma 'história sagrada' e, portanto, uma 'história verdadeira', porque sempre se refere a realidades". Sua

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

principal função "consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas". O mito, enquanto "realidade cultural extremamente complexa", permite uma multiplicidade de perspectivas e interpretações, de acordo com a localização e época em que ocorre sua difusão.

Os rituais também nascem dos mitos e são responsáveis por introduzir o homem em seu ambiente sociocultural. O ritual é a representação de um novo nascimento para o mundo. A essência de sua mensagem está inserida no campo mitológico, ensinando seus "discípulos" a origem da criação do Cosmo, da vida e de tudo o que nela habita.

> Vemos, portanto, que a "história" narrada pelo mito constitui um "conhecimento" de ordem esotérica, não apenas por ser secreto e transmitido no curso de uma iniciação, mas também porque esse "conhecimento" é acompanhado de um poder mágico-religioso. Com efeito, conhecer a origem de um objeto, de um animal ou planta, equivale a adquirir sobre eles um poder mágico, graças ao qual é possível dominá-los, multiplicá-los ou reproduzi-los à vontade. (ELIADE, 1994, p. 15)

Conhecer os mitos, é estar em contato com ensinamentos ancestrais, é desvendar o mistério da origem da vida. Os mitos são narrativas extraordinárias, os arquétipos entram em cena para conduzir o "consumidor mitológico" por um caminho repleto de magia, emoção e autorreflexão. A relação entre inconsciente coletivo e mito, permite que a mensagem transite através dos séculos e continue servindo de apoio para a evolução do eu interior individual.

Na sociedade atual, o homem moderno não mantém a mesma relação com os mitos que o homem arcaico possuía. Nos tempos remotos, nossos ancestrais necessitavam conhecer os mitos e vivenciá-los através dos rituais, para que sua relação com o Cosmo se mantivesse harmonizada e para que o futuro das gerações ulteriores, fosse assegurado. O homem da atualidade, não possui essa preocupação, portanto, não é obrigado a conhecer profundamente as mitologias existentes. Ainda assim, é impossível escapar da atmosfera mitológica.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os mitos estão presentes nas narrativas que consumimos diariamente, nos mais diversos meios midiáticos. Eles fazem parte da estratégia comunicacional responsável por manter a atenção dos espectadores, em boa parte das atrações oferecidas. A espetacularização dos mitos, permite que as mensagens cosmológicas continuem sendo repercutidas. Destarte, o mito continua sendo "ingrediente vital da civilização humana", não se reduz apenas ao entretenimento. O mito, é "uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática" (ELIADE, 1994, p.19).

A jornada do herói

Joseph Campbell em seu livro *O herói de mil faces*, dedica-se a guiar os seus leitores pelos caminhos tortuosos e mágicos por onde o herói se aventura. Sua teoria permite que toda a esfera mitológica das histórias de ficção ou não ficção, seja identificada, tal como, os arquétipos que compõem a narrativa. As características do herói, as entidades que entram em contato com ele, suas ferramentas mágicas e os obstáculos enfrentados, atuam como um convite a conhecer o eu interior de quem observa a saga. Pode auxiliar na compreensão de sua realidade existencial e servir ainda, de estímulo para o aperfeiçoamento de valores.

O monomito, permite que a história contada sobre o herói sofra adaptações de acordo com a intencionalidade e necessidade de seu público alvo. Uma ou outra parte da jornada é modificada, mas sua essência permanece a mesma. Há arquétipos que aparecem frequentemente nas narrativas. Christopher Vogler , definiu os principais personagens arquetipais nas categorias: herói, mentor, guardião de limiar, arauto, camaleão, sombra e pícaro. Essa delimitação de características não segue um padrão rígido, ou seja, um personagem pode conter elementos de mais de um arquétipo.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O herói, possui características nobres, que já se manifestam ou que irão manifestar no decorrer de sua jornada. Esse arquétipo, transborda coragem e força. Campbell dizia que o herói é "o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, ideias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humanos" (CAMPBELL, 2004, p. 13). A identificação com a figura do herói é comum, porque esse arquétipo "simboliza aquela divina imagem redentora e criadora, que se encontra escondida dentro de todos nós e apenas espera ser conhecida e transformada em vida" (CAMPBELL, 2004, p. 21).

O herói mitológico, segue um percurso padrão em sua jornada: "separação-iniciação-retorno- que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito" (CAMPBELL, 2004, p.17). Começa sua aventura primeiramente saindo de sua zona de conforto. Ele pode partir em busca de seu destino, voluntariamente ou ser atraído por seres místicos e sobrenaturais, que o conduzirão, na tentativa de ajudá-lo ou de prejudicá-lo. No primeiro limiar, o herói se depara com uma criatura responsável pela proteção da passagem. Esse ser, tem como função testar as habilidades físicas, emocionais e psicológicas do herói, que nessa altura de sua empreitada, já aceitou seu destino desafiador.

Portanto, é nesse momento que "o herói inicia uma jornada por um mundo de forças desconhecidas e, não obstante, estranhamente íntimas, algumas das quais ameaçam fortemente (provas), ao passo que outras lhe oferecem uma ajuda mágica (auxiliares)" (CAMPBELL, 2004, p. 137). O herói enfrenta forças maléficas, surgem os inimigos, mas ele não é esquecido ou abandonado. O auxílio pode vir por parte de aliados, dos deuses ou de mentores, que oferecem ferramentas mágicas para que o herói consiga completar sua missão. O herói segue em direção ao segundo limiar, onde será obrigado a enfrentar diversos testes e o seu grande desafio final.

Ao vencer todas as suas provações, o herói pode finalmente receber a benção a ele destinada, por seu esforço, coragem e por sua determinação. Cabe ao

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

herói retornar ao seu lugar de origem, para compartilhar com a humanidade os ensinamentos adquiridos durante sua jornada. O retorno pode acontecer sob a proteção dos deuses, sendo tranquilo e sereno, ou, pode ser conturbado, com novas provações. O renascimento do herói ocorre, ele vence seus medos, suas falhas e abandona seu ego. Mergulha em si mesmo e estabelece o equilíbrio onde antes residia o caos. Sua missão é compartilhar com o mundo sua experiência mágica:

> O efeito da aventura bem-sucedida do herói é a abertura e a liberação do fluxo de vida no corpo do mundo. O milagre desse fluxo pode ser representado, em termos físicos, como a circulação da substância alimentar; em termos dinâmicos, como um jorro de energia; e, espiritualmente, como manifestação da graça. (CAMPBELL, 2004, p. 22)

A jornada do herói é repleta de símbolos e de sacralidade. O herói – em sua existência humana e abarrotada de imperfeições – é agraciado com a oportunidade sagrada dos deuses. Recebe um convite para uma aventura em busca do seu deus interior, para que assim, restabeleça sua conexão com o Cosmo, de maneira equilibrada e consciente. Os deuses e os seres lúdicos que surgem no decorrer da narrativa, são apenas estímulos para que o herói encontre as ferramentas necessárias para desenvolver e aprimorar suas qualidades interiores. Após o seu renascimento, o herói compartilha sua experiência com sua sociedade e assim, conclui sua missão.

Todos os obstáculos enfrentados pela figura do herói, são exemplos de superação e transformam-se em mensagens de esperança e incentivo, comunicando-se diretamente com o inconsciente do observador do monomito. Campbell destacou que "cabe ao indivíduo, tão somente, descobrir sua própria posição com referência a essa fórmula humana geral e então deixar que ela o ajude a ultrapassar as barreiras que lhe restringem os movimentos" (CAMPBELL, 2004, p. 68). A empatia com o herói, leva o homem a repensar seu modo de viver, sentir e ser.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A jornada Masterchef

Por ser uma franquia internacional, o programa Masterchef Brasil, possui um formato que exige características pré-estabelecidas, mas perfeitamente adaptáveis para cada país em que é veiculado. Portanto, não há diferenças discrepantes entre as quatro primeiras temporadas exibidas até o presente momento, permitindo que a análise realizada deste artigo, abarque todas as edições. O Masterchef Brasil já realizou duas outras temporadas além das competições amadoras: uma temporada de culinária infantil e uma versão da disputa apenas com cozinheiros profissionais. Sendo assim, é importante destacar que o foco da pesquisa realizada foi a competição entre os cozinheiros amadores.

A jornada do herói culinário começa antes do primeiro episódio de cada temporada ir ao ar. Em 2016, o número de inscrições foi superior a 25 mil e mais de 500 testes presenciais foram realizados. Os primeiros episódios registram o início da trajetória, com as 75 pessoas que passaram pelas primeiras seletivas. Elas são convocadas para a apresentação de um prato livre, que é degustado e analisado pelo trio de jurados. Cada participante dispõe de 50 minutos para a preparação do prato e cinco minutos para a finalização e montagem. Os aspirantes a Masterchef são entrevistados e questionados quanto aos elementos gastronômicos utilizados em sua receita. Com a aprovação de dois dos jurados, o candidato recebe temporariamente o avental do programa e se classifica para a próxima fase.

Para a etapa seletiva seguinte, passaram 46 concorrentes, que são submetidos a provas que exigem o conhecimento de técnicas específicas e o uso da criatividade. Finalmente, são selecionados os 21 competidores que entrarão na cozinha do Masterchef Brasil. O número de participantes presentes em cada etapa, varia de acordo com a temporada. Com o sucesso do programa, na televisão brasileira, houve um aumento no número de classificados, resultando na prorrogação do tempo de duração, a partir da terceira edição da série.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os candidatos se submetem a diversas etapas classificatórias mas para isso, precisam ter em mente que serão obrigados a abrir mão temporariamente de seus universos particulares. Participar do Masterchef Brasil implica afastar-se de seu trabalho atual, de seus familiares e amigos, e em alguns casos, de sua cidade e/ou estado. O participante se distancia de seu cotidiano rotineiro e passa a viver o universo culinário do *talent show*, dedicando seu tempo a estudos e às práticas das técnicas tradicionais e individuais, para obter um melhor desempenho durante as provas.

Esse período – que se inicia com o primeiro contato dos participantes através da chamada para a inscrição e estende-se até o momento em que se classificam para entrar definitivamente na cozinha do Masterchef Brasil – é o que Campbell definiu em seus estudos como o primeiro limiar. O herói se depara com o chamado para a aventura. Aceitar essa condição, já é sacrificar uma parte de sua vida em prol de um bem maior. O herói é obrigado a passar por testes iniciais, para provar as entidades envolvidas no programa, que tem capacidade para sair vitorioso na jornada mágica que o espera.

Após superar a travessia do primeiro limiar e conseguir adentrar ao universo Masterchef, os competidores são submetidos a uma grande quantidade de provas. A cada semana, um cozinheiro amador é eliminado, até restarem os dois últimos competidores. Esses dois sobreviventes, precisam criar um cardápio livre para os jurados, com entrada, prato principal e sobremesa. Esse é o desafio final, o menu mais coerente, mais saboroso e com menos falhas técnicas, garante ao vencedor o título de melhor cozinheiro amador do Brasil.

Cada programa é composto por pelo menos dois desafios. O primeiro, pode ser individual ou em grupo e garante imunidade aos vencedores. O segundo, possui caráter eliminatório. Em algumas provas, o vencedor ou o capitão da equipe, recebe o direito de tomar decisões, que normalmente, dizem respeito ao desempenho dos outros participantes na segunda prova. As escolhas do jogador podem prejudicar ou beneficiar os outros concorrentes, dependendo da estratégia de jogo utilizada.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A travessia do segundo limiar, até a superação do último teste, é a parte mais movimentada, do monomito. É nessa fase que o herói é exaustivamente testado. Os desafios atingem níveis extremamente críticos, obrigando os competidores a testarem seu raciocínio lógico, suas técnicas e a dominarem seus sentimentos. Nesse momento, o herói precisa superar todos os meus medos e limitações, para poder encarar e vencer todos os obstáculos que surgem em seu caminho. O herói enfrenta seus adversários, as forças maléficas que tentam desestruturá-lo e principalmente, enfrenta a si mesmo. Atinge o sucesso de sua jornada ao superar todas as suas limitações, e é recompensado com o elixir da vida e pode compartilhar todo o seu aprendizado.

Os arquétipos e suas funções

O herói não está sozinho em sua jornada. É possível identificar diferentes arquétipos, cada um com a sua função, no roteiro do programa. Essas figuras míticas, são responsáveis por auxiliar, proteger e testar os competidores. Fornecem ferramentas mágicas e preparam "emboscadas", para que o herói seja colocado a prova e consiga entrar em contato com seu eu interior, compreendendo o verdadeiro sentido da vida e compartilhando os ensinamentos recebidos com outros indivíduos.

O primeiro arquétipo que surge na jornada do herói culinário é a figura do arauto, responsável por realizar o chamado da aventura. Nesse papel está a apresentadora e jornalista Ana Paula Padrão (figura 1). Ela é a primeira a se manifestar, e através de vinhetas exibidas na televisão e posteriormente divulgadas na internet, lança o desafio para encontrar o melhor cozinheiro amador do Brasil. A apresentadora é a entidade mensageira e mediadora entre participantes e jurados.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1 – A apresentadora Ana Paula Padrão explica as regras da prova.

Em alguns episódios, antes da prova de eliminação, é exibido um vídeo sobre a vida de um dos participantes. A apresentadora Ana Paula Padrão é responsável por apresentar ao público cada participante que se mantém na disputa. Ela visita a casa dos competidores e realiza informalmente uma entrevista enquanto os mesmos cozinham. Estes momentos inseridos no *talent show,* remetem às características que indicam a subjetividade e normalidade por parte do herói em seu dia a dia. Uma pessoa comum, com seu trabalho, sua rotina, seus sonhos e aspirações. Sua força de vontade e seu esforço são recompensados com a chance da transformação de um cozinheiro amador em um Masterchef.

A apresentadora não tem poder de voto, mas atua diretamente nos desafios, auxiliando quando necessários os participantes e impondo empecilhos para dificultar a execução das provas. Ana Paula padrão é a única que consegue transitar entre o mundo dos aspirantes a herói e o mundo dos mentores. Durante o programa, ela indaga a opinião dos jurados e dos competidores. Possui livre acesso ao local em que os chefes ficam posicionados, a cozinha Masterchef, ao mercado, e aos bastidores. É ela quem realiza as entrevistas com os convidados especiais do programa e com o eliminado da semana.

Os jurados do Masterchef Brasil são chefes reconhecidos internacionalmente. Henrique Fogaça, Erick Jacquin e Paola Carosella, carregam

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

em seus currículos diversos prêmios e possuem restaurantes renomados. Cada jurado possui uma nacionalidade diferente: um brasileiro, um francês e uma argentina, mas todos residem atualmente no Brasil. Essa multiplicidade cultural, implica no aumento do grau de dificuldade dos desafios que os participantes enfrentam. Cada chefe tem a sua cultura, suas preferências gastronômicas e consequentemente diferentes paladares. Agradar os três jurados é ultrapassar todas as barreiras culturais, ressaltando a importância do sabor de um prato bem executado.

Os jurados exercem mais de uma função no decorrer do programa. Eles são guardiões do primeiro limiar, selecionando os candidatos aptos a se tornarem um herói culinário e ao mesmo tempo, atuam como mentores e deuses. Possuem dualidade de emoções, em algumas situações fornecem aos participantes os elementos necessários para a superação de suas dificuldades, em outros momentos, mostram-se bastante irritados com as posturas e com as atitudes dos mesmos. Passam em todos os episódios lições de aprendizado e aprimoramento. Em suas palavras, buscam conectar o herói com sua própria origem, suas raízes, sua alma e com o eu interno que habita dentro de cada indivíduo.

Durante o preparo dos pratos, cada participante recebe um jurado em sua bancada. Eles perguntam sobre a refeição que será preparada, sobre os ingredientes, questionam as decisões dos cozinheiros e dão dicas para o aprimoramento do sabor, ou conselhos que evitem o desastre total dos pratos. Os jurados são responsáveis por classificar os destaques bons e ruins de cada prova, além de chamar a atenção dos medianos, criticando sua mediocridade. O programa conta ainda com chefes convidados com grande destaque na culinária mundial, como por exemplo, o brasileiro Alex Atala. Em alguns episódios, esses chefes, oferecem uma aula para os participantes e depois atuam como jurados. Os pratos produzidos, normalmente são releituras das receitas que são especialidades em seus próprios restaurantes.

O poder absoluto do programa, pertence aos jurados. No papel de deuses, são eles que tomam as decisões importantes, responsáveis por movimentar o

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

desenvolvimento da jornada. Experimentar a comida e realizar o julgamento do trabalho individual dos participantes, são obrigações exclusivas dessas entidades. São os jurados que decidem quem possui o mérito de continuar na jornada culinária. Possuem também uma espécie de "poder ressuscitador". Nas três primeiras edições, houveram episódios de "repescagem" e os chefes decidiram quem teria uma nova oportunidade de se tornar um herói culinário. Há casos em que os jurados optaram por não eliminar ninguém na segunda prova, por acreditar que a dupla de participantes, mereciam uma segunda chance.

O ciclo da jornada Masterchef se encerra com a premiação do herói. Após sobreviver a todos os testes, sua coragem e determinação são reconhecidas, completando a transformação interna de sua alma. São realizadas algumas alterações nos prêmios ofertados, no decorrer das edições. Na terceira temporada, foram oferecidos ao vencedor 150 mil reais, um carro novo, uma bolsa de estudos na escola culinária *Le Cordoun Bleu* em Paris, mil reais mensais em compras de mercado durante um ano e o troféu Masterchef. É a primeira vez, na história do programa, que a segunda colocação também tem direito a premiação. Apesar de não receber os mesmos prémios que o vencedor do programa, o participante poderá optar por um curso de cozinha ou de *pâtisserie* na *Le Cordoun Bleu* em Otawa, Canadá e terá direito a mil reais mensais durante doze meses.

Elementos mágicos e simbólicos

O simbolismo mitológico do programa pode ser encontrado em diversos elementos. No cenário, em objetos cenográficos, na vestimenta e nas ferramentas de trabalho. Esses signos são responsáveis por fomentar a atmosfera lúdica do formato televisivo. Os produtos utilizados no programa, em sua maioria, fazem parte do corpo de empresas patrocinadoras do programa. Os alimentos, os utensílios de cozinha e os produtos de limpeza, surgem na jornada do herói como instrumentos

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de auxílio oferecidos pelas divindades, fornecendo aos participantes meios materiais eficazes para vencer os desafios.

Os jurados são posicionados na parte frontal do cenário, observando diretamente a cozinha Masterchef, em uma espécie de palco. A apresentadora, se situa na parte lateral direita do cenário, em uma elevação bem parecida com a dos jurados, mas de tamanho reduzido (figura 2). Os participantes se posicionam na cozinha, em longas bancadas paralelas, com seu espaço individual. Há ainda o mezanino, uma espécie de plataforma elevada, onde os melhores cozinheiros ou a melhor equipe da primeira prova, podem se dirigir. Essa localização privilegiada, permite observar o desempenho dos candidatos e o julgamento dos chefes na prova eliminatória. O mezanino é o local destinado a proteção dos candidatos mais empenhados na prova, a imunidade é uma espécie de recompensa pelo trabalho bem executado (figura 3).

Figura 2 – Cenário do programa Masterchef Brasil.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3 – Os eliminados realizam a prova de repescagem e são observados pelos outros competidores do mezanino.

O cenário, a forma como cada componente é situado e a maneira escolhida para a avaliação das provas, permitem que os participantes e os telespectadores revivam os rituais sagrados dos ancestrais arcaicos. Os jurados convocam os participantes individualmente para virem à frente, no palco em que se encontram. Nesse espaço, é inserido uma espécie de púlpito, onde o prato é colocado e qualificado. Nesse momento é solicitado aos jogadores que entrem no espaço sagrado para apresentar sua "oferenda", símbolo de seu trabalho e devotamento. Os chefes degustam e cometam os pontos fracos e os pontos fortes de cada prato (figura 4). Analisam o sabor, o equilíbrio, a coerência entre os ingredientes, a criatividade e a estética adotada para o empratamento.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 4 – Henrique Fogaça experimenta o prato da participante Raquel.

Na maioria dos episódios do programa, ocorre a prova da caixa misteriosa (figura 5). Cada participante recebe uma caixa de madeira, dentro dela existem ingredientes até então desconhecidos pelos cozinheiros e pelo público. Os componentes das caixas nunca se repetem e vão desde ingredientes presentes no cotidiano dos brasileiros até alimentos pouco habituais e de difícil acesso. A caixa misteriosa é a personificação dos obstáculos e fatores surpresas que o herói precisa enfrentar no decorrer de sua caminhada. É preciso enfrentar suas limitações para utilizar da melhor forma possível a dádiva ofertada pelo destino e manter-se em constante evolução.

Figura 5 – Prova da caixa misteriosa.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O relógio (figura 2), em destaque no cenário por seu tamanho e localização, é apontado pelos participantes como o grande vilão da competição culinária. Na verdade, ele é um dos principais elementos responsáveis pela qualificação e transformação do herói. Aprender a lidar com o tempo, é adaptar-se às situações de extrema tensão e dificuldade. A figura do relógio, representa a grande batalha do herói com seus maiores medos, é a luta com o eu interior. É preciso inteligência, determinação, criatividade, intuição e habilidade técnica para vencer a batalha e transformar o aspecto do relógio, de limitador a libertador.

O avental é um símbolo de extrema importância dentro do Masterchef Brasil. Sua simbologia está relacionada a vida, a permanência no jogo. Se agradar pelo menos dois dos jurados, na etapa inicial do programa, o participante ganha o avental (figura 6). O avental é um símbolo da bênção divina concedida pelos deuses, é a chance de transformação externa e interna, é a armadura do herói. Se o participante não obtiver um bom desempenho, durante sua provação, perde seu avental e é eliminado no programa.

Figura 6 – Os jurados entregam o avental para uma participante classificada.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Nota-se a utilização de diferentes cores com intencionalidade, em determinadas situações do programa. Na maioria das provas, o avental branco é usado nas provas de caráter classificatório. Os participantes que vão para a segunda prova, de caráter eliminatório, costumam utilizam o avental preto, salvo a raras exceções (figura 3). Há dois tipos de aventais para as provas em equipe, que diferenciam os times, nas cores azul e vermelho ou amarelo e vermelho.

O troféu Masterchef é o único prêmio que os participantes não conseguem adquirir de nenhuma outra maneira, se não, vencendo o programa (figura 7). Ele é símbolo da missão concluída, do poder de transformação da mente e dos sentimentos. Só o melhor cozinheiro amador tem direito a ele, pois, para conseguir tal feito, é necessário lapidar seus dons, seus talentos e suas virtudes. O programa termina com a entrega do troféu, esse é o grande momento de consagração do herói. Nesse momento, o vencedor do Masterchef Brasil se encontra totalmente apto a assumir a posição de um profissional culinário, com todas os adjetivos e qualidades referentes a esse papel social.

Figura 7 – Troféu Masterchef.

Considerações finais

As franquias dos programas Masterchef foram exibidas amplamente em diferentes territórios, continentes e países. Houveram adaptações de acordo com a

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

cultura local em que o programa foi veiculado, mas sua essência permanece imutável. Por trás da explicação desse sucesso internacional, encontra-se a mitologia. Os mitos são responsáveis por atuar no inconsciente coletivo e por inserir-se no terreno fértil da fantasia e da sacralidade, dominam a atenção do espectador, que passa a vivenciar a aventura do campo observatório.

As histórias e contos são responsáveis por conhecimentos milenares da sociedade e atuam como um guia orientador da humanidade. Os personagens e as aventuras possuem as mesmas características; mudam-se os nomes, os cenários. O homem carrega dentro de si um herói perdido, desorientado, que está em uma busca constante pelo elixir da vida. Ao identificar esses heróis nos meios comunicacionais, a empatia é acionada e as projeções no outro são responsáveis por manter o interesse constante na aventura exposta.

Os mitos carregam em si toda a magia dos rituais cosmogônicos, são promessas de auxílio, de orientação, em meio ao caos particular dos indivíduos da sociedade atual. A jornada do herói, possui os elementos incitadores de autoconhecimento e reflexão. A aventura heróica acontece diariamente, e se repete diversas vezes na vida de todas as pessoas existentes no mundo. Testemunhar etapas e desafios de uma missão, permite ampliar as perspectivas em relação a si mesmo. O poder do mito está no fato de suas estruturas serem formadas de ferramentas de autoconhecimento.

Na contemporaneidade, há informações visuais nos mais diferentes meios comunicacionais, em abundância. Investigar essas narrativas, possibilita ao pesquisador destacar os produtos midiáticos que utilizam de estratégias não apenas mercadológicas, mas também emocionais e didáticas. O herói comum enfrenta suas provas diárias e é seduzido a consumir constantemente, bens espirituais e materiais, em busca de consolo e suporte nas histórias que observa.

Este artigo almeja ampliar as discussões com foco nos elementos mitológicos inseridos nas mídias. Identificar e analisar tais características mitológicas no programa Masterchef Brasil, permite uma melhor compreensão da funcionalidade e do poder comunicacional dos mitos. Busca-se, portanto, fomentar e

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

inspirar pesquisadores e profissionais da área de criação e produção audiovisual para que futuramente, apresentem propostas, projetos e estudos com diversas perspectivas e aplicações do mito nos espaços contemporâneos midiáticos.

Referências

BASTIDORES - Masterchef Brasil 2016. Disponível em http://entretenimento.band.uol.com.br/masterchef/2016/fotos . Acesso em: 20 de ago. 2016.

CAMPBELL, J. Herói de Mil Faces, O. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1995.

ELIADE, M. Mito e realidade. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

HOLZBACH, A. D. A comida como chef de um formato televisivo: MasterChef Brasil versus Masterchef Colômbia. In: Encontro Anual da Compós, XXV, 2016. Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 21 p. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/compos_identificado_3388.pdf. Acesso em: 10 de jul. 2016.

JUNG, C. G. Os arquétipos e o inconsciente coletivo. 2.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

MARQUIONI, C. E.; OLIVEIRA, C. C. Para além da competição: consumindo afetos como cultura material no programa MasterChef: análises e reflexões iniciais. Conexão-Comunicação e Cultura, Caxias do Sul, v.14, n.28, p.73-97, jul./dez. 2015.

MASTERCHEF Brasil – Canal do Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UC2EWGw-KBjEReUbXMJEiaCA/vídeos. Acesso em: 7 de jun. 2016

MIPCOM – The world's entertainment content market. Disponível em: http://www.mipcom.com/. Acesso em: 5 de jul. 2016.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

NOVA temporada do Masterchef terá mais episódios. Disponível em: http://entretenimento.band.uol.com.br/masterchef/2016/noticias/100000797334/nova-temporada-do-masterchef-tera-mais-episodios-e-competidores.html. Acesso em 5 de jul. 2016.

VOGLER, C. A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O estereótipo e a industrialização mediática dos arquétipos: uma leitura sob a ótica da complexidade

Maria Joana Casagrande SOARES-CORREIA
(UNIP)[1].

Resumo: No presente artigo, propomo-nos a discutir a relação entre a produção cultural humana, a partir de imagens arquetípicas e de seus conteúdos simbólico-arcaicos, e a produção de estereótipos mediáticos, a partir da produção massiva de imagens técnicas. Para tanto, nos valeremos do método da pesquisa bibliográfica, sob a ótica do paradigma da complexidade. A cultura de massa absorve conteúdos de outras culturas, industrializando-os e difundindo-os, apropriando-se dos arquétipos e transformando-os em estereótipos. O estereótipo é uma ideia que se estabelece como padrão, produzindo bens de consumo pela mídia, a partir do imaginário. O vetor da estereotipia são os dispositivos tecnológicos, que possibilitam a produção e o consumo incessante de imagens técnicas. E é o aspecto arquetípico que prende, estimulando o consumo do estereótipo. Essa multiplicação vertiginosa de imagens técnicas – idênticas e repetidas – acaba por gerar uma saturação do olhar, uma crise de visibilidade, na qual são necessárias mais e mais imagens para se alcançar os mesmos efeitos de apelo.

Palavras-chaves: Imagem técnica, Imaginário, Indústria cultural.

IMAGEM, IMAGINÁRIO E IMAGINAÇÃO NA COMUNICAÇÃO

Emissor, receptor, mensagem, canal, código, contexto. É possível supor que aqueles que terminaram o ensino fundamental – mesmo que não se lembrem –

[1] Doutoranda em Comunicação (UNIP). Mestra em Comunicação (UEL). Psicóloga e Jornalista. Docente da Unicesumar e da Faculdade Maringá. Bolsista Capes/Prosup. E-mail: mariajoanacsc@gmail.com

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

viram anteriormente, em algum momento, os nomes acima reunidos e unidos esquematicamente, caracterizando o processo da comunicação humana proposto pelo paradigma funcionalista e difundido pela cibernética de Norbert Wiener. Esse modelo comunicativo cibernético, segundo Silva (2012), pressupõe que a comunicação se dá pela troca de informações entre um emissor e um receptor, através de um determinado meio.

> Em tal modelo, tão mais perfeita é a comunicação quanto melhor se consubstancia a transferência, eliminando-se possíveis ruídos que diminuem a "quantidade de informação" do sistema, deteriorando a mensagem originalmente emitida e gerando resultados não desejados quando da formulação realizada pelo emissor. Nesse sentido, o emissor é o responsável pela produção e envio da mensagem e o receptor pela decodificação. (SILVA, 2012, p. 22).

O modelo cibernético da comunicação é fruto de uma longa corrente de pensamento lógico e binário, na qual há apenas dois valores: um verdadeiro e um falso. Embora expresse perfeitamente bem o racionalismo positivista que domina a produção de conhecimento ocidental desde o século XVII, o modelo cibernético não faz jus à complexidade que envolve os processos da comunicação humana. Sobre isso, falaremos logo adiante.

Retomemos então que o pensamento lógico-binário iniciou-se com Sócrates, na Grécia Antiga, e culminou no racionalismo cartesiano, defendendo a razão como o único meio de legitimação e acesso à verdade. Conforme Durand (2011), essa foi a via trilhada pelo pensamento ocidental que passou a excluir o imaginário de seus processos intelectuais, uma vez que

> [...] a imagem, que não pode ser reduzida a um argumento "verdadeiro" ou "falso" formal, passa a ser desvalorizada, incerta e ambígua, tornando-se impossível extrair pela sua percepção (sua "visão") uma única proposta "verdadeira" ou "falsa" formal. A imaginação, portanto, [...] é suspeita de

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> ser "a amante do erro e da falsidade". A imagem pode se desenovelar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável. (DURAND, 2011, p. 10).

Aqui, é preciso abordar o que entendemos por imagem e imaginário, para que possamos desenvolver adequadamente a ideia da complexidade da comunicação humana e a dificuldade em olhá-la sob o viés racionalista.

A palavra imagem vem do latim *imago*, que quer dizer semelhança, aparentar-se com, parecer-se com (CAMARGO, 2005). Para Castro e Silva (2014, p. 239), imagens são representações visuais, meios de expressão cultural, dos quais o homem se utiliza para representar a impressão ou percepção que se tem de determinada coisa ou ser.

Segundo Flusser (2009, p. 7), "imagens são superfícies que pretendem representar algo" e que dependem da imaginação – uma capacidade específica de abstração –, tendo em vista que as imagens resultam do processo de se abstrair duas das quatro dimensões de espaço-tempo, de modo que restem apenas as dimensões do plano. Nesse sentido, o autor entende que a imaginação - uma habilidade eminentemente humana – é a competência de se fazer e decifrar imagens.

> [...] a imaginação tem dois aspectos: se de um lado, permite abstrair duas dimensões dos fenômenos, de outro permite reconstituir as duas dimensões abstraídas na imagem. Em outros termos: imaginação é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas.
>
> (FLUSSER, 2009, p. 7).

Klein (2006, p. 39) explica que, em um primeiro momento, pode-se pensar em imagem como sendo tudo que se dirige ao olhar. No entanto, destaca que o uso de tal palavra "[...] não se limita [...] ao já infinito universo das coisas capturadas pela

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

visão.", tendo em vista que a imagem não exige uma superfície externa e material para se formar: ela pode ser mental. O autor esclarece: "Afinal, criamos imagens mentais de objetos invisíveis, que muitas vezes nunca irão se materializar diante de nossos olhos. O conjunto dessas imagens compõe aquilo que chamamos imaginário." (KLEIN, 2006, p. 39).

Quando falamos de imaginário, tratamos de uma área de pesquisa transdisciplinar que estuda as imagens que ordenam os modos de representação; a etimologia da palavra vem do latim *imaginariu*, que significa "que existe na imaginação". (BENETTI, 2014). Na acepção de Durand (2011), o imaginário é uma espécie de museu que contém e resguarda todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas pela humanidade. Para Boroski (2014, p. 32), "[...] o imaginário é o campo que suporta as trocas simbólicas. Ele é habitado por símbolos, formas, imagens, aspectos ideológicos, fantasias, medos e toda e qualquer manifestação que ultrapasse os limites do concreto." Benetti (2014, p. 240) compactua com Boroski, afirmando que

> O imaginário pode ser considerado [...] como o conjunto de imagens que constituem a relação simbólica do homem com o mundo. Esse conjunto ou arquivo de imagens está especialmente assentado em mitos e atos rituais que são atualizados em cada cultura específica, mas que transcendem as formas culturais porque lhes são anteriores.

Para a autora, no fundamento do imaginário encontram-se os arquétipos, os símbolos e os mitos. De acordo com Brandão (1999 *apud* BOROSKI, 2014), arquétipo vem do grego, e quer dizer ideias inatas, um modelo primitivo. Os arquétipos, para Carl G. Jung (2002, p. 53), são formas da psique presentes em todo tempo e em todo lugar. Conforme Contrera (2000, p. 44), por sua vez, estamos falando de "matrizes do imaginário de uma cultura, matrizes que serão expandidas e desenvolvidas em consonância a contextos históricos específicos." O que temos, então, são matrizes de sentido arcaicas, primitivas, que se utilizam de imagens e representações

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

simbólicas para se atualizarem, ou seja, para fazerem sentido em outras situações, em outros momentos, em outras histórias.

Mazer (2013) e Boroski (2014) esclarecem que a manifestação do arquétipo não se dá de modo racional ou concreto, tendo em vista que, habitando o mundo inconsciente, os arquétipos são irrepresentáveis. Dessa forma, o homem utiliza-se de imagens e símbolos para essas representações, para que os arquétipos possam se tornar conhecidos e conscientes, ao longo dos tempos.

Em Neves e Marcondes Filho (2014) temos que a etimologia da palavra símbolo indica uma alegoria ou comparação, algo que representa ou substitui outra coisa. Seus significados são diversos, mas nos interessa a possibilidade de o símbolo ser tudo aquilo a que se atribui sentido, uma representação duradoura de algo ou a representação externa de um processo mental, uma imagem ou ideia. "Sua condição é a de operar pela linguagem simbólica, na qual o mundo exterior funciona como símbolo do interior." (BOROSKI, 2014, p. 30). Nesse sentido, na interpretação da autora, podemos entender o símbolo como uma tradução permanente daquilo que é símbolo para aquilo que ele representa.

O mito, por fim, seria uma narrativa "que carrega os arquétipos na forma de representações simbólicas." (BENETTI, 2014, p. 240). Trata-se, portanto, de representações coletivas do mundo, formas de expressão fundamentais e atemporais. Boroski (2014) esclarece que é por meio das narrativas míticas que o pensamento simbólico opera. Ideia que faz ponte ao entendimento de Jung (2002, p. 47, grifos do autor), de que o "[...] processo simbólico é uma vivência na imagem e da imagem.", lembrando que os arquétipos apenas manifestam-se pelos símbolos e imagens arquetípicas.

Nesse sentido, podemos novamente recorrer a Jung para compreender essa relação da imagem com seu simbolismo.

> [...] uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto "inconsciente" amplo, que nunca é

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> precisamente definido ou inteiramente explicado. E não podemos ter esperanças de defini-lo ou explicá-lo. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da razão. (JUNG, 2000, p. 20-21)

O homem é, em sua essência, simbólico, uma vez que, para Morin (1979), a própria noção de humanidade surge quando o homem se dá conta da finitude de sua vida e, na tentativa de burlar a morte, se utiliza dos mitos, dos ritos, da magia. A magia é, em si, uma ação simbólica que visa alcançar resultados concretos. "É próprio do ritual mágico [...] dirigir-se não só diretamente aos seres dos quais se espera uma resposta, mas também às imagens ou símbolos, que se supõe localizarem neles [...] o duplo ser representado." (MORIN, 1979, p. 107, grifos do autor). Assim, agindo como um duplo, temos que "[...] ainda que as imagens não possam reduzir-se à sua função mágica, o universo das imagens, desenvolvendo-se, contribui por si próprio para o desenvolvimento da magia." (MORIN, 1979, p. 108).

Benetti (2014) defende, conforme vimos anteriormente, que os arquétipos, os símbolos e os mitos encontram-se na base, na fundação do imaginário – campo de trocas simbólicas e receptáculo das imagens que mediam as relações simbólicas do homem com o mundo. Os símbolos e imagens arquetípicas, bem como os mitos, são atualizados em cada sociedade e cultura específicas, a partir de suas particularidades, sendo, no entanto, transcendentais a todas elas.

Klein (2006) entende que a imagem, enquanto um objeto da cultura, configura-se como uma narrativa complexa, a partir do encadeamento de elementos que dialogam e lhe conferem seu sentido e sua função cultural. Assim sendo, sob o aspecto cultural e material do objeto, o autor define as imagens como "[...] textos culturais, construídos pelo homem, frutos de sua imaginação, que duplicou o seu mundo e seu imaginário, dando-lhes formas figurativas ou abstratas nos mais diversos suportes visuais." (KLEIN, 2006, p. 48).

Embora planificada pela escalada da abstração, o significado da imagem está lá, disponível para ser captado e extraído com um golpe de vista. "Quem quiser

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

'aprofundar' o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem" (FLUSSER, 2009, p. 7). A esse vaguear, Flusser chamou de *scanning*, que recupera o mundo por meio da imagem. No entanto, trata-se de um processo que demanda tempo, um tempo lento – o tempo da magia, como pontuado por Silva (2012) –, para o estabelecimento das relações significativas entre a imagem e aquele que por ela vagueia seu olhar. Aqui, estabelece-se o vínculo comunicativo entre emissor (produtor da imagem) e receptor (o que "lê" a imagem). E justamente por estabelecer vínculo é que as relações e comunicações humanas são complexas e impossíveis de serem encerradas em um modelo funcionalista, como o cibernético. Logo, as imagens atuam como mediadoras dessas relações entre o homem e o mundo.

> Imagens [...] têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, interpõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. Para o idólatra – o homem que vive magicamente –, a realidade reflete imagens. Podemos observar, hoje, de que forma se processa a magicização da vida: as imagens técnicas, atualmente onipresentes, ilustram a inversão da função imagética e remagicizam a vida. [...] O homem se esquece do motivo pelo qual imagens são produzidas: servirem de instrumentos para orientá-lo no mundo. Imaginação torna-se alucinação e o homem passa a ser incapaz de decifrar imagens, de reconstituir as dimensões abstraídas. (FLUSSER, 2009, p. 9, grifos do autor).

As imagens técnicas, para Flusser (2009), são imagens produzidas por aparelho, ou seja, por dispositivos tecnológicos. Na concepção do autor e assim também explicitado por Silva (2012), são imagens nulodimensionais, nas quais se abstraíram todas as dimensões do espaço-tempo, restando *bits* em um dispositivo, em uma tela. Tais imagens são possíveis a partir da eletricidade, conforme Baitello

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Jr. (2014), coadunando com o nascimento da mídia terciária – mídia que demanda um aparelho para codificar e emitir a mensagem e um aparelho para decodificar e receber a mensagem anteriormente emitida. As imagens emitidas e codificadas e recebidas e decodificadas por mídia terciária, assim interpretado por Silva (2012), são imagens técnicas. "O impacto é tão forte que as velhas formas de encantamento – os mitos, rituais e as crenças – migram para a mídia terciária [...]" (BAITELLO JR., 2014, p. 99). A sociedade contemporânea, inclusive, pode ser definida como a era, a cultura da imagem, tendo em vista esse processo de valorização e difusão maciça das imagens.

Entretanto, Durand (2000; 2011) indica que é uma ironia relacionar os progressos técnicos advindos das revoluções industrial e tecnológica na produção, reprodução e transmissão das imagens com a construção dessa civilização da visualidade – com sua constelação de imagens prontas para o consumo e supremacia da imprensa e da comunicação escrita sobre a imagem mental. Explica-se: a ironia é que a "civilização da imagem" é efeito do pensamento racionalista, tendo em vista ser este o pensamento gerador do desenvolvimento técnico-científico e que levou aos avanços que culminaram nas revoluções tecnológicas que, por sua vez, proporcionaram o advento dos meios de comunicação de massa, grandes responsáveis pela difusão das imagens técnicas em larga escala.

No entendimento de Silva (2012), para Flusser, as imagens técnicas, além de representarem o mundo, têm uma função de alteração da realidade. Assim, "[...] torna-se pertinente a consideração da reificação (*res rei*) da imagem, isto é, a imagem transformada em coisa." (SILVA, 2012, p. 57-58).

O autor discorre sobre o assunto

> [...] o traço diferencial entre o contexto mágico da imagem no primitivo [tradicional] e no contemporâneo [técnica] reside na clara distinção entre a representação que torna manifesto o morto (*imago*) e aquela que substitui o vivo. A primeira torna presente o corpo ausente, enquanto a segunda, inversamente, torna ausente o corpo presente, que padece diante da hiper-realidade da própria imagem [...] Nesse contexto, tratamos de uma

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> presença ubíqua (corpórea e imagética) e, portanto, mágica na esfera do real. [...] a multiplicação em massa de imagens simultâneas do mesmo corpo – transmissível por meio da estrutura de telecomunicações [mídia terciária] –, acaba por convertê-las em realidade contra a qual a singularidade corpórea é incapaz de fazer frente, devido à impossibilidade do transporte deste mesmo corpo em escala compatível. (SILVA, 2012, p. 58-59, grifos do autor).

Diante da opulência da quantidade e alcance das imagens técnicas, estas passam a ser não mais a representação do mundo, mas o próprio modelo idealizado a ser seguido pelo mundo.

O ESTEREÓTIPO E A INDUSTRIALIZAÇÃO MIDIÁTICA DOS ARQUÉTIPOS

O desenvolvimento tecnológico e o consequente advento da mídia terciária foram os responsáveis, segundo Morin (1997), pela industrialização do espírito – que se processa nas imagens e nos sonhos – e pela colonização da alma, por meio do consumo dos conteúdos midiáticos massivos.

> [...] nunca os murmúrios do mundo – antigamente suspiros de fantasmas, cochichos de fadas, anões e duendes, palavras de gênios e de deuses, hoje em dia músicas, palavras, filmes levados através de ondas – não haviam sido ao mesmo tempo fabricados industrialmente e vendidos comercialmente. Essas novas mercadorias são as mais humanas de todas, pois vendem a varejo os ectoplasmas de humanidade, os amores e os medos romanceados, os fatos variados do coração e da alma. (MORIN, 1997, p. 13-14).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No decurso dessas industrialização e colonização que o progresso contínuo da técnica atua, adentrando a subjetividade humana e despejando suas mercadorias culturais. Para o autor, a cultura e a vida privada até então nunca haviam estado, neste nível, no circuito comercial e industrial. Essa cultura midiática é de e para a massa, aqui entendida como um grande aglomerado de indivíduos, para além das estruturas sociais. O próprio Morin (1997), no entanto, reconhece que essa noção de massa é limitada, mas aqui importa mais, nesse momento, que entendamos que a cultura de massa é de fato uma cultura, na acepção do autor, a qual podemos verificar na citação abaixo.

> [...] uma cultura constitui um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções. Esta penetração se efetua segundo trocas mentais de projeção e de identificação polarizadas nos símbolos, mitos e imagens da cultura como nas personalidades míticas ou reais que encarnam os valores (os ancestrais, os heróis, os deuses). Uma cultura fornece pontos de apoio imaginários à vida prática, pontos de apoio práticos à vida imaginária; ela alimenta o ser semi-real, semi-imaginário, que cada um secreta no interior de si (sua alma), o ser semi-real, semi-imaginário que cada um secreta no exterior de si e no qual se envolve (sua personalidade). (MORIN, 1997, p. 15).

Nesse processo, a cultura de massa absorve conteúdos de outras culturas, industrializando-as e difundindo-as, no que Morin (1997) entende como a primeira cultura universal da história da humanidade. Porém, para além das discussões da influência e interdependência do local e do global – como aborda Christoph Wulf – cabe-nos falar sobre a apropriação que a cultura de massa faz dos arquétipos, transformando-os em estereótipos – tópico central desse artigo. É o próprio sistema da industrialização da cultura, que midiática e massivamente é transformada em mercadoria para ser consumida e para ser lucrativa.

Sendo o lucro a premissa básica da cultura de massa, para que seja maximizado, deve-se atingir o maior público possível e, acima de tudo, agradá-lo,

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

para que consuma. Para alcançar tal objetivo, a mídia adapta a cultura ao público. De que modo isso acontece? A cultura é tornada mercadoria por um processo burocratizado de formatação do imaginário e é assim difundida pela mídia, e, "[...] no momento do consumo, torna-se impalpável, uma vez que esse consumo é psíquico" (MORIN, 1997, p. 24), um consumo simbólico. E aqui reside sua grande força, uma vez que essa cultura mercantilizada é incorporada ao repertório do indivíduo pelo consumo desenfreado e irrefletido, que advém de uma produção igualmente exacerbada: consumir e descartar, e então consumir novamente.

Para que essa máquina de produção-consumo-descarte esteja sempre operando, é preciso entender a estrutura do imaginário e sua transformação em clichê – chapa-matriz de impressão em larga escala – ou, em outras palavras, em estereótipo (ESTEREÓTIPO, 2016; MORIN, 1997).

> O imaginário se estrutura segundo arquétipos: existem figurinos-modelo do espírito humano que ordenam os sonhos e, particularmente, os sonhos racionalizados que são os temas míticos ou romanescos. Regras, convenções, gêneros artísticos impõem estruturas exteriores às obras, enquanto situações-tipo e personagens-tipo lhes fornecem as estruturas internas. A análise estrutural nos mostra que se pode reduzir os mitos a estruturas matemáticas. Ora, toda estrutura constante pode se conciliar com a norma industrial. A indústria cultural persegue a demonstração à sua maneira, padronizando os grandes temas romanescos, fazendo clichês dos arquétipos em estereótipos. Praticamente, fabricam-se romances sentimentais em cadeia, a partir de certos modelos tornados conscientes e racionalizados. Também o coração pode ser posto em conserva. Com a condição, porém, de que os produtos resultantes da cadeia sejam individualizados. (MORIN, 1997, p. 26).

O estereótipo, no senso comum, é uma ideia ou modelo que se estabelece como padrão ou ainda algo que não é original e se restringe a acompanhar modelos conhecidos (ESTEREÓTIPO, 2016). Na acepção culturológica, o estereótipo é a

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

produção de bens de consumo pela mídia, a partir do imaginário (CONTRERA, 2003; MORIN, 1997).

O vetor da estereotipia são as máquinas, os dispositivos tecnológicos, que possibilitam a produção incessante de imagens técnicas e, consequentemente, o consumo contínuo dessas imagens. Essa produção imagética em larga escala e em ritmo fulminante torna a imagem obsoleta antes de ser apreciada: não há tempo hábil para a fruição das imagens, para refletir sobre as imagens e relacionar-se com elas. Assim, as imagens são meramente consumidas e são descartadas antes mesmo de serem percebidas, sentidas, significadas. Como a imaginação – competência humana que restitui a magia, a complexidade da imagem – demanda tempo, um tempo lento, estamos perdendo a capacidade de imaginar (FLUSSER, 2009). Essa situação é extremamente séria, como discorrido por Morin (1979) e Silva (2016), uma vez que, sendo a imaginação detentora do poder mágico da simbolização – essência humana –, ao perder a habilidade de imaginar, de simbolizar, perdemos junto nossa própria humanidade. Se não me reconheço humano, como vou me vincular ao meu semelhante? Se não me vinculo com o outro, como identifico e empatizo com sua dor e como me comunico com ele?

Para a produção dos estereótipos, a mídia se utiliza dos arquétipos, que atuam como a estrutura, o clichê para a execução dessas imagens estandartizadas. O arquétipo pode ser entendido como o "tipo", um modelo de mundo anterior às imagens tradicionais: expressando um mundo que é reconstruído pela imaginação. O arquétipo, em sua origem, é atemporal, mas quando é utilizado pelo processo de estereótipo, vira objeto e, portanto, é descartável, consumido, porque datado. E é o aspecto arquetípico que prende, estimulando o consumo do estereótipo. Assim, a imagem técnica estereotipada pega o consumidor pela sensação, pela experiência, justamente pelo estereótipo é baseado no arcaico, é o arquetípico que dá a ligação com o simbólico, embora a imagem técnica não seja para ser simbolizada, deve ser apenas consumida. Dessa forma, embora a imagem técnica tenha a base arquetípica, ela é, na verdade, uma imagem superficial, de aparência. É um tipo reproduzido indefinidamente para um consumo infinito: eu sinto, me identifico com

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

a imagem técnica, a imagem estereotipada, mas não a imagino, pois ela já está pronta para ser rapidamente consumida. (MORIN, 1997; SILVA, 2016).

A produção incessante das imagens técnicas, do tipo aparente, do estereótipo, está diretamente relacionada à ideia de iconofagia. A imagem técnica que produz o mundo a partir de si mesma e que devora esse mundo, então: a iconofagia.

Para Baitello Jr. (2014), vivemos contemporaneamente uma cultura das imagens, submersos em um mundo da visualidade, no qual o mundo, os corpos tridimensionais são transladados em planos e superfícies imagéticas bidimensionais. As revoluções industrial e tecnológica, que permitiram o advento e aprimoramento dos meios de comunicação de massa, deram também sustentação ao que Benjamin (2011) chamou de era da reprodutibilidade. Essa época de multiplicação vertiginosa de imagens idênticas e repetidas acaba por gerar uma saturação do olhar, uma crise de visibilidade (KAMPER, s.d. *apud* BAITELLO Jr., 2014). Ao propagar massivamente as imagens, agrega-se um desvalor a essa(s) imagem(ns), enfraquecendo seu apelo e "[...] tornando os olhares cada vez mais indiferentes, progressivamente cegos [...]" (BAITELLO Jr., 2014, p. 85). O autor explica que

> A crise da visibilidade não é uma crise das imagens, mas uma rarefação de sua capacidade de apelo. Quando o apelo entra em crise, são necessárias mais e mais imagens para se alcançar os mesmos efeitos. O que se tem então é uma descontrolada reprodutibilidade. (BAITELLO Jr., 2014, p. 14).

Nesse sentido, conforme Kamper (s.d. *apud* BAITELLO Jr., 2014), há um crescimento exponencial da invisibilidade, por esse excesso descontrolado das imagens na sociedade. "Trata-se aqui [...] da fadiga do olhar e seu corpo, provocada pelo desmesurado abuso na reprodutibilidade da imagem." (BAITELLO Jr., 2014, p. 18). Um círculo vicioso se instala, uma vez que, quanto mais se vê, menos se vive e

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mais se depende de visibilidade. Logo, "quanto mais visibilidade, tanto mais invisibilidade e tanto menos capacidade de olhar." (BAITELLO Jr., 2014, p. 86). Logo, o cansaço visual se instala no olhar, que já não se mostra capaz de ver, enxergar o que avista. De tão saturado de visualidades, o olhar até vê, mas não percebe, não digere o que está a sua vista. São as imagens que digerem outras imagens, que digerem os corpos. Trata-se do que Baitello Jr. (2014) chamou de iconofagia.

A iconofagia diz respeito à devoração de imagens. Imagens que devoram outras imagens (e até corpos). Em decorrência da cultura da visualidade, com a transcrição do mundo tridimensional para um mundo (imagético) em duas dimensões, tem-se uma superficialização desse mundo, das relações. Isso porque, para Kamper (1995, p. 57 *apud* BAITELLO Jr., 2014, p. 87), "a profundidade do mundo não é para o olho."; profundidade essa que carece da atuação de outras percepções e sentidos para ser captada e compreendida. Dessa forma, em vez de remeter "ao mundo e às coisas", as imagens remetem à compilação ou ao repositório das próprias imagens. Baitello Jr. (2014) aponta três degraus da iconofagia. No primeiro, as imagens que habitam esses meios imagéticos advém, de alguma forma, do consumo de outras imagens. O segundo degrau acontece quando as pessoas consomem, devoram, extenuam não mais as coisas, mas as imagens, as representações dessas coisas. Nesse processo, os corpos também vão se tornando imagens, o que acarreta no terceiro e último degrau, no qual os corpos, uma vez transformados em imagens, são devorados, consumidos pelas próprias imagens.

Klein (2007, p. 91) esclarece que não se trata simplesmente de um corpo enquanto suporte para a imagem, é sim um corpo que se faz imagem. O corpo tomaria uma posição habitualmente preenchida por imagens. Faz-se então "[...] o corpo assumir a função e o lugar de uma determinada imagem midiática, ou seja, incorporar sua natureza, mesclar-se a ela, hibridizar-se." Assim sendo, no triunfo do olhar sobre os outros sentido, somos obrigados a nos tornar visíveis, imagens, a sermos apenas visões, visuais.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> A onipresença e a onipotência da imagem nos compelem a um universo descartável. A insistência crescente na produção de imagens e visibilidade é apenas um sinal de sua saturação. Pois, como todos somos obrigados a ter imagens, imagens com alto grau de visibilidade, vivemos na era da saturação da visibilidade e da imagem. (BAITELLO Jr., 2014, p. 101).

Sendo o tempo da visibilidade mais curto e veloz, convivemos em uma época do descartável, do perecível. Num corpo que quer virar imagem e uma imagem que quer virar corpo.

REFERÊNCIAS

BAITELLO Jr., Norval. A Era da Iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.

BENETTI, Marcia. Imaginário. In: MARCONDES FILHO, Ciro (Org.). Dicionário de comunicação. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2014. p. 239-240.

BOROSKI, Marcia. Imaginário midiático: um estudo de caso da reciclagem simbólica das celebridades. 2014. 109p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

CAMARGO, Isaac Antônio. Imagens em Mídia: presenças no mundo. In. REZENDE, Lucineia Aparecida (org.) Leitura e Visão de Mundo: peças de um quebra-cabeça. Londrina: Atrito Art, 2005.

CASTRO E SILVA, Gustavo de. Imagem. In: MARCONDES FILHO, Ciro (Org.). Dicionário de comunicação. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2014. p. 239.

CONTRERA, Malena S. O Mito na Mídia: a presença de conteúdos arcaicos nos meios de comunicação. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2000.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

CONTRERA, Malena Segura. Publicidade e mito. In: CONTRERA, Malena S.; HATTORI, Osvaldo T. (orgs.). Publicidade e Cia. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003. p. 93-116.

CONTRERA, Malena S. Mediosfera: meios, imaginário e desencantamento do mundo. São Paulo: Annablume, 2010.

DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica. Lisboa: Edições 70, 2000.

DURAND, Gilbert. O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. 5. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2011.

ESTEREÓTIPO. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://www.priberam.pt/DLPO/estere%C3%B3tipo>. Acesso em: 20 jun. 2016.

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

JUNG, Carl G. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, Carl G. (Org). O Homem e seus Símbolos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p. 18-103.

JUNG, Carl G. Os arquétipos e inconsciente coletivo. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

KAMPER, Dietmar. Imagem. 2002. Disponível em: < http://www.cisc.org.br/portal/index.php/en/biblioteca/viewdownload/3-kamper-dietmar/15-imagem.html >. Acesso em: 1maio 2016.

KLEIN, Alberto. Imagens de culto e imagens da mídia: interferências midiáticas no cenário religioso. Porto Alegre: Sulina, 2006.

KLEIN, Alberto. Cultura da visibilidade: entre a profundidade das imagens e a superfície dos corpos. In. MÉDOLA, Ana Sílvia L. D.; ARAÚJO, Denize C.; BRUNO, Fernanda. (Orgs.). Imagem, visibilidade e cultura midiática. Porto Alegre: Sulina, 2007. p. 81-92

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MAZER, Dulce. Impressões do corpo feminino: representações da mulher e do corpo-imagem na imprensa brasileira. 2013. 164 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

MORIN, Edgar. Cultura de massas no século XX: neurose. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

NEVES, Thiago Tavares das; MARCONDES FILHO, Ciro. Símbolo. In: MARCONDES FILHO, Ciro (Org.). Dicionário da Comunicação. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2014. p. 424-426.

SILVA, Mauricio Ribeiro da. Na órbita do imaginário: comunicação, imagem e os espaços da vida. São José do Rio Preto, SP: Bluecom, 2012.

SILVA, Mauricio Ribeiro da. Fundamentos da comunicação sob a ótica da complexidade. Anotações de aula. 2016.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Brasilianas, danças características: A construção do imaginário da miscigenação como símbolo de brasilidade nas imagens de capas de partituras musicais oitocentistas (Rio de Janeiro, fins do século XIX e inícios do século XX)

Silvia Cristina Martins de SOUZA[1]

Resumo: Os trabalhos clássicos sobre a história da música no Brasil referendaram uma memória que atribuiu a Gilberto Freyre a valorização da mestiçagem como símbolo de brasilidade. Nosso objetivo nesta comunicação é mostrar que esta é uma construção que antecede a obra de Freyre e já estava colocada na pauta das discussões travadas nos meios intelectuais e musicais oitocentistas. As fontes utilizadas foram capas de partituras musicais da coleção *Brasilianas, danças características,* editadas pela Casa Bevilacqua (R.J.), que foram tratadas como construções elaboradas em diálogo e disputas com concepções científicas, intelectuais e estéticas da época.

Palavras-chave: História, imaginário, miscigenação.

Nas últimas décadas do século XIX, os brasileiros que soubessem tocar piano, violino, bandolim ou violão e contassem com 1000 ou 2000 mil réis disponíveis nos bolsos, podiam adquirir partituras musicais no Rio de Janeiro, São Paulo, Belém, Salvador e Porto Alegre. Os cariocas, porém, tinham acesso a um maior e mais diversificado número delas, por ter sido no Rio onde primeiro se estabeleceu este tipo de comércio no Brasil, bem como as primeiras oficinas de impressão musical, após duas décadas de importação de partituras da Europa, sobretudo da França.

[1] Professora do Departamento de História da UEL e dos Programas de Pós Graduação em História da UEL e da UEPG. Bolsista Produtividade do CNP2.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A impressão e venda de partituras foi um negócio atrativo que se iniciou nos anos 1830 e tendeu a crescer na medida em que o século avançava. Para fazer frente aos concorrentes, os editores de música investiram na produção de capas de partituras atrativas, que cada vez mais ganharam destaques visuais e títulos significativos. Além disto, as capas também foram utilizadas para fazer propaganda de atividades e produtos ligados à música, bem como para divulgar títulos das canções publicadas pelas respectivas editoras, transformando-se em um elemento expressivo no processo de difusão da música impressa. (LEME, 2005, p. 2)

Da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (DIMAS) consta um número significativo de partituras, mas duas nos interessam particularmente para este artigo. Tratam-se das partituras de um samba e de um jongo, que compõem a coleção *Brasilianas, danças características*, impressa pela editora de Isidoro Bevilacqua. Nelas, a autoria, as imagens utilizadas nas capas, o título e subtítulo da coleção, assim como os gêneros musicais escolhidos são bastante instigantes, pois sugerem sintonias com debates sobre a busca de originalidades musicais brasileiras centrados na questão da mestiçagem, que estavam sendo travados em outras instâncias da sociedade naquele contexto.

Elegendo como *corpus documental* estas partituras, no presente artigo procuraremos elaborar algumas reflexões que serão apresentadas em duas partes. A primeira delas apresenta um breve histórico da editora de Isidoro Bevilacqua. Na segunda parte são analisadas as capas, contracapas e miolos destas partituras e suas prováveis relações com os debates sobre a construção de uma versão musical para a nação.

* * *

Desde que, nos anos 1830, começaram a ser comercializadas no Brasil, as partituras musicais foram vendidas em lojas e armazéns nos quais também podiam ser adquiridos outros produtos relacionados à música tais como papéis pautados, instrumentos musicais, diapasões e metrônomos.

Nos anúncios das editoras e estabelecimentos de música publicados em jornais ou em almanaques, é perceptível a preocupação dos proprietários em

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ressaltar seus diferenciais em relação aos demais. Assim, enquanto alguns cortejavam seus prováveis compradores prometendo-lhes melhores preços e as últimas novidades musicais, outros ostentavam seus títulos e condecorações concedidos pelo governo imperial, havendo ainda os que apostavam num repertório que se adequava a determinados espaços de sociabilidade (saraus, bailes, teatros e festas), embora todos eles, dos mais "elitizados" aos mais "populares", se preocupassem em priorizar um repertório diversificado, pois o ecletismo parece ter sido um dos segredos do sucesso neste ramo de negócio.

Duas outras peculiaridades devem ser ainda sublinhadas em relação à impressão musical. A primeira delas que, nos seus primórdios, ela esteve intimamente relacionada à atuação de impressores estrangeiros, notadamente franceses, e só posteriormente passou a ser explorada por brasileiros. A segunda, que foi comum a presença de mulheres como cabeças de empresas, geralmente substituindo o pai ou o marido por ocasião de seus falecimentos.

Dentre os vários editores de música, interessa-nos particularmente Isidoro Bevilacqua, de cuja oficina saíram as partituras da coleção *Brasilianas, danças características.*

Havendo chegado ao Brasil em 1835, vindo de Gênova, Bevilacqua abriu um armazém de pianos e música em sociedade como Milliet-Chesnay, no mesmo local onde passou a residir: Rua do Ourives, 52. Nesta mesma ocasião, ele começou a dar aulas de piano e canto e a vender partituras musicais que recebia da Europa.

Em 1848, Isidoro Bevilacqua instalou uma fábrica de pianos no Rio, cuja direção confiou a José Estevão Napoleão Le Breton negócio este, porém, que não vingou, provavelmente por não ter conseguido fazer frente à concorrência dos pianos importados da Europa. (LEME, 2011, p. 119)

Alguns anos depois, Isidoro associou-se a Narciso J. P. Braga, seu antigo empregado, fundando a firma Bevilacqua & Narciso, momento em que passou a imprimir coleções de partituras (também denominadas álbuns ou ramalhetes) de autores brasileiros e estrangeiros, como já faziam outros editores. A sociedade com

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Narciso foi desfeita amigavelmente em 1865, quando este último saiu para montar seu próprio negócio em sociedade com o jovem pianista Arthur Napoleão.

Em 1875, Isidoro mudou sua firma para a casa de número 43, na mesma Rua do Ourives. Quatro anos depois, seu filho caçula Eugenio assumiu a gerência do estabelecimento nele introduzindo uma série de modificações, notadamente nas instalações gráficas. Coube a Eugenio a importação de máquinas do sistema Tessaro, que foram adaptadas à impressão musical, garantindo não apenas uma melhor qualidade de gravação para a editora. Foi este sistema que possibilitou a impressão de capas de partituras cada vez mais trabalhadas e atrativas, a ponto de deixar o consumidor indeciso entre "ficar a vê-las e atira-se à música", tal como registrou a *Revista Ilustrada.* (REVISTA ILUSTRADA, 1890, n. 582)

Outro elemento de modernização introduzido por Eugenio à editora de seu pai foi a criação de uma marca para a firma, que trazia o lema "Labor omnia vincit", a qual passou a constar das contracapas de todas as partituras impressas pela empresa a partir de então.

Isidoro faleceu em 1897 deixando Eugenio como seu substituto numa firma bem sucedida que, além de atuar no Rio de Janeiro, possuía uma filial em São Paulo desde 1892. Com a morte de Eugenio, a empresa passou para as mãos dos seus irmãos Adélia e Eduardo que a administraram até 1923, quando a sociedade entre ambos foi desfeita e a empres passou a chamar-se Viúva Bevilacqua. O declínio dos negócios da empresa, contudo, já podia ser percebido desde a virada do século, quando teve que enfrentar um novo concorrente: a gravação fonográfica.

Durante os anos em que esteve em funcionamento, a editora Bevilacqua imprimiu obras teóricas; métodos de ensino e estudo de diferentes instrumentos musicais; métodos de leitura, ditados e solfejos, além de mais de 3.500 partituras, além de um Catálogo das suas publicações. (LEME, 2011, p. 144)

As informações sobre a coleção *Brasilianas, danças características* são escassas e fragmentadas, até porque ela não consta do referido Catálogo da editora. Contudo, esta ausência não deve servir de desestímulo pois, como alertou Ginzburg, quando a documentação é insuficiente, o historiador deve transitar entre as provas e

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

possibilidades, que é o que procuraremos fazer a partir de agora. (GINZBURG, 1989, p. 201)

Sob o título *Brasilianas, danças características*, foram localizadas, as partituras de um samba e de um jongo, ambas com a mesma capa, que reproduzimos na Figura 1, a qual, no entanto, apresenta pequenas diferenças de uma edição para outra .

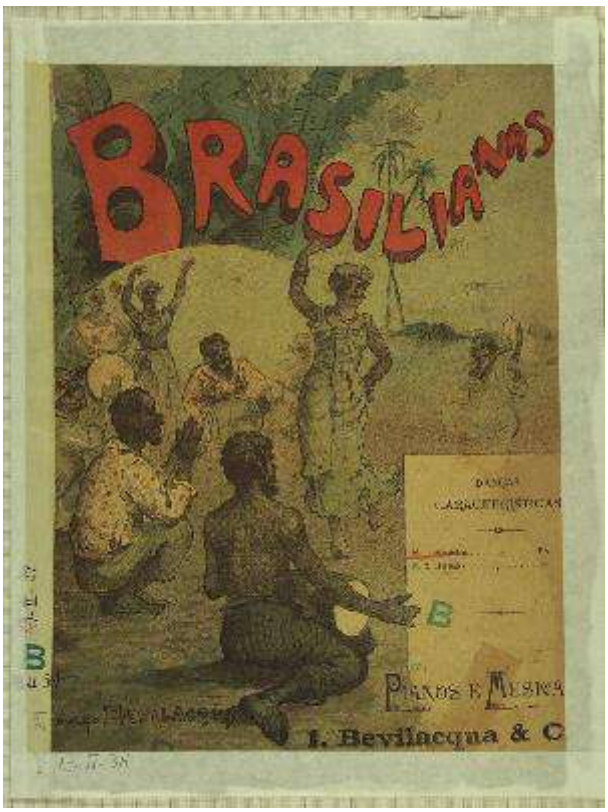


Figura 1 – Samba (capa)
Fonte: DIMAS/BNRJ
Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas200239.pdf

Esta capa, que foi impressa para o samba, traz o título e subtítulo da coleção, além do nome da firma e o valor da venda unitária da partitura (2000 mil réis). A contracapa traz a marca da firma e os endereços da matriz do Rio de Janeiro e da filial de São Paulo.

A primeira página do miolo da partitura contém o número da chapa de impressão (2861); o nome do compositor (S.B.); uma dedicatória à "Exa. Sra. D.N.C";

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

a indicação de que esta era a primeira partitura da coleção (n. 1 Samba), e a expressão "Propriedade de I. Bevilacqua", que aponta para uma prática comum no século XIX, a saber, a venda da composição ao editor pelo autor, que passava a adquirir os direitos sobre as obras, transformando-se seu proprietário. (LEME, 2011, p. 135) [2]

Em relação ao autor, que assinava como "S.B.", poucas informações foram localizadas. "S.B." são as iniciais de Sebastião Barroso, que também se utilizou do pseudônimo "S. D`Allincourt" para assinar suas composições musicais e alguns artigos sobre psicologia e higiene mental, que publicou no jornal *Gazeta de Petrópolis*.

Sebastião Barroso fez parte do quadro do movimento sanitarista estruturado durante a Primeira Guerra Mundial e, antes disto, foi diretor do Instituto de Manguinhos, em 1902, e de Saúde Publica, entre 1903 e 1909. (BENCHIMOL, 2011, p.p. 241-242) Além disto, ele foi designado por Carlos Chagas para fazer um estudo sobre a saúde na Bahia, onde foi chefe do serviço de saneamento rural em 1920 e, em 1931, atuou como chefe de propaganda do Departamento Nacional de Saúde Pública, no Rio de Janeiro. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 27 de agosto de 1931) Complementado sua atuação como médico, Sebastião Barroso escreveu livros e proferiu palestras que tinham como tema a instrução sanitária por meio de publicações de conhecimento útil, isto é, edições baratas voltadas para vulgarização do conceito de ciência, a exemplo da obra intitulada *Vícios e doenças que as crianças apanham umas das outras*, que compôs a *Biblioteca Popular de Higiene*, impressa nos anos 1930 pelas Edições Melhoramentos (São Paulo). (ELECTRON, 1 de junho de 1926)

Sebastião Barroso foi compositor musical nas horas vagas. Além destes samba e jongo, ele compôs um sapateado intitulado *Danças Brasileiras: sapateado,* impresso pela Casa Paris P. Pegat e Cie, em 1909 (DIMAS, A-II-32); um romance para flauta e piano intitulado *Brasileiro* (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 23 de junho de 1939); uma peça para concerto, denominada *Sombras, romance brasileiro* (A NOITE, 29 de

[2] Para cotejamento dos números das chapas foi utilizada a tabela elaborada por LEME, 2001.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

julho de 1922.) e um bailado a que deu o título de *Cascavelando*. (PEREIRA, 2003, p. 180) Em todas elas, como se pode observar, é constante a preocupação com a idéia de brasilidade e com a eleição da dança como lugar de expressão da mesma.

A partitura do jongo da coleção *Brasilianas,* cuja capa é a mesma do samba, foi editada quando Eugenio já assumira a empresa, informação que aparecesse tanto na capa quanto no miolo e contracapa da partitura. Da capa consta, ainda, o preço de venda da mesma, que era idêntico ao do samba. O miolo traz o número da chapa (3207); a indicação de que esta era a segunda partitura da coleção (n.2 Jongo); as iniciais do autor ("S.B.") e as mesmas dedicatória e informação de que a composição era de propriedade do editor, tal como na partitura do samba. A levar em conta estas informações, somos levados a sugerir que a partitura deste jongo foi impressa após 1897.

Ainda em relação às capas destas partituras, o subtítulo *danças características* permite elaborar algumas considerações interessantes, pois ele associa a expressão "características" à noção de traço identitário brasileiro, presente no título da coleção.

A palavra "brasileira" esteve presente em vários títulos ou subtítulos de coleções de partituras havia algum tempo. Um levantamento das partituras da DIMAS permitiu constatar que os gêneros musicais mais editados no século XIX foram, respectivamente, polcas, quadrilhas, modinhas e lundus.[3] No caso específico dos lundus, é importante que, de maneira quase que consensual, eles apareciam mencionados nas partituras como canções para serem executadas ao piano e/ou cantadas e não para serem dançadas, deixando claro tratar-se de lundus-canção embora, na prática, eles também pudessem ser apropriados como música para dançar. Mas a menção a esta finalidade é importante, porque remete implicitamente à idéia de rejeição, por certos segmentos sociais, ao lundu-dança, tradicionalmente associado à população negra, ideia esta que é reforçada pela imagem da Figura 4, que reproduz uma dança à época denonimada "batuque" ou "dança de negros".

[3] A esta mesma constatação chegou LEME (2011).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Batuque foi o termo genérico utilizado para denominar qualquer reunião que incluísse danças ao som de atabaques, realizada por negros, escravizados ou não, em dias de festas tais como as dedicadas a santos protetores e comemorações ligadas às famílias dos senhores de escravos; após a jornada de trabalho na lavoura ou nos sábados e aos domingos à noite, nos terreiros das fazendas. (ABREU, 1999)

Os registros referentes aos batuques foram recorrentes entre viajantes, que a eles se remeteram quase sempre de forma depreciativa. (SOUZA, 2011) Embora considerados inadequados para serem dançados nos salões das "boas" famílias, os lundus usufruíram de grande receptividade nos palcos teatrais, notadamente nas representações das revistas de ano, que começaram a se tornar populares a partir de 1880, as quais contribuíram para sua disseminação entre diferentes segmentos sociais.

No caso da coleção *Brasilianas,* o que chama atenção é que nela, o samba e o jongo, que também estavam associados aos africanos e seus descendentes, eram guindados à categoria de danças características brasileiras. Vindo reforçar esta noção, a imagem das capas desta coleção, apesar de representarem um batuque, introduz uma flagrante mudança no sentido desta palavra, pois sugere que uma dança, antes identificada com uma "localização" social específica, assumia a conotação de dança de todos os brasileiros, como se vê na Figura 1.

Nela chama atenção a representação que oferece do "espetáculo da miscigenação" (SCHWARCZ, 1999), tal como se pode ver na Figura 2.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

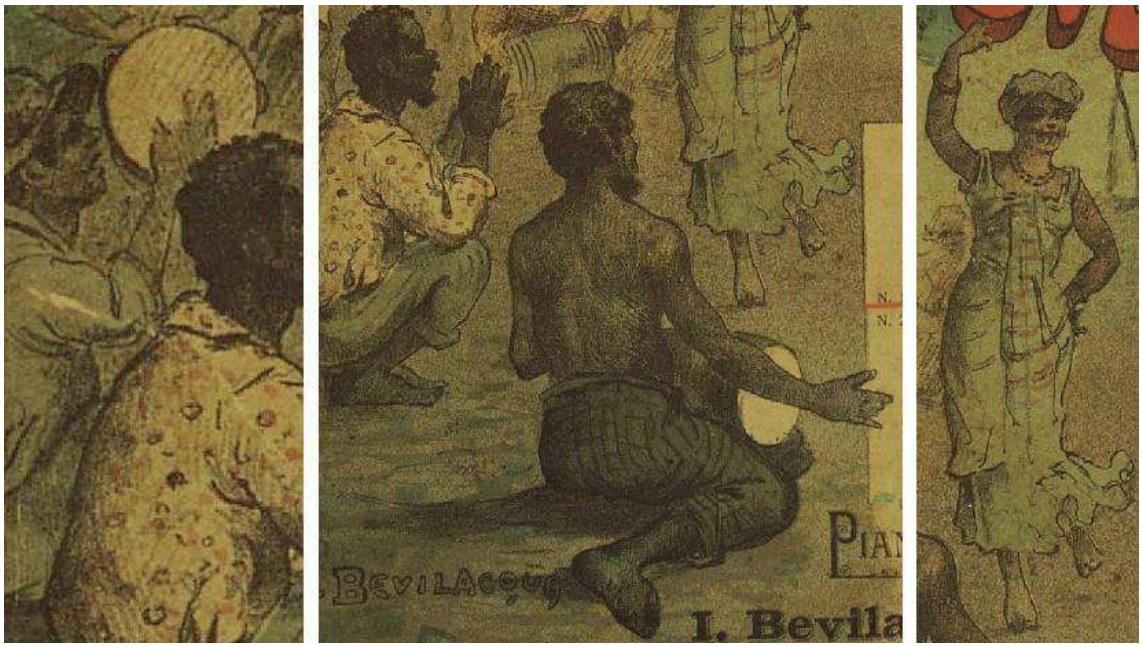


Figura 2
Fonte: DIMAS/BNRJ
Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas200239.pdf

Nela, encontram-se um branco, que toca um pandeiro (esquerda); negros que tocam atabaques ou acompanham a música batendo palmas (centro) e a figura de uma mulata (esquerda), que se confunde com a da baiana, colocada em posição de destaque como que representando a síntese desta "mistura". Neles, ainda, é explícita a capacidade de congraçamento racial e cultural, atribuídos ao samba e ao jongo, ambos representados pela mesma imagem do batuque.

Embora desde fins do século XIX, o Brasil fosse "recorrentemente descrito como *uma imensa nação mestiça* representando, nesse sentido, um caso extremo e singular", [grifos no original] (SCHWARCZ, 1999, p. 137) a busca por traços culturais que caracterizassem uma idealizada brasilidade miscigenada só se tornou possível no pós Abolição e com o advento da República. (ABREU e DANTAS, 2011, p. 39) Neste novo contexto, que era justamente o do aparecimento destas partituras e pelo menos no campo da cultura, a imagem da mulata revestiu-se do papel de prova de uma mestiçagem civilizatória e símbolo do que seria mais apreciado pelo *ethos* nacional. Esta valorização, por sua vez, vinha acompanhada de elementos tais como atributos de beleza e sensualidade, os quais foram paulatinamente sendo associados a uma imagem idealizada da mulata. (ABREU, 2004)

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A presença da figura da mulata nos meios culturais do Rio não era uma novidade em fins do século XIX, mas parece ser consensual entre os historiadores que o ingresso definitivo desta personagem nos palcos ocorreu como desdobramento de um incidente ocorrido em 25 de julho de 1889, quando um grupo de estudantes da Escola de Medicina saiu em passeata pelas ruas do centro do Rio para manifestar-se contra uma atitude tomada pelo subdelegado de polícia da região, que proibira uma vendedora de laranjas, de nome Sabina, de armar seu tabuleiro em frente à faculdade. (SIEGEL e GOMES, 2002; MENCARELLI, 2003) A passeata ganhou adeptos e aplausos pelas ruas pelas quais passou, rendendo grande repercussão na imprensa. No ano seguinte, a revista de ano *A República*, de autoria dos irmãos Artur e Aluízio Azevedo, transformou Sabina em personagem teatral de sucesso, associando-a à imagem da mulata. Nas décadas seguintes, a figura da mulata se tornou popular nos palcos teatrais e, posteriormente, nos programas de rádio.

Vê-se, assim que, ao utilizar a imagem da mulata na capa destas partituras, editor e compositor mobilizavam um arsenal simbólico que já se encontrava disseminado por locais variados, elegendo a mulata e a dança como elemento de ligação entre noções tais como raça e tradição.

Quanto ao samba, um dos gêneros musicais da coleção *Brasilianas,* se ele foi um "estrangeiro" no Rio de Janeiro antes dos anos 1870, após esta década, tanto o divertimento quanto a dança começaram a marcar presença na cidade. Os primeiros registros sobre ambos foram feitos inicialmente pela imprensa periódica, nos anúncios de bailes carnavalescos. Na década seguinte, começaram a aparecer menções à dança em festas como a da Penha, assim como na literatura, tal como no romance *O Cortiço*, de Aluizio Azevedo (1890). (SANDRONI, 2001, p.p. 90-1) Nestes casos, as descrições do samba enfatizavam a heterogeneidade dos participantes e a convivência supostamente harmônica por ele propiciada entre brancos, negros e mulatos. (SANDRONI, 2001, p. 92)

No caso do jongo, pode-se dizer que a visibilidade da qual ele passou a usufruir data também dos anos 1870, quando foi introduzido nos palcos teatrais e

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

apresentado a espectadores que, na sua maioria e assim como no caso do samba, não tinham contato prévio com ele. A partir desta década, ele trilhou um caminho de ascensão, garantindo o sucesso de muitas montagens e tornando-se presença constante em muitas delas.

"Jongo" e "dança de negros" foram expressões que apareceram nos anúncios das récitas publicadas nos jornais pelas companhias de teatro musicado, tal como ocorreu com *Os Noivos* (1880), *Nova viagem à lua* (1877) e *O Bilontra* (1886), de Arthur Azevedo, da mesma forma que em *A mulher homem* (1886), de Valentim Magalhães e Filinto de Almeida. No caso de *O Bilontra* e *A mulher homem*, as letras dos jongos foram utilizadas para divulgar ideias abolicionistas, algo do qual seus títulos são também um testemunho, pois os jongos incluídos nestas revistas de ano receberam o mesmo título de *Jongo dos Sexagenários.* (SOUZA, 2009)

A julgar por todos estes elementos, pode-se dizer que ao incluir um jongo e um samba na coleção *Brasilianas* e ainda que também estivessem movidos por interesses financeiros, tanto editor quanto compositor baseavam-se em situações concretas e denotavam acompanhar de perto o sucesso do qual estes gêneros musicais desfrutavam naqueles tempos. (ABREU e DANTAS, 2011, p. 40)

À guisa de conclusão

A partir da Abolição e da emergência da República, o exercício de selecionar traços identitários nacionais não pode mais ignorar a participação de negros e mestiços na construção das "originalidades" culturais brasileiras. Este movimento requereu, contudo, a adoção de critérios seletivos para pensar uma nação inserida no domínio do diverso e do desigual. Muitos dos que se envolveram nesta tarefa utilizaram-se de uma noção positivada da mestiçagem por meio da qual procuraram oferecer respostas a uma questão premente do seu tempo, como ocorreu com as partituras aqui analisadas. Nelas, tal como procuramos mostrar, abriu-se um espaço de reconhecimento e valorização de práticas culturais tradicionalmente

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

associadas a africanos e seus descendentes, que foram vistas por editor e compositor como elemento efetivo de uma idealizada cultura comum à nação.

Para dar cabo destes reconhecimento e valorização foi necessário, porém, adaptar as manifestações culturais de um segmento social tradicionalmente desconsiderado, tornando-as aceitáveis aos olhos e ouvidos de audiências pouco afeitas a "coisas de negros". Tais adaptações são também perceptíveis nas capas das partituras da coleção *Brasilianas*, nas quais a ideia de mestiçagem emerge como elemento que propiciava trocas e sínteses culturais, bem como congraçamento racial.

À parte isto, dois outros pontos merecem ser sublinhados. Em primeiro lugar, que, o reconhecimento das contribuições dos negros para as "originalidades" brasileiras foi algo que ficou restrito ao campo da cultura, como já foi observado por outros historiadores. Neste sentido, o caso de Sebastião Barroso parece ser um bom exemplo. Se pensarmos na sua atuação como médico sanitarista, sintonizado com as teorias deterministas então em voga, suas opções como compositor parecem no mínimo deslocadas. No entanto, as coisas não estavam assim tão fora de lugar pois, como observaram Martha Abreu e Carolina Dantas, a presença e valorização da brasilidade e da mestiçagem na música "pareciam bem mais possíveis do que nos debates em torno do futuro do país" travados em outras instâncias da sociedade. (ABREU e DANTAS, 2011, p. 17) E, em segundo lugar, que a análise do *corpus documental* por nós utilizado nos permite reafirmar, com outros estudiosos, que o esforço para selecionar, definir e divulgar peculiaridades culturais da nação tem uma história e que a valorização da mestiçagem, como símbolo de brasilidade, não precisou esperar a emergência da obra de Gilberto Freyre, (ABREU e DANTAS, 2011, p. 58) muito menos o movimento modernista de 1992 para ser colocada na pauta das discussões travadas nos meios intelectuais brasileiros.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

ABREU, Martha e DANTAS, Carolina. Música popular e história, 1890-1920. In: LOPES, Antonio Herculano et.al. (orgs). História e música no longo século XIX. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

ABREU, Martha. O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

..... Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920). Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, nº 16, janeiro de 2004.

BENCHIMOL, Jaime. Hideyo Noguchi e a Fundação Rockefeller na campanha internacional contra a febre amarela (1918-1928). In: BASTOS, Cristiane e BARRETO, Renilda (orgs). *A Circulação do Conhecimento: Medicina, Redes e Impérios.* Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2011.

GINZBURG, Carlo. Provas e possibilidades à margem de "Il Retorno de Martin Guerre", de Natalie Zemon Davis. In: A microhistória e outros ensaios. Lisboa: DIFEL, 1989.

LEME, Monica. Impressão musical no Rio de Janeiro (séc. XIX): modinhas e lundus para "iaiás" e "ioiôs". Anais da ANPPOM – Décimo Quinto Congresso. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso.../monica_leme.pdf.

..... Isidoro Bevilacqua e Filhos: radiografia de uma empresa de edição musical. In: LOPES, Antonio Herculano et.al. (orgs).História e música no longo século XIX. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

MENCARELLI, Fernando A. A Voz e a Partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908). Tese (Doutorado em História). Unicamp, Campinas, 2003.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical.* Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

PEREIRA, Roberto. A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933).* Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SCHWARCZ, Lilia M. Espetáculo da Miscigenação. Estudos Avançados. São Paulo, n. 8, vol.20, 1994.

SEIGEL, Micol e GOMES, Thiago de Melo. Sabina's oranges: the colours of cultural politics in Rio de Janeiro, 1889-1930. Journal of Latin American Cultural Studies, vol. 11, nº 1, 2002.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Que venham negros à cena com maracás e tambores: jongo, teatro e campanha abolicionista no Rio de Janeiro. AfroÁsia, Salvador, vol. 40, 2009.

..... Danças licenciosas, voluptosas, sensuais... mas atraentes!: Representações do batuque em relatos de viajantes. Revista Brasileira de História das Religiões. Maringá. ano 4, n. 11, Setembro 2011.

ULHÔA, Martha T. Lundu e prosódia musical: caminhos de pesquisa. In: LOPES,Antônio Herculano et.al. História e música no longo século XIX. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O VAMPIRO AINDA É UM MONSTRO? A RENOVAÇÃO DO ARQUÉTIPO DO MONSTRO NO CINEMA A PARTIR DO FILME "ENTREVISTA COM O VAMPIRO" (1994)

Maytê Regina VIEIRA
(UFPR)[1]

Resumo: Este artigo tem como tema a representação do mal e do monstruoso na obra cinematográfica de Neil Jordan *Entrevista com o vampiro* produzida em 1994. O filme é entendido como percursor de uma modificação na narrativa fílmica trazendo o vampiro como produtor de sua história, o que o humaniza e facilita a identificação com o público relativizando as fronteiras da moralidade e pondo em xeque o maniqueísmo até então ligado a este ser mítico. Para desenvolver nossa hipótese, nos propomos a fazer uma análise do filme em seu contexto histórico, social e cultural analisando também a produção cinematográfica. Buscamos com isto problematizar e compreender a humanização e a flexibilização das noções de moral, bem e mal, certo e errado que permite a aceitação deste novo vampiro, entre as décadas de 1990 e 2000, no cinema *mainstream* selecionando algumas produções para comparação e contraponto que são marcadas por vampiros que driblam e ultrapassam estas fronteiras.

Palavras-chaves: Vampiro no cinema, monstros e monstruosidade, cinema e imaginário.

Nossa atualidade é inundada por violência na mídia, o lado obscuro nos fascina ao mesmo tempo em que nos aterroriza, consumimos violência em filmes, séries, jogos, internet, por todos os lados. Olhar dentro de si perceber os impulsos

[1] Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História da UFPR, bolsista CAPES, orientador prof. Dr. Clóvis Gruner, UFPR, professor do PPGHIS.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

inaceitáveis é perturbador, portanto, é mais confortável transferir este lado obscuro ao outro. Domesticamos nosso lado negro, nossos demônios obscuros canalizando-os em fantasias e sonhos. "O mal está nos olhos de quem contempla os fatos, influenciado por questões sociais, políticas, religiosas, filosóficas, psicológicas e outras." (SIMON, 2009. p. 39). Ou ainda, como diz o vampiro Lestat[2]: "O mal é um ponto de vista."

E há melhor forma de representar estes demônios que habitam em todos nós que através do cinema? Através do personagem, do monstro da ficção? Mas o que é um monstro e como podemos definir o que é realmente o monstro e o mal em nossa contemporaneidade?

De acordo com o Dicionário Houaiss monstro é um ser horrendo, contrário à natureza, ser ou coisa que assusta, apavorante, fantástico e ameaçador. Neste contexto, ele é o estranho, aquele que surge para atingir a comunidade, sedento de sangue. Mas os "monstros são a base da ficção popular contemporânea [...], que irrompem em cinemas nas sextas-feiras, são arrasados pelos críticos, rendem milhões nos fins de semana e voltam a desaparecer em suas próprias trevas." (COOLE, 2007, p. 103-104). Ele é o pária, excluído e repudiado, equilibrando ao mesmo tempo e desprezo e a fascinação da sociedade que, ao mesmo tempo, em que o teme também o admira por seus poderes e seus atos. (VARIKAS, 2014).

O monstro abre um espaço que permite a inversão dos valores de uma cultura, o público o vê como uma catarse dos desejos e pensamentos que fora da tela não seriam permitidos ou aceitos. O escritor de horror e suspense, Stephen King (1997) diz que,

> O horror nos atrai porque ele diz, de uma forma simbólica, coisas que teríamos medo de falar de boca cheia, aos quatro ventos; ele nos dá a chance de exercitar (veja bem: exercitar, e não exorcizar) emoções que a sociedade nos exige manter sob controle. O filme de horror é um convite para entregar-se a um comportamento delinqüente, anti-social – cometer

[2] Personagem interpretado por Tom Cruise no filme *Entrevista com o vampiro* lançado no ano de 1994 e dirigido por Neil Jordan.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> atos de violência gratuita, ter condescendência com nossos sonhos pueris de poder, nos render aos nossos medos mais covardes. Talvez, mais que qualquer outra coisa, as histórias ou filmes de horror dizem que não tem problema nos juntarmos à escória, nos tornarmos seres completamente tribais, matar o forasteiro. (KING, 1997, p.38.)

Buscando uma explicação para a cultura dos monstros e sua permanência, Jeffrey Cohen (2000) especifica algumas teses entre elas, que o monstro incorpora o momento em que é criado com seus medos, desejos e ansiedades; não sendo uma criatura que pode morrer de forma absoluta, ele está sempre voltando; não sendo dados a categorizações como humanos ou inumanos, é uma representação da alteridade ao mesmo tempo em que vigia as fronteiras do que é permitido e, por fim, o medo dele confunde-se com uma espécie de desejo. As teses de Cohen (2000) servem perfeitamente para o vampiro, um ser que incorpora os medos e ansiedades de determinados períodos e sempre retorna. Sua maior ameaça é seu eterno retorno.

Sendo, por excelência, um monstro ele está intrinsecamente ligado ao mal que, para estudiosos da antiguidade e do medievo era uma essência dos seres humanos, podendo tanto ser causado quando sofrido. Os filósofos sempre tentaram encontrar uma definição precisa, sem muito sucesso, para um termo que é extremamente fluído e metafisico. De acordo com Jeha (2007), Santo Agostinho considerava como mal aquilo que se afastava da natureza e não podia cumprir sua função; Paul Ricoeur diz que ele é um mistério impenetrável, não há como representa-lo ou descreve-lo; a questão "da representação do mal e a inadequação dos meios de expressão em face de sua imensurabilidade permanecem". (JEHA, 2007, p. 12). Marx, Freud e Nietzche no século XIX definiram o mal, respectivamente como algo causado, pelas relações de produção; pelas pulsões da libido; e por fim, pelo desejo de poder sobre os outros. Apesar de todas as discussões ocorridas ao longo do tempo não houve consenso e foi a literatura que melhor conseguiu definir o mal através de suas metáforas, tornando-o palpável ao utilizar símbolos capazes de expressá-los.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Entre as metáforas mais comuns que usamos para nos referir ao mal estão o crime, o pecado e a monstruosidade (ou o monstro). Quando o mal é transposto para a esfera legal, atribuímos-lhe o caráter de transgressão das leis sociais; quando o mal aparece no domínio religioso, o reconhecemos como uma quebra das leis divinas, e quando ele ocorre no meio estético ou moral, damos-lhe o nome de monstro ou monstruosidade. (JEHA, 2007, p. 19).

Na literatura eles, os monstros, encarnam tudo que é perigoso, tudo que é horrível na humanidade, sendo um aviso ou castigo pela quebra das regras morais impostas. Os vampiros quando foram incorporados e apropriados pela literatura gótica do século XIX eram metáforas da decadência humana, do outro, do desconhecido, da morte e do sobrenatural.

Para Foucault (2001, p. 69-71) o monstro é "não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza. Ele é, num registro duplo, infração às leis em sua existência mesma" ele é uma infração para a qual ficamos sem ação "o que faz a força e a inquietação do monstro é que, ao mesmo tempo que ele viola a lei, ele a deixa sem voz." De acordo com o autor, desta forma, ele suscita somente a violência, a ação fora da lei seja a destruição, seja a piedade ou compaixão para com o anormal. É neste ponto que se inserem os protagonistas de nossas fontes, vampiros que despertam compaixão para com sua perplexidade diante da falta de respostas às suas angústias; admiração por sua capacidade de inserção social e também por sua beleza e juventude.

A metáfora desta nova representação do vampiro funciona por conta de nossa insegurança e violência urbana. Bilger (2002) nos fala que o vampiro atual é uma forma de vermos nossa própria fragilidade, não conseguimos mais identificar o monstro, ele misturou o mundo real com a ficção, ele pode ser qualquer um, nosso vizinho, nosso colega, alguém andando ao nosso lado na rua, não sabemos mais de onde vem o perigo, ele não é mais visível, está totalmente integrado em nosso mundo.

Os monstros e a ideia de mal fazem parte da cultura mundial e vão se modificando a medida que as sociedades também se transformam. Em nosso

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mundo atual um dos responsáveis pela construção, manutenção e elasticidade das fronteiras do imaginário é o cinema, que também é por excelência, uma fonte histórica de importância inquestionável na contemporaneidade por sua capacidade de atingir a todos, de moldar mentalidades, sentimentos e emoções além de alcançar, com grande facilidade, parcelas variadas de todas as camadas sociais e culturais. "A cultura é um processo dinâmico que produz os comportamentos, as práticas, as instituições e os significados que constituem nossa existência social. A cultura compreende os processos que dão sentido ao nosso modo de vida." (TURNER, 1997, p. 51). Sendo assim, é um veículo das representações de uma sociedade, nem sempre claras ou visíveis, por este motivo, devemos fazer a desconstrução e reconstrução de um filme ou partes dele para trazer à superfície estas questões. (VANOYE, 1994).

O historiador deve usar a abordagem do contexto juntamente com a abordagem do texto, ou seja, o próprio filme para compreender sua função social e sua realidade seja política, técnica, artística ou econômica. Buscando identificar os papéis ficcionais e sociais, os tipos de lutas, desafios, as hierarquias e relações, além do que se pede ao espectador: empatia, solidariedade, raiva. Que sentimentos são provocados e como são construídas as narrativas para atingir este fim. (SORLIN, 1985).

É inegável o alcance da imagem do vampiro e sua inserção no imaginário universal, arriscamos afirmar que em qualquer lugar do mundo em que se desenhe presas o símbolo será imediatamente reconhecido. Esta inserção se deve em grande parte ao alcance do cinema que, como meio midiático, possui uma capacidade notável no estabelecimento de reflexões sociais e culturais, propondo ponderações sobre suas produções – mas, ao mesmo tempo, ele pode justamente influenciar estas concepções de tal modo que as reinventa num sentido diferente daquele original, a ponto de construir algo quase que inteiramente novo, mesmo que mantenha elementos específicos de uma determinada forma estética ou narrativa. As obras cinematográficas contemporâneas transformaram a narrativa vampírica subsistente no imaginário subvertendo o monstro humanizando-o e transformando-o em um personagem que possibilita a identificação do público que

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

não deseja mais sua destruição, ao contrário, quer ser como ele: admira sua beleza, sua juventude, sua imortalidade, independente do preço.

Visto que é um produto comercial, uma produção hollywoodiana feita com a intenção de vender e produzir lucro, nos perguntamos até que ponto nossa sociedade é capaz de aceitar justificativas a atos monstruosos. O quanto o mal tornou-se banal para que se aceite naturalmente transgressões tão graves como os homicídios que são cometidos pelo vampiro para garantir sua subsistência ao mesmo tempo que que ele não assusta mais como monstro, como algo a ser destruído e combatido.

A violência injustificada revela a maldade monstruosa, considerada como uma loucura moral demonstrada pela degenerescência e perversidade absoluta do indivíduo, do criminoso nato, de acordo com Carrara (1991). Este criminoso nato ameaça todo o sistema de pensamento, pois suas ações não são explicáveis, justificáveis, elas fogem do comportamento humano aceito e estão ligadas ao instinto, as tendências inatas. Os valores são criados culturalmente para perpetuar uma certa ordem social, ao mesmo tempo, criam os valores opostos e divergentes que podem alterá-la.

> O significado social da transgressão, do crime ou do desvio depende em larga medida do modo pelo qual determinada sociedade percebe, representa e valoriza a singularidade individual, produzindo e reproduzindo sua estrutura através da incorporação de processos ou mecanismos de singularização. [...] Desse modo o homicídio coloca em jogo ou dramatiza temas muito caros à nossa cultura, como o da liberdade humana, da singularidade individual, da criação, da mudança. Todos esses temas poderiam ainda ser relacionados à nossa própria experiência acontecimental da temporalidade. (CARRARA, 1991. p. 4-8)

O homicídio é uma transgressão moral e legal construída social e simbolicamente. Aqueles que o cometem, são transgressores que ultrapassaram a fronteira que os separa dos demais. Por ser cada homem um ser original e único,

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de acordo com nosso pensamento contemporâneo, este é um ato que não tem retorno, portanto é imperdoável. É o mais grave dos crimes, pois atenta contra a humanidade, e mantendo o pensamento do século XIX, faz ver o criminoso como alguém próximo da bestialidade, do animalesco, do selvagem, em suma, um monstro.

Nisto reside o paradoxo do vampiro e nosso interesse em entende-lo, mesmo sendo um transgressor, ele é considerado ao mesmo tempo humano e desumano permanecendo na fronteira entre a civilização e a selvageria, mas ainda assim é fascinante e, a partir das últimas décadas, causa empatia por conta das construções narrativas que buscam justificar seus atos cruéis. Escolhemos como fio condutor o filme *Entrevista com o* vampiro (1994) e, a partir dele, traçaremos alguns comparativos.

Max Schreck como Conde Orlock, o vampiro em *Nosferatu* (1922)

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Gary Oldman e Winona Rider como Drácula e Mina em *Drácula de Bram Stoker* (1992).

Tom Cruise como Lestat de Lioncourt e Brad Pitt como Louis de Pont du Lac em *Entrevista com o vampiro* (1994).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Bela Lugosi como Drácula (1931). O ator deu vida e as características que transformaram o monstro em nobre sedutor vestido sempre com seu smoking e capa preta.

Nos primeiros longa metragem, baseados no romance de Bram Stoker, *Drácula*, escrito em 1897 o vampiro mantinha sua aura maléfica e animalesca. Isto é visível no filme *Nosferatu* (1922) dirigido por Friederich Murnau, em que o vampiro tem uma aparência decrépita, assustadora, com orelhas pontiagudas e presas proeminentes como as de um rato. Nas películas posteriores – anos 1930 a 1980 – sua aparência é vinculada à de um nobre estrangeiro sedutor, sempre em trajes elegantes, mas ainda com a personalidade de um predador sem escrúpulos, tendo como único objetivo saciar sua sede de sangue. A partir de meados dos anos 1990 o vampiro é apresentado mais claramente como um ser condenado, sofredor que busca um sentido para sua existência – mais fortemente representado em alguns filmes como *Drácula de Bram Stoker* (1992) e *Entrevista com o vampiro* (1994). Estes filmes rompem claramente com o clichê cinematográfico ao qual o vampiro estava atrelado, mostrando outro lado daquele ser e o humanizando, isto faz com que o público se identifique com a personagem atenuando o medo e o pavor que causavam no passado.

Em 1992 a versão do diretor Francis Ford Coppola para o romance do irlandês Bram Stoker escrito em 1897, ganhou aquela que foi considerada a adaptação mais fiel ao livro, ainda assim houveram mudanças. Algumas das inovações inseridas pelo

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

roteirista James Hart trouxeram uma visão mais humana e empática do vampiro secular. No filme foi incluído um prólogo, misturando a figura histórica de Vlad Tepes[3] ao monstro das lendas. Nele o príncipe Vlad é convocado a lutar pela cristandade contra a invasão otomana ao Ocidente, ele vence uma das batalhas e como vingança os turcos enviam uma mensagem ao castelo informando falsamente sua morte. Ao lê-la sua noiva Elisabeta se suicida. Ao retornar ao seu castelo, o príncipe ouve dos padres que a alma da noiva está condenada às trevas pelo pecado capital do suicídio. Enlouquecido, ele jura vingança contra Deus e se torna um ser das trevas. Está criada a justificativa para todo o mal, perversidade e crueldade advinda dele, afinal, todos os seus crimes foram cometidos em nome da busca pelo amor perdido. Drácula se transforma numa tragédia, o que para Aristóteles (1984) tinha como finalidade a catarse, pois os heróis trágicos deveriam causar no público uma reação de sensibilidade, horror e compaixão por sua situação. Como não se solidarizar com seu sofrimento e relativizar seus atos?

Neste mesmo caminho, porém de uma forma mais individualizada e intimista, foi feita a adaptação para as telas do romance de Anne Rice lançado em 1970, *Entrevista com o vampiro* (1994). A própria escritora foi a roteirista da obra. Esta película é nosso ponto central para comparação entre algumas das obras produzidas até os anos 1990 e que demonstram a modificação da imagem do vampiro.

No filme acompanhamos a história de Louis de Pont du Lac, um vampiro de 200 anos que decide sair das sombras e contar sua história a um jovem repórter. Ele diz que era o senhor de uma grande fazenda da Louisiana em 1791 quando perdeu sua esposa e filho no parto e não quis mais viver. Deste modo entrou em uma espiral de auto destruição até que, como ele mesmo diz, seu convite para a morte é aceito por um vampiro. A partir daí toda a construção da narrativa se concentra no sentimento de culpa que Louis carrega; este é o grande diferencial de *Entrevista com o vampiro*. Louis, no filme, decide se alimentar apenas do sangue de animais para não matar

[3] Vlad Tepes ou Vlad *Draculea* – do romeno que pode ser traduzido tanto como filho do dragão quanto filho do demônio – foi um príncipe da Valáquia, distrito da Transilvânia (atual Romênia) no século XV. Seu pai era um cavaleiro da Ordem do Dragão, conhecida como *Dracul*, daí seu nome, Drácula que vem de *draculea*, filho do dragão. Tepes, por outro lado, vem do romeno e faz menção a sua forma preferida de tortura, a empalação.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

seres humanos, pois respeita a vida e acredita que não seja correto tirá-la. Além disto, fica todo o seu relato se dizendo amaldiçoado, se perguntando se é uma criatura de Deus ou do diabo, tentando entender seu lugar na Criação.

Brad Pitt como Louis de Pont du Lac e Kirsten Dusnt como Claudia em *Entrevista com o vampiro* (1994).

Ao terminar de assistir ao filme, entendemos que se trata de uma forma totalmente nova de mostrar os vampiros: antes, apenas monstros sugadores de sangue; agora, seres que buscam seu lugar e que também tem seus próprios problemas. Sendo assim, há a humanização do vampiro com a identificação concomitante do leitor/espectador. Louis, o protagonista da trama, é um vampiro de 200 anos que decide tornar pública sua existência. Sua atitude demonstra um ponto crucial na escrita de Anne Rice, o de dar voz às minorias, aos marginalizados, usando o vampiro como metáfora.

Louis é um personagem contraditório que deixa de acreditar na vida, no mundo, em Deus, mas passa a acreditar num ser sobrenatural. Ele se agarra a ilusão de que, ao perder sua humanidade, poderá deixar todo seu desgosto e frustração no passado, o que descobre não ser possível, pois a partir do momento em que se torna um vampiro, ele passa a questionar o sentido de sua existência e a necessidade premente e constante de ter que matar para sobreviver. Seu sonho se transforma numa grande desilusão que resulta em amargura.

Drácula ama, sofre por ser solitário e se torna um monstro por conta da perda de sua amada, por quem passa os séculos a procurar. Louis é um vampiro com

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

humanidade, que aceita suas falhas e se refugia em sua compaixão para não sucumbir totalmente aos seus instintos. A partir deles várias outras narrativas, nas mais variadas formas foram construídas humanizando e tornando cada vez mais jovens os vampiros. Um exemplo é a franquia *Crepúsculo* (2008 a 2013), mesmo sendo um filme adolescente foi uma produção que emplacou 5 filmes e conta a história de uma adolescente comum que se apaixona por um vampiro, também adolescente – ou melhor, que finge ser um – e faz parte de uma família de vampiros que não bebem sangue humano. Não nos ateremos aqui a qualidade destas obras, mas sim, ao fato de os vampiros estarem sendo representados cada vez mais jovens e mais humanizados, inclusive frequentando escolas como os da série televisiva *The vampire diaries* (2009-2017).

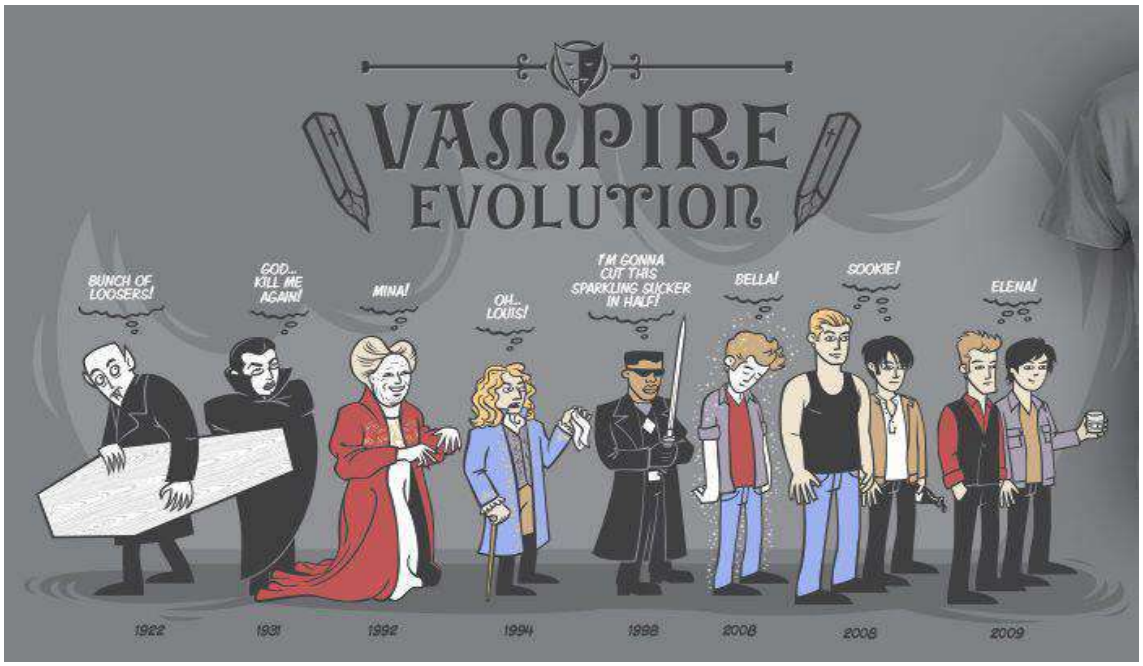
Por fim, o que queremos demonstrar é que o vampiro se adapta a cada época e sociedade, ele desaparece para surgir em outro momento, está sempre retornando e sempre se adapta à sociedade onde é inserido e é utilizado nos filmes e que as narrativas atuais também se adaptam como uma metáfora dos nossos medos, angústias e anseios, a busca pelo real e duradouro num mundo onde a rápida modificação e o avanço tecnológico tornam tudo rapidamente descartável, aplicando este conceito também aos relacionamentos e sentimentos; a busca de um lugar e de um pertencimento, de uma identidade estável num mundo globalizado que fragmenta e desconstrói nossas certezas; a nostalgia do antigo e do passado como um tempo melhor e a insatisfação incutida por um mercado de consumo que tenta nos convencer que precisamos sempre de mais do que possuímos, e que é virtualmente impossível chegar à felicidade e à plenitude.

Os vampiros dos séculos XX e XXI abandonaram os castelos, preferindo as grandes cidades como Nova Iorque e Paris, estão integrados em nosso mundo, ao nosso cotidiano. Sua aura sobrenatural se diluiu, se banalizou, se perdeu em meio aos mortais. Esta banalização do vampiro nos diz muito sobre a banalização da violência, dos crimes, de tudo aquilo que nos acostumamos a ver na televisão e que já não tem mais grande impacto. O vampiro evolui e seu universo é o nosso, ele pode viver como qualquer indivíduo de nosso mundo moderno. (JARROT, 1999. p.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

116-117). Ele pode ser nosso vizinho, nosso colega de trabalho e aí reside a metáfora do nosso medo: nem sempre o monstro é identificável.

Não podemos esquecer que a literatura e o cinema incorporaram o vampiro ao imaginário moderno. O fascínio exercido por eles tem raízes na sua peculiar habilidade de fugir à morte e driblar o tempo, ao passo que na maior parte dos casos eles mantêm a juventude e a beleza eternizadas. Seres com incrível capacidade de se adaptar às mais diversas épocas, os vampiros fazem com que nosso interesse se mantenha sempre oscilando entre altos e baixos, mas nunca desaparecendo totalmente. Eles são, ao mesmo tempo, sedutores e assustadores. Além disso, conseguimos enxergar nas representações dos vampiros nossos próprios medos da solidão, da doença, da morte, do envelhecimento – a marca indelével da passagem do tempo. À título de finalização, gostaríamos de deixar esta charge satírica sobre a evolução dos vampiros que cabe perfeitamente[4].



[4] De ampla circulação na internet, infelizmente não conseguimos localizar o autor para a devida referência.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

REFERÊNCIAS:

Filmes citados:

ENTREVISTA COM O VAMPIRO. Título original: *Interview with the vampire*. Direção: Neil Jordan. Produção: David Geffen e Stephen Wooley. EUA: Geffen Pictures, 1994. 2 DVD (122 min.). son., color.

DRÁCULA DE BRAM STOKER. Título original: *Bram Stoker's Dracula*. Direção: Francis F. Copolla. Produção: Francis F. Copolla, Fred Fuchs e Charles Mulvehill. Roteiro: James V. Hart. EUA: American Zoetrope e Columbia Pictures Corporation, 1992. 2 DVD (127 min.). son., color.

Referências bibliográficas:

ARISTÓTELES. Metafísica: livro I e livro II; Ética a Nicômaco; Poética. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Coleção Os pensadores).

BILGER, N. Anomie vampirique, anémie sociale: pour une sociologie du

CARRARA, S. Singularidade, igualdade e transcendência: um ensaio sobre o significado social do crime. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, v. 6, n. 16, Junho 1991.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: _____. Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COOLE, Sam. Os sistemas e o indivíduo: monstros existem. In: JEHA, Julio. (org.) Monstros e monstruosidades na literatura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

FOUCAULT, M. Os anormais. Curso no Collège de France (1974-1975). São

JARROT, S. Le vampire dans la littérature du XIXe au XXe siècle. Paris: L'Harmattan, 1999.

JEHA, Julio. Monstros como metáforas do mal. In: _____. Monstros e monstruosidades na literatura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

KING, S. Dança macabra. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

SIMON, R. I. Homens maus fazem o que homens bons sonham: um psiquiatra forense ilumina o lado obscuro do comportamento humano. Porto Alegre: Artmed, 2009.

SORLIN, P. Sociologia del cine. La apertura para la historia de la mañana. México: Fondo de Cultura Economica, 1985

TURNER, G. Cinema como prática social. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. Ensaio sobre a análise fílmica. Campinas, SP: Papirus, 1994.

VARIKAS, E. A escória do mundo: figuras do pária. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

VOLUME 7

VOLUME 8

CINEMA E LINGUAGEM AUDIOVISUAL

VI ENEIMAGEM

ANAIS DO EVENTO

III EIEIMAGEM - Encontro Internacional dos Estudos da Imagem

Apoio: H2h VISUAL MEDIA

Promoção: Universidade Estadual de Londrina

LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Universidade
Estadual de Londrina

Reitora

Profa. Dra. Berenice Quinzani Jordão

Vice-Reitor

Profo. Dro. Ludoviko Carnasciali dos Santos

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

Profa. Dra. Edméia A. Ribeiro

Apoio:

Universidade
Estadual de Londrina

Departamento de História – UEL

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

Departamento de Comunicação – UEL

Programa de Pós-Graduação em Comunicação /Mestrado – UEL

Realização:

LEDI
Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Editoração: André Luiz Marcondes Pelegrinelli e Pamela Wanessa Godoi.

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Pamela Wanessa Godoi

(Org.)

ANAIS

VOLUME 8: CINEMA E LINGUAGEM VISUAL

VI ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

III ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

Londrina

Universidade Estadual de Londrina

2017

Catalogação na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

E56a Encontro Nacional de Estudos da Imagem (6. : 2017 : Londrina, PR)

Anais do VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem [e do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem [livro eletrônico] / André Luiz Marcondes Pelegrinelli, Pamela Wanessa Godoi (orgs.). – Londrina : Universidade Estadual de Londrina, 2017.
1 Livro digital : il.

Inclui bibliografia.
Disponível em:
http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017/index.php/anais/
ISBN 978-85-784644-5

1. Imagem – Estudo – Congressos. 2. Imagem e história – Congressos. I. Pelegrinelli, André Luiz Marcondes. II. Godoi, Pamela Wanessa. III. Universidade Estadual de Londrina. IV. Encontro Internacional de Estudos da Imagem (3. : 2017 : Londrina, PR). V. Título. VI. Anais [do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem.

CDU 93:7

*** Os textos que se encontram nesses anais são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.**

COORDENAÇÃO GERAL

Rogério Ivano

COMISSÃO ORGANIZADORA

Alisson Guilherme Gonçalves Bella

Ana Heloisa Molina

André Azevedo da Fonseca

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Angelita Marques Visalli

Barthon Favatto Suzano Júnior

Camila Bueno Grejo

Carlos Alberto Sampaio Barbosa

Edméia Ribeiro

Lunielle de Brito Santos Bueno

Muriel Emídio Pessoa do Amaral

Raquel de Medeiros Deliberador

Rebecca Carolline Moraes da Silva

Renata Cerqueiro Barbosa

Richard Gonçalves André

Terezinha Oliveira

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alberto del Castillo Troncoso (Instituto Mora – ENAH/MEX)

Alexandre Busko Valim (UFSC/BRA)

Ana Cristina Teodoro da Silva (UEM/BRA)

Aureo Busetto (UNESP/BRA)

Charles Monteiro (PUC-RS/BRA)

Daniel Escorza Rodríguez (INAH/MEX)

Elaine Cristina Dias (UNIFESP/BRA)

Fausta Gantús (Instituto Mora/MEX)

Isaac Camargo (UFSC/BRA)

Jaime Humberto Borja Gomez (Universidad de los Andes/COL)

Patrícia Fogelman (Universidad de Buenos Aires-Conicet/ARG)

Patrícia Massé (INAH, MEX)

Rebeca Nasr Monroy (INAH, MEX)

Tania Siqueira Montoro (UnB/BRA)

Yobenj Aucardo Chicangana Bayona (Universidad Nacional de Colombia/COL)

ESTÁGIARIOS

Alessandra do Amaral P Marcelino

Ana Clara Costenaro Pessan

Ana Paula Bertoncello Fontes

Bianca Martins Coelho

Caroline Leal Leite

Felipe Aparecido de Oliveira Camargo

Igor Luiz Oliveira Zacharias

Ines Caroline Lelis

Ingrid Thibes Massambone

Laura Fernanda Martimbianco

Leonardo Henrique Luiz

Maria Luiza Favoreto Nery

Matheus Silva Dallaqua

Olivia Ricetto de Oliveira Barros Maia

Pedro Rogerio Stevanin Timoteo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

APRESENTAÇÃO

As pesquisas registradas nestes anais são resultado do VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem e do III Encontro Internacional de Estudos da Imagem, que no ano de 2017 somam uma década de trocas, disseminações e debates. São trabalhos de estudiosos das mais diferentes áreas, de instituições diversas do país e do exterior, que se reuniram no mês de maio para deixar à vista seus resultados e suas inquietações quanto à imagem, que foi tratada e debatida sob diferentes olhares, seja como artefato, objeto, fonte ou produto, real ou imaginário.

A cada edição dos Encontros firma-se a necessidade da continuidade dos eventos, tanto no sentido de fazer com que pesquisadores divulguem o ineditismo de suas investigações, mas principalmente em discutir as diversas condições das imagens sob o olhar de quem as interroga, seja como conceito, expressão, narrativa ou técnica. "Fazer as imagens falarem" é o desafio que cresce a cada dia, pois na sua desmedida produção, poucos as vêem; é arrancar as palavras que se escondem sob o "mutismo" de sua condição, como se dissessem algo que escapa ao olhar.

Necessário registrar que estes anais são parte das atividades dos Encontros que foram, este ano, inteiramente promovidos pelos participantes, isto é, ocorreram sem aportes financeiros de agências de pesquisa, seja federal ou estadual. Não se trata de mérito, mas do reflexo das dificuldades que as instituições públicas de ensino do Estado tem enfrentado, principalmente com os representantes dos poderes instituídos, que por meio de uma série de medidas vem desqualificando e prejudicando o desenvolvimento do ensino, pesquisa e extensão. Por isto, nesta edição, a auto-imagem do Eneimagem e Eieimagem foi fortalecida por todos que, presentes ou não, estiveram com os olhos abertos diante dos obstáculos.

Nos vemos em breve.

Prof. Dr. Rogério Ivano

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SUMÁRIO: CINEMA E LINGUAGEM VISUAL

A INTERSECÇÃO DOS PLANOS DE NANNI MORETTI 10

GABRIELA KVACEK BETELLA 10

AQUARIUS: DA SUBSTITUIÇÃO DO ANTIGO À AFIRMAÇÃO DO NOVO 26

THIAGO SOUZA BRITO 26

NARRATIVAS DESILUDIDAS SOBRE A ABERTURA DEMOCRÁTICA: O ENTRECRUZAMENTO DE HISTÓRIA E FICÇÃO EM TANGA, FILME DE HENFIL 46

MÁRCIA NEME BUZALAF 46

COPACABANA BRASIL: UMA ANÁLISE ANTROPOLÓGICA DE EDIFÍCIO MASTER NO CINEMA DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO 53

RENATA CABRERA BORGES 53

BABÁS: A CONSTRUÇÃO SONORA DE UM FILME-ENSAIO 74

ANA PAULA DE AQUINO CAIXETA 74

IDENTIDADE CINEMATOGRÁFICA NA PRIMEIRA FASE DA RETOMADA (1994-1998): UMA REPRESENTAÇÃO DA NAÇÃO BRASILEIRA 87

BEATRIZ CARROCINI COLNAGO 87

O CINEMA NA PROPAGANDA NAZISTA 100

RAQUEL DE MEDEIROS DELIBERADOR 100

ALEGORIAS MEDIEVAIS NA LITERATURA E NO CINEMA: UMA ANÁLISE DE "AS CRÔNICAS DE NÁRNIA" 122

MATHEUS SILVA FALCÃO 122
RODRIGO PORELI MOURA BUENO 122

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A ARGUMENTAÇÃO POR MEIO DA IMAGEM/LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA 131

EVA CRISTINA FRANCISCO 131

M, O VAMPIRO DE DUSSELDORF E O DECLÍNIO DA REPÚBLICA DE WEIMAR 145

RENATA APARECIDA FRIGERI 145
KAROL NATASHA CASTANHEIRA 145

A DISPUTA DE MEMÓRIA E A LINGUAGEM DA TRAGÉDIA EM DOCUMENTÁRIOS SOBRE A GUERRA CIVIL NA SÍRIA 163

ALINE FURTADO DE GASPERI 163

TACOS E TIROS: "VAMONOS CON PANCHO VILLA" E A CRÍTICA SOBRE A REVOLUÇÃO MEXICANA 186

ERNANDO BRITO GONÇALVES JUNIOR 186

HOMENS DE FERRO E AÇO: UMA IMAGÉTICA DA GRANDIOSIDADE 200

VILSON ANDRÉ MOREIRA GONÇALVES 200

DOIS OLHARES DISTINTOS SOBRE A IMAGINAÇÃO NA INFÂNCIA: 215

ANÁLISE COMPARADA DE SEQUÊNCIAS DOS FILMES TOY STORY E NĚCO Z ALENKY 215

RODRIGO ANDRÉ DA COSTA GRAÇA 215

O CINEMA CÔMICO D' OS TRAPALHÕES COMO INSTRUMENTO DE CRÍTICA SOCIOCULTURAL 230

GUSTAVO BATISTA GREGIO 230

DIÁLOGOS ENTRE SOM E IMAGEM: 252

NOTAS SOBRE O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE JARDS 252

CRISTIANE DA SILVEIRA LIMA 252

CRISE E SOLIDÃO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DOS FILMES O SOM AO REDOR E EXISTO 270

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MARIA CRISTINA MENDES 270

O NEOCRISTÃO NA TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA: A PRIMEIRA APARIÇÃO, ALGUMAS CONSIDERAÇÕES 282

HELENA RAGUSA 282

CORRENDO COM O ACASO: UMA ANÁLISE FÍLMICA DE CORRA LOLA, CORRA 292

ROBERTO SCIENZA 292
LARISSA KIEFER DE SEQUEIRA 292

SELMA - UMA LUTA PELA IGUALDADE: A HISTÓRIA E A MEMÓRIA NO DISCURSO FÍLMICO 305

JOSINEIDE ALVES DA SILVA 305

A PERCEPÇÃO E RECEPÇÃO DA IMAGEM NO CINEMA CLÁSSICO HOLLYWOODIANO 329

NELSON SILVA JUNIOR 329

MAMAN E AS ARANHAS NA DISCURSIVIDADE FÍLMICA DE O HOMEM DUPLICADO 349

MILENA BEATRIZ DA SILVA 349
RENATA MARCELLE LARA 349

A MEMÓRIA EM SONATA DE OUTONO – UM FILME SOBRE A IMPOSSIBILIDADE DO AMOR 369

RAFAELA MARTINS DE SOUZA 369

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A intersecção dos planos de Nanni Moretti

Gabriela Kvacek BETELLA (UNESP)[1]

Resumo: A partir de uma pesquisa com a habilidade de adequar uma visão da história contemporânea da Itália a enredos autobiográficos, relacionados a uma problemática de grupo, investigamos procedimentos cinematográficos que nos permitem afirmar que Nanni Moretti supera a mensagem política e revolucionária. Ao explorarmos o olhar analítico nos filmes de Moretti até os anos de 1990, observamos como a mira transita entre passado e presente para interpretar de modo equilibrado o sentido político e a complexidade da crise coletiva e individual. A leitura é oportuna para considerar as autoanálises dos protagonistas como reflexos das incoerências, acertos e heranças das forças de oposição difundidas desde os anos de 1960. Neste trabalho a intenção é analisar, na continuidade da proposta, o tratamento de um período mais específico, a "era Berlusconi". Em *Il caimano* (*O crocodilo*, Nanni Moretti, 2006), o cineasta consegue representar de modo contundente as contradições de um panorama social, ao mesmo tempo em que apresenta um quadro político e um contexto cultural (sobretudo cinematográfico) preocupantes.

Palavras-chaves: Nanni Moretti, autobiografia, *Il caimano*

Primeiro plano: a profundidade existencial

Em raciocínio iluminador, Mariarosaria Fabris emprega uma expressão muito apropriada para descrever um dos contrastes da vida brasileira durante o regime militar, no início dos anos de 1970, quando a contracultura invadia o cenário nacional: vivíamos "a repressão sexual da direita e a intransigência puritana da esquerda" (FABRIS, 2014, p. 3). Repressão, de um lado, e intransigência, de outro, não só aproximam duas tendências políticas opostas, em consideração ao exagero e

[1] Professora Assistente Doutora do Departamento de Letras Modernas, área de italiano, FCL-Assis.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

à imposição de papeis sociopolíticos, como o efeito das definições juntas é uma estranha democratização da perversidade, capaz de elucidar um eventual bloqueio de nossas opiniões ou opções políticas. Guardadas as proporções, é preciso ter um olhar analítico preciso como naquela expressão para interpretar de modo equilibrado os momentos (do passado ou do presente) em que parece não haver sentido político com bom senso. A dificuldade de exercício desse olhar reside na complexidade dos objetos coletivos, tão em crise quanto os sujeitos, dispostos a incorporar padrões que contradizem, creio, a nossa própria natureza. No Brasil, onde os partidos de esquerda passaram a ter atuação mais intensa após o regime militar, a intransigência (ou a transigência equivocada) da esquerda pouco foi discutida, como se constituísse um terreno intransponível ou uma prática usual para os próprios militantes. Esse tipo audacioso de análise, voltada para o contexto político italiano após os anos de 1970, é realizada pela obra do cineasta Nanni Moretti, cuja leitura parece oportuna para se pensar incoerências e acertos da herança das oposições aos regimes ditatoriais ou totalitários difundidas durante os anos de 1960.

As verdades profundas de ambientes privados e públicos contemporâneos, expressas em diversas formas artísticas, são melhor apresentadas quando se percebem suspensões, fraturas, disfarces, crises. De certo modo, o cinema de Nanni Moretti teve essa pretensão e também soube representar o presente com suas perdas por meio de uma crise radical do sujeito no mundo, crise que pode tomar as formas de neurose e de desorientação, com correspondências nas idiossincrasias (DE GAETANO, 2012, p. 6). Em razão dessa plataforma, frequentemente vemos nos filmes do diretor o que a crítica tornou conhecido como drama cômico de uma subjetividade perdida nas formas inautênticas da vida social, com relação às quais não se sabe estar dentro nem permanecer fora, nem isolar-se, nem adequar-se (DE GAETANO, 2012, p. 10).

Quando Moretti lançava *Ecce bombo* (Nanni Moretti, 1978), Lino Micciché escrevia sobre a capacidade demonstrada pelo diretor de fazer cinema fora do cinema, isto é, de não industrializar o próprio talento, porém chamava a atenção, especialmente, para a continuidade estabelecida com o filme anterior, *Io sono un autarchico* (Nanni Moretti, 1976). Para Micciché (1978) o mesmo protagonista nos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

dois filmes (Michele Apicella), o mesmo problema existencial de uma geração inteira, o mesmo ambiente estudantil universitário, as mesmas formas de comunicação, a solidão coletiva, o sexo ao mesmo tempo disponível e impossível, são aspectos que se combinam à recusa de certos parâmetros, como o da biografia de uma geração, o da autobiografia individual e coletiva, e se completam com a comicidade calculada, sem apego ao moralismo ou às ideologias nas intenções. Na verdade, desde o seu primeiro filme, um curta rodado em Super-8 em 1973, essas marcas já eram evidentes[2].

O que vale ressaltar do início da carreira cinematográfica de Moretti é a sua consciência de um tempo pós-68, da atuação da esquerda extraparlamentar (ou extrema-esquerda), dos debates que giravam em torno da questão operária *versus* capital, bem como das contestações que tentavam desviar o foco desta e do perigo do desapego à memória das gerações anteriores[3]. Em seu segundo longa, *Ecce bombo,* Moretti faz aparecer, por meio de um grupo de jovens de esquerda, as contradições dos homens e mulheres envolvidos com uma argumentação no mínimo insustentável. A comicidade vem das situações patéticas cuidadosamente dosadas, resultando um procedimento capaz de refletir um estado de alma e situações de conflito geracional (MICCICHÉ, 1978, p. 295). No fundo, tais situações já refletiam um modo de se fazer política dos que se diziam, mas não diziam nada, que sabiam, mas não sabiam de si, que contavam de si, mas não se mostravam[4].

Ambos os filmes captam o pequeno universo de jovens romanos, do norte da cidade, de Piazza Mazzini, jovens de formação de esquerda e voltados para a

[2] Moretti, que se declara envolvido com a política de esquerda após 1968, realizou o curta *La sconfitta* em 1973 para falar da crise de um ex-militante de 1968. *Pâté du bourgeois* (Nanni Moretti, 1973) é o curta seguinte, cujo título faz um trocadilho com as expressões francesas "paté (de foie gras)" e "épater les bourgeois" ("impressionar os burgueses"), uma espécie de grito de guerra libertador dos poetas do final do século XIX, incluindo Baudelaire e Rimbaud. Moretti filma em seguida um média metragem com curiosa releitura de *I promessi sposi* (*Os noivos*), de Alessandro Manzoni, um clássico do romantismo literário italiano: *Come parli frate?* (Nanni Moretti, 1974) revisita o capítulo VI do romance de Manzoni dirigindo, pela boca do personagem Don Rodrigo (interpretado por Moretti), a pergunta do título ("Como falas, frei?") ao frei Cristoforo, que responderá: "Parlo come si parla a chi è abbandonato da Dio, e non può più far paura" ("Falo como se fala a quem foi abandonado por Deus, e não pode mais meter medo").

[3] Na segunda metade dos anos de 1970, há uma espécie de refluxo nas ideias políticas, e o discurso de esquerda perde força e sentido. O terrorismo vai tomando formas assustadoras e isso passa a afetar os ideais e as relações intelectuais e, no que diz respeito ao cinema, remove-se das telas o discurso político e ideológico, mantendo as fugas por meio dos silêncios, do apelo ao erotismo, do mundo privado. Assim, as novas gerações de cineastas foram atingidas por esse refluxo ideológico, e foram privadas tanto de memória quanto de relações com os mitos sobre os quais os pais construíram a história dessa geração mais nova (BRUNETTA, 2004, p. 200).

[4] A definição é elaborada pelo próprio diretor no documentário *Qualcosa di sinistra* (Wolfgang Achtner, 2007). É possível também ler a entrevista, em parte reproduzida do documentário, em GIANFRANCO (2002). Moretti explora o debate político tentando confrontar o absurdo da crise da centro-esquerda, a arrogância da centro-direita e o conflito de interesses do chefe do governo, pondo em xeque a classe política daquele momento, com base nos acontecimentos do passado recente – pelo menos dos anos de 1970 em diante e, em especial, dos resultados das eleições dos anos de 1990.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

esquerda não-trradicional. Quando reafirma a capacidade de rir de si mesmo e de "dessacralizar" orientações teóricas e práticas políticas, Nanni Moretti refere-se sobretudo à sua formação e às suas dúvidas, manipuladas de modo a oferecer comicidade ao discurso.

A geração pós-68 e pós-revolucionária é vista pelas lentes de Moretti como praticamente inerte ou guiada por certas palavras de ordem que se tornam poderosas expressões de falta de empenho e da confusão penetrante nas convicções e práticas. Nem a satisfação pessoal genuína é garantida. A frase-chave de *Ecce bombo* sintetiza a alienação dos jovens aparentemente empenhados e parece girar em falso, improdutiva: "Passeio, vejo gente, me movimento, conheço, faço umas coisas".[5] A imprecisão característica de uma geração que não tem perspectivas é a tônica dos que não têm lado, opinião, em suma, são levados. O empenho não passa de um vazio intelectual, enquanto o ponto de vista parece ironizar essa postura. Assim, a expressão que se resumiu na cultura popular dos espectadores da época como "Giro, vedo gente, faccio cose" representa o vazio e a inatividade da jovem interpelada por Michele Apicella em *Ecce bombo*, mas o protagonista já se interrogava, em *Io sono un autarchico*, ao ler Marx:

> As qualidades físicas da mercadoria, nas quais se deve cristalizar o estado de dinheiro de todas as mercadorias, ainda que derivem diretamente da natureza do valor de troca, são a divisibilidade a gosto, a uniformidade das partes e a identidade em todos os exemplares desta mercadoria. Como materialização... como materialização... Mas aqui não estou entendendo nada, talvez errei de ideologia? (*apud* BRUNETTA, 2004, p. 200, tradução nossa)[6]

Após criar e encarnar um padre incapaz de ajudar as pessoas mais próximas a si justamente quando reencontra suas origens completamente reviradas em *La messa è finita* (Nanni Moretti, 1985) e um deputado comunista, jogador de polo aquático (cujo lançamento preferido para surpreender o goleiro é a *palombella*)

[5] *"Giro, vedo gente, mi muovo, conosco, faccio delle cose"*

[6] Le qualità fisiche della merce particolare, nelle quali deve cristallizzarsi l'essere denaro di tutte le merci, perquanto derivino direttamente della natura del valore di scambio, sono la divisibilità a piacere, l'uniformità delle parti e la identità in tutti gli esemplare di questa merce. Come materializzazione... come materializzazione... Ma qui non sto capendo niente, forse ho sbagliato ideologia? (*apud* BRUNETTA, 2004, p. 200).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

desmemoriado, para simbolizar um problema de memória da esquerda e de toda a sociedade italiana em *Palombella rossa* (1989), Moretti interpreta um membro da política italiana, corrupto e corruptor em *Il portaborse* (Daniele Luchetti, 1991)[7], aproveitando a imagem do seu personagem nos filmes anteriores, bastante familiar aos espectadores, para revelar durante a trajetória do ministro Cesare Botero a ausência de escrúpulos e a contrapartida amigável e bem construída na atividade do poder. Se o padre Don Giulio de *La messa è finita* resolve se refugiar na Patagônia diante de sua impotência, em contrapartida, o atleta Michele se esforça para encontrar uma solução positiva para seu drama, enquanto o ministro Botero exemplifica as nuances do discurso político contemporâneo, de um modo geral, muito bem sucedido.

Logo depois da queda do muro de Berlim, Moretti lança o documentário *La cosa* (Nanni Moretti, 1990), no qual dá voz a militantes do Partido Comunista Italiano, cuja direção propunha mudanças, inclusive no nome do partido. O filme mostra os debates em diversas sedes durante novembro e dezembro de 1989, e a preocupação com o futuro da esquerda. Com o documentário, o diretor correu muitos riscos, como o de assumir a crítica aos mecanismos da esquerda quando esta decidia não "lavar a roupa suja" em público – ou promover a "política da dupla verdade", no dizer de Moretti – e de ser instrumentalizado pela direita. No entanto, a capacidade de enfrentar esses riscos parece tirar as forças da motriz que *prende in giro* as convicções mais firmes, bem como o mundo existencial mais íntimo. Esse ângulo amplo passa a caracterizar os filmes dos anos de 1990, e a obra-chave é *Caro diario* (Nanni Moretti, 1993).

Segundo plano: a autobiografia, a autoficção, a subjetividade

Dividido em três episódios ("In Vespa", "Isole" e "Medici"), *Caro diario* (Nanni Moretti, 1993) se abre com a caligrafia miúda do "diarista", que escreve: "Caro diário,

[7] Moretti "sai do próprio eu", nas palavras de Gian Piero Brunetta (2004, p. 395), por interpretar o papel sem escrevê-lo. O crítico ainda argumenta que o comportamento do personagem concentra todos os vícios, ilegalidades, a arrogância, a corrupção, o senso de impunidade de uma classe política destinada a ser envolvida e apagada por uma onda de inquéritos e processos. No futuro, continua Brunetta, *Il portaborse* poderá ser lido como documento real, quase como fonte primária da má administração pública e das razões que levaram grande parte da população a renegar toda uma classe política e a querer virar a página na própria história.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

existe uma coisa que gosto de fazer mais que tudo"[8]. Moretti parece assumir uma definição pasoliniana segundo a qual a realidade pertence à dimensão oral (viva, extemporânea, mutável), enquanto o cinema é dimensão escrita (mumificada, programada, fixa), ou seja, o cinema para Moretti também é a "lingua escrita da realidade" (PASOLINI, 2010). O plano da frase é cortado e a Vespa percorre incansavelmente as ruas de bairros de Roma, sem o apelo aos clichês dos monumentos tão marcados em outros filmes como *Roman Holiday* (*A princesa e o plebeu*, William Wyler, 1953). A voz do protagonista é ouvida, para explicar o gosto de ver as fachadas. A narrativa aproveita a convenção do tratamento familiar dos diaristas com o relato, o apego e a intimidade do adjetivo "caro" e reinventa o diário.

O protagonista percorre bairros muito populares, com alguma nostalgia e "tomando posse" de sua cidade, reconquistando o espaço atual. A cidade está vazia, provavelmente porque é verão. No interior do episódio, vários assuntos aparecem: a beleza paisagística e arquitetônica, as modificações e a decadência de alguns bairros, o cinema hollywoodiano, a crítica cinematográfica. De Garbatella a Ostia, o percurso recebe as confissões, entre as quais o desejo de aprender a dançar, entre outras reflexões sobre as próprias fraquezas e deficiências.

Caro diario é um filme muito bem-humorado, porém traz golpes certeiros, como o discurso sobre as maiorias e minorias em duas cenas: na primeira, a resposta a um filme que o protagonista assiste, no cinema vazio de Roma, com a cena de um grupo de pessoas concluindo que o tempo passou e ninguém melhorou, todos são cúmplices. O protagonista interrompe várias vezes a cena, dialoga com a projeção para exprimir sua indignação contra a fixação pelo "todos", e sua resposta aparece na narrativa elaborada no silêncio e na solidão do passeio na Vespa – se um dos personagens da cena diz que em seu passado todos gritavam coisas violentas, horrorosas, e ainda se enfearam, o protagonista repete a conclusão amarga e acrescenta: "(...) eu gritava coisas justas e agora sou um esplêndido quarentão" (trad. nossa),[9] para que o espectador, imediatamente em seguida, se divirta com o efeito da canção incidental *I'm your man*, de Leonard Cohen, e com a flagrante autoestima elevada do protagonista-diarista, matizada pela ironia provocada pela

[8] "Caro diario, c'è una cosa che mi piace fare più di tante!"
[9] "(...) io gridavo cose giuste e ora sono uno splendido quarentenne"

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

inserção da canção. Outro par de frases exemplar como subjetivação aparece na abrodagem de um homem em seu conversível, poderoso símbolo de *status*, quando o protagonista se dirige ao desconhecido: "Sabe o que eu estava pensando? (...) Eu acredito nas pessoas, porém não acredito na maioria das pessoas. Penso que ficarei sempre à vontade e de acordo com uma minoria" (trad. nossa).[10] Assim como na cena anterior, o efeito de comicidade das falas espontâneas do protagonista encobre uma aguda crítica às maiorias, inclusive com desconforto por uma geração que se considera perdida.

Há confissões feitas para o diário deslocadas do narrador, ou seja, são observações voltadas para a crítica de comportamento, como a falta de preservação da memória, e de funções mal desempenhadas, como o papel do crítico de cinema. O protagonista lê para um crítico o texto que parece preencher o espaço impresso com considerações calculadamente elaboradas sobre *Henry, pioggia di sangue* (*Henry, Portrait of a serial killer*, John McNaughton, 1986). Como um fragmento de imaginação inserido em meio às reflexões do diarista que resolve transcrever em seu diário a crítica recém lida acerca de Henry, o protagonista se vê ao lado do crítico de cinema, no quarto, ao pé da cama, lendo o que parecem ser passagens de seus textos carregados de citações. O protagonista dispara as expressões cortantes, cuja força de sentido passa do efeito cômico à amarga constatação da superficialidade, do desserviço e do transtorno vindos da crítica nesse momento. Se o efeito vinha preparado desde as cenas exibidas de *Henry*, cuja violência não tem o conteúdo que o texto da resenha quer lhe atribuir, o crítico desesperado, vítima de suas próprias frases, é o retrato da moderna rede que envolve as produções sem qualquer profundidade poética, representativa, reflexiva.

No que diz respeito à memória coletiva, o plano-sequência filmado em Ostia fecha o primeiro episódio e nos oferece as dimensões possíveis num único plano. *The Köln Concert* de Keith Jarrett começa a ser ouvida ao mesmo tempo em que vemos jornais folheados e uma coleção de recortes trazendo como assunto a morte de Pasolini, em novembro de 1975. A música começa exatamente no plano que corta

[10] "Sai cosa stavo pensando? [...] Io credo nelle persone, però non credo nella maggioranza delle persone. Mi sà che mi troverò sempre a mio agio e d'accordo con una minoranza"

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

a sequência anterior, do implacável diarista a fuzilar o crítico de cinema com suas próprias frases sem sentido.

O silencioso percurso, ao som exclusivo da música de Jarrett, segue a via dell'Idroscalo nos dois sentidos, até concluir-se em frente ao monumento degradado, em terreno abandonado. A cena traz uma direta referência ao cineasta bolonhês, é uma homenagem conforme a crítica constata, porém, segundo Mariarosaria Fabris, "(...) Moretti demonstrava ter compreendido o ensaio 'Cinema de poesia', de 1965, em que Pasolini afirma que a vida se reproduz no plano-sequência, cujo significado é dado pelo corte que interrompe o fluxo contínuo de imagens, assim como a morte dá um sentido à trajetória humana." (FABRIS, 2008, p. 98-99) Quando Pasolini (2010) elaborou o conceito de subjetiva indireta livre para traduzir para a linguagem cinematográfica a utilização do discurso indireto livre no cinema, talvez não soubesse como facilitaria o emprego de termos adequados e a visualização de certos procedimentos nos filmes pelos estudiosos de literatura. Assim, ao afirmar que o plano sequência pode ser considerado a mais intensa manifestação da subjetividade com intenções objetivas, Pasolini considerava a sobreposição de intenções objetivas e subjetivas, efeito conseguido pela referida sequência em *Caro diario*.

O plano que antecede a silenciosa decepção com a memória de Pasolini intensifica a ação sem palavras que atira para o espectador uma espécie de alegoria do contemporâneo com a delícia e a desgraça da relação com o passado. Contudo, Gian Piero Brunetta (2004) afirmou que as deambulações do personagem levam-no a uma nova percepção do eu, a uma diferente capacidade de medir o mundo e de medir-se em relação ao mundo. Entendemos, assim, que Moretti desenvolve uma percepção de seu tempo e espaço sem sentimentalismos, criando uma medida de atualidade, que se afirma com as relações estabelecidas no seu próprio processo criativo, filme a filme.

Nos episódios seguintes, *Caro diario* ressalta pontualmente a figura do protagonista às voltas com suas anotações, ora para o registro íntimo, ora para angariar material para um filme – esta situação, aliás, é recorrente nos longas de Moretti em que o personagem interpretado pelo diretor é um cineasta. As observações pessoais se misturam às conclusões em tom menos carregado que no

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

primeiro episódio. Embora o trabalho de pesquisa seja levado a sério, situações cômicas que transformam o perfil contestador do personagem numa figura meio *trickster*, meio *stand up comedy*, figuras que poderiam se assemelhar, no caso das *performances* de Nanni Moretti, a Antoine Doinel de Truffaut.

Em "Isole" o protagonista segue para a ilha de Lipari e questiona seus métodos de composição criativa. Encontrar o amigo Gerardo, estudioso de James Joyce, que não vê televisão há 30 anos, mas termina o episódio louco de curiosidade para saber o desfecho de um programa televisivo. O desempenho desse personagem nos faz pensar na impossibilidade de se racionalizar um combate à cultura de massa por meio de regras de comportamento douto que incluem o afastamento dos objetos de consumo. A visita às ilhas revela índices de degradação material e moral: o espaço antes retratado por Roberto Rossellini e Michelangelo Antonioni é destituído ao turismo de massa (FABRIS, 2008), com algumas idiossincrasias morettianas elevadas a superação.

O terceiro episódio retrata um episódio autobiográfico autêntico, a experiência dos sintomas, do complicado diagnóstico e da cura de um linfoma de Hodgkin. A estrutura faz uso do *flashback*, a partir do protagonista escrevendo em seu diário, cercado de receitas médicas e medicamentos. No corte, a cena seguinte é trazida de uma tomada de 16mm da última sessão de quimioterapia. O episódio prossegue, sempre em retrospectiva, com a encenação do longo percurso de especialistas até o diagnóstico definitivo. A montagem evidencia a aparente segurança dos médicos e a ineficácia de cada tratamento, com o sintoma principal (uma coceira intensa) piorando, em efeito cômico, reforçado pela filmagem limpa, essencialmente com enquadramentos fixos. De volta ao cenário inicial (uma cafeteria), o protagonista pede o café da manhã e um copo de água. No último quadro, após afirmar que a única ideia em concordância com todos os tratamentos é o copo de água matinal, ele olha para a câmera, como a estabelecer uma nova direção do discurso, incluindo um novo sujeito.

Caro diario termina sem medo de incluir parâmetros literários no discurso cinematográfico, ainda que destacá-los seja um risco, na medida em que o sujeito que narra o filme nem sempre corresponde ao narrado e, com isso, a narrativa fílmica permite a existência de mais de um sujeito na mesma cena. Três ou mais

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

dimensões do espaço podem corresponder a pontos de vista subjetivos e diferentes: a voz em *off*, a câmera e o protagonista enquadrado.

Plano e contraplano: o efeito Moretti

Und der Haifisch, der hat Zähne
Und die trägt er im Gesicht
Und Macheath, der hat ein Messer
Doch das Messer sieht man nicht.
Bertolt Brecht, *Die Moritat von Mackie Messer*

Para contar a aventura política que incluiu o nascimento do partido Forza Italia e parte da trajetória de Silvio Berlusconi, Moretti encontrou o tom que lhe pareceu justo em *Aprile* (Nanni Moretti, 1998), fixando determinadas imagens do período compreendido entre a eleição de 1994 e a de 1996[11] e tido por Peter Bondanella como a sequência lógica de *Palombella rossa* (Nanni Moretti, 1989) e como antecipação de *Il caimano* (Nanni Moretti, 2006). Assim, no calor daquele final de década, Moretti avalia o surgimento e o estabelecimento de um partido de centro-direita no poder, seguido de sua derrota pela centro-esquerda, cuja coalizão venceu em nove regiões contra seis da centro-direita – o que pode ser visto também na década seguinte, quando Berlusconi perde as eleições gerais para voltar ao poder como primeiro-ministro em 2008. Novamente, veem-se entrelaçados a política, o embate do cineasta (que precisa decidir se fará um filme contemplando a memória histórica ou um musical) e um aspecto importante da vida pessoal – a paternidade. Todas as instâncias são tratadas a partir de suas idiossincrasias.

Os anos de 1990 trouxeram redefinições obrigatórias tanto para as forças de esquerda quanto para as tendências moderadas. Isso porque no início da década uma grave crise política se intala devido ao escândalo da corrupção na política,

[11] As eleições italianas de 1994 renovavam o Parlamento, e aconteceram em 27 e 28 de março de 1994. Pela primeira vez na República Italiana, houve eleições após dois anos do pleito anterior. Em 21 de abril de 1996 ocorre pela segunda vez uma eleição antecipada. Em consequência, num espaço de quatro anos, pela primeira vez na história, houve três eleições. Em 1994 e 1996, os quadros eram bem diferentes, conforme veremos ao longo do trabalho.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

seguida pela instauração das chamadas *Mani pulite* (Mãos limpas)[12]. Uma nova lei eleitoral é adotada, há muita migração de membros de partidos políticos. O cenário fica definido basicamente com os novos partidos PDS (Partito Democratico della Sinistra, derivado do PCI); o PPI (Partito Popolare Italiano, vindo da Democrazia Cristiana); Forza Italia, cuja figura central era Silvio Berlusconi, e Aleanza Nazionale, com diversos estratos políticos, especialmente o MSI (Movimento Sociale Italiano).

Segundo Paolo Flores D'Arcais (2011, p. 62), o partido Forza Italia surge a partir de uma negociação do Estado com organizações mafiosas e empresas de publicidade, embora judicialmente ainda haja falta de provas. Além disso, haveria uma ligação do partido com o assassinato de Paolo Borsellino[13]. Pelo menos desde o "biênio decisivo" de 1992 (assassinatos dos magistrados Falcone e Borsellino) e 1993 (atentados ao patrimônio artístico de Roma e ao Estadio Olimpico de Florença) a Itália viveu uma "contrafação da democracia", com a controvérsia política perdendo a ligação com a argumentação racional. Para D'Arcais:

> Não existem mais os "fatos", mas ninguém tampouco se prende aos vínculos da lógica. Pode-se desmentir hoje o que foi afirmado ontem; no mesmo programa de entrevistas, pode- se sustentar uma opinião e o contrario dela, uma opinião e o oposto das consequências logicamente derivadas dela. O que importa e a capacidade de berrar interrompendo o adversário, o histrionismo da atitude, o descaramento em mentir, a arrogância da "bela figura" e a vulgaridade do insulto colocado no momento certo. Torna-se "virtude" toda a panóplia das falácias semânticas e pragmáticas estigmatizadas nos tratados de retórica.
>
> O não raciocínio se torna uma segunda natureza para o político, mas também para o eleitor. Este, aliás, no desprezo do político pelos fatos e pela lógica, sofre o fascínio da "vontade de poder". Desprezo que, aclamado em vez de desmascarado, se traduz em "delírio de onipotência" para o político, em volúpia de submissão para o ex-cidadão. (D'ARCAIS, 2011, p. 64)

[12] A expressão é atribuída a Giorgio Amendola, membro do PCI (Partito Comunista Italiano), que a teria utilizado numa entrevista. *Mani pulite* designou algumas operações contra a corrupção e também especificou ações restritas a certas regiões, mas logo passou a se referir a todas as atividades do judiciário no combate à corrupção.
[13] Paolo Borsellino (1940-1992) e Giovanni Falcone (1939-1992) foram magistrados de grande papel no sentido de darem prosseguimento aos processos contra a máfia no sul da Itália, dentro da operação Mãos limpas. Ambos foram assassinados com poucos meses de diferença entre os atentados.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Nanni Moretti dirige seu olhar para a política italiana com rigor. *Aprile* se inicia com o anúncio da vitória de Berlusconi nas eleições de 1994. O protagonista, Nanni Moretti, assiste ao telejornal e, entre a sensção desconcertante e a vontade de agir, pensa em realizar um documentário sobre a figura de Berlusconi e o conflito de interesses. Contudo, o projeto cede lugar a um musical, que revive a atmosfera do auge desse gênero e parece encobrir a situação política com o colorido do filme dentro do filme. O projeto é suspenso por falta de ideias, e chega a época das eleições antecipadas de 1996. Moretti volta a pensar no documentário político, quando descobre que será pai.

O filme repassa a vida cotidiana do diretor, em suas atividades de trabalho e os cuidados com o filho. As duas instâncias trazem dificuldades. O documentário não fica pronto, o projeto é abandonado novamente e o musical volta a ser produzido, sob a atmosfera da vitória da esquerda nas eleições de 1996. Há aqui um aparente paradoxo, pois o documentário engajado parecia fazer sentido para o diretor somente quando as expectativas foram frustradas pela derrota da esquerda por Berlusconi; portanto, tendo em conta o famoso fragmento borgiano[14], o cineasta estaria vivendo tempos de declínio, então o documentário é motivado pela vontade de resistir. No entanto, a motivação do musical permanece em tempos de apogeu e de declínio, como a convencer o realizador de que não há grandezas constantes na existência capazes de ultrapassar o sentido necessário com certa alienação para suportar a calamidade que, por sua vez, não é repentina.

Em 1996, as eleições definiram um sistema bipolarizado, e novos partidos apareceram. Os centristas de 1994 se reuniram no Partito per l'Italia, que se dividiu entre o Partito Popolare Italiano (centro-esquerda) e os Cristiani Democratici (centro-direita). Havia ainda o Patto Segni, integrado à Lista Dini: Rinnovamento Italiano.

As relações entre os filmes *Aprile* e *Il Caimano* passam por *Il portaborse* (Daniele Luchetti, 1991), em que a discussão sobre corrupção na política italiana é colocada, com Moretti na interpretação de um ministro numa trama ficcional. A mistura de gêneros, por outro lado, angaria mais recursos expressivos para contar

[14] "Em tempos de apogeu a conjectura de que a existência do homem é uma grandeza constante, invariável, pode ser causa de tristeza ou de irritação; em tempos de declínio (como estes), é a de que nenhum opróbio, nenhuma calamidade, nenhum ditador poderá nos empobrecer". (BORGES, 2016, p. 76)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

o presente. Assim, *Il Caimano* dirige a atenção do espectador para a trama principal, protagonizada pelo produtor cinematográfico em crise Bruno Bonomo, cuja esperança de retomada na carreira é o roteiro de uma jovem cineasta, Teresa. O filme, *Il Caimano*, seria a história de Silvio Berlusconi, pela qual Bonomo se interessa, mas as filmagens encontram muitos obstáculos.

Se a ascensão de Berlusconi pode ser vista como "uma forma nova e inédita de destruição das instituições liberal-democráticas e do ethos público mínimo que as sustenta" (D'ARCAIS, 2011, p. 64), sua permanência no poder provocou estragos profundos, muito pelo fato de se conceber o Estado como mundo empresarial. Análises competentes visualizaram desde as primeiras manifestações semelhantes a um regime totalitário (e, portanto, é inevitável não estabelecer uma ligação com o fascismo) até as possibilidades de destruição da democracia por formas inéditas de manipulação, ainda que a Europa (e o resto do mundo) prefira ver Berlusconi como um personagem farsesco. É oportuno lembrar que o personagem esteve no poder e, portanto, uma farsa nessa esfera pode significar um grande estrago nas instituições. Em *Il Caimano*, essa dimensão é lembrada de forma incisiva.

Enquanto Bonomo tenta rodar seu filme, a relação com a esposa se deteriora. Embora o esforço tenha sido grande, o realizador consegue filmar somente a última cena, central para a interpretação do sentido da película. Berlusconi, interpretado por Nanni Moretti, está vulnerável, em pleno final do processo[15] no qual seria condenado a sete anos. Ainda assim, sua saída do tribunal é cercada por um tom ameaçador da parte do político, que deixa o prédio aclamado por uma pequena multidão, que se volta violentamente contra o júri, que deixa o prédio em seguida. A imagem de Berlusconi sentado no carro, com o rosto no escuro e a luz das explosões dos coquetéis molotov ao fundo deixa a impressão de que as ameaças já estão se cumprindo.

[15] Possivelmente o filme se refere ao processo SME, em que se investigou a compra irregular de empresas alimentícias, em que estavam envolvidos Silvio Berlusconi e Cesare Previti.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 55-63.

APRILE. Direção: Nanni Moretti. Produção: Angelo Barbagallo e Nanni Moretti. Intérpretes: Nanni Moretti; Silvio Orlando; Silvia Nono. Produtores executivos: Bac Films, Canal+, La Sept Cinéma, Les Films Alain Sarde, Radiotelevisione Italiana, Sacher Film. Direção de fotografia: Giuseppe Lanci. Roteiro: Nanni Moretti. [S.l] Warner Home Entertainment-Itália c2008. 1 DVD (78 min.), color., legendado.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem / Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 3-20 / p. 261-306.

BONDANELLA, Peter. Italian cinema. In: BARANSKI, Z. G. e WEST, R. J. *The Cambridge companion to modern italian culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 215-242.

BRUNETTA, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano*. Vol. 2: Dal 1945 ai nostri giorni.
BRUNETTA, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano*. Vol. 2: Dal 1945 ai nostri giorni.
CARO DIARIO. Direção: Nanni Moretti. Produção: Angelo Barbagallo e Nanni Moretti. Intérpretes: Nanni Moretti; Renato Carpentieri; Antonio Neiwiller, Jennifer Beals. Produtores executivos: Sacher Film e Banfilm. Direção de fotografia: Giuseppe Lanci. Roteiro: Nanni Moretti. Música: Nicola Piovani. [S.l] Warner Home Entertainment-Itália c2008. 1 DVD (96 min.), color., legendado.

D'ARCAIS, Paolo Flores. Fascismo e Berlusconismo. *Novos Estudos* 91, p. 54-73, 2011.

DE GAETANO, Roberto. *Nanni Moretti: Lo smarrimento del presente*. Cosenza: Pellegrini, 2012.

FABRIS, Mariarosaria. Anos de sonho e de sangue. In: KUSHNIR, Beatriz et al. (org.). *Anais do XVI Encontro Regional de História da ANPUH-Rio* - Saberes e práticas científicas. Rio de Janeiro: ANPUH-Rio, 2014, p. 1-14. Disponível em

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

http://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1400289817_ARQUIVO_MariarosariaFabris.pdf, acessado em 15.03.2017.

FABRIS, Mariarosaria. O cinema italiano contemporâneo. In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando. (org.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008, p. 91-106.

GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.

GIANFRANCO, Mascia. *Qualcosa di sinistra*. Genova: Frilli, 2002.

GILI, Jean. A. *Nanni Moretti*. Roma: Gremese, 2006.

IL CAIMANO. Direção: Nanni Moretti. Produção: Angelo Barbagallo e Nanni Moretti. Intérpretes: Silvio Orlando, Margherita Buy, Jasmine Trinca, Michele Placido, Nanni Moretti. Produtores executivos: Sacher Film, Bac Films, Stephan Films, France 3 Cinema con la collaborazione di Wild Bunch, Canal+, Cinecinema. Direção de fotografia: Arnaldo Catinari. Roteiro: Nanni Moretti, Federica Pontremoli, Francesco Piccolo. Música: Franco Piersanti. Warner Home Entertainment-Itália c2008. 1 DVD (112 min.), color., legendado.

IL PORTABORSE. Direção: Daniele Luchetti. Produção: Nanni Moretti e Angelo Barbagallo. Intérpretes: Silvio Orlando, Nanni Moretti, Angela Finocchiaro, Giulio Brogi. Produtores executivos: Sacher Film, Eidoscope Productions. Direção de fotografia: Alessandro Pesci. Roteiro: Stefano Rulli, Sandro Petraglia e Daniele Luchetti. Música Dario Lucantoni. Warner Home Entertainment-Itália c2008. 1 DVD (92 min.), color., legendado.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica. 3. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico:* de Rousseau à internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MAZIERSKA, Ewa. e RASCAROLI, Laura. *Il cinema di Nanni Moretti: sogni e diari*. Roma: Gremese, 2006.

MICCICHÉ, Lino. "Ecce bombo" di Nanni Moretti. In: _____. *Cinema italiano degli anni '70*. 2. ed. Venezia: Marsilio, 1989, p. 294-295.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. 3. ed. Milano: Garzanti, 2010.

QUALCOSA DI SINISTRA. Dir. Wolfgang Achtner. 2007.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SARLO, Beatriz. *Tempo passado*: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Aquarius: da substituição do antigo à afirmação do novo

Thiago Souza BRITO[1]

(Universidade Estadual de Londrina)

O presente trabalho busca apresentar os artifícios audiovisuais utilizados na composição do filme brasileiro *Aquarius* para representar a forma como a modernidade lida com questões de substituição do antigo pelo novo, tendo nessa transição um ideal de progresso. Assim, a metodologia para análise da película como fonte utilizada será a de Marcos Napolitano. Napolitano afirma que a análise de um filme não deve privilegiar aspectos individuais deste, mas sim abranger seus diversos meios. Logo, para o estudo do recorte temático, serão trabalhados, na questão de memória, escritos do historiador francês Jacques Le Goff. Para a análise das cenas onde o tema do artigo está presente, René Gardies, no que diz respeito à questões de artifícios de câmera; Serguei Eisenstein, para análise das cores utilizadas e André Baptista para estudarmos a sonorização.

Palavras-chave: Cinema, Memória, Aquarius.

INTRODUÇÃO

A substituição do antigo pelo novo e seus desdobramentos. Esse é o tema central do enredo do filme brasileiro *Aquarius*, lançado em 2016, dirigido por Kleber Mendonça Filho. Com duração de 146 minutos, o enredo conta a história de Clara, jornalista aposentada, moradora do Edifício Aquarius, e que tem na Construtora Bonfim a sua cruz: Clara (interpretada pela atriz Sônia Braga, protagonista de tramas como *Gabriela Cravo e Canela* e *Dona Flor e Seus Dois Maridos*) é a única

[1] Graduando no sétimo semestre em História pela Universidade Estadual de Londrina

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

moradora que decidiu não vender seu apartamento para a Construtora Bonfim – que pretende derrubar o edifício e construir um novo em seu lugar – e por isso mora sozinha no prédio. O desenrolar da história apresenta os métodos que Diego (Humberto Carrão), engenheiro chefe da obra, utiliza para persuadir a "louca do Aquarius" a vender seu imóvel, como festas com som alto nos apartamentos vizinhos, concessão dos quartos para reuniões de uma igreja e o golpe final, revelado ao fim da película, a utilização de cupins, implantados nos andares acima, para danificar as edificações do prédio.

Para que a narrativa ganhasse corpo, Mendonça Filho, juntamente com sua equipe, contaram com um elenco de ótimos atores, como Humberto Carrão, Daniel Porpino (que faz dois papéis no longa: o de marido e, à frente, filho de Clara) e a própria Sônia Braga, retornando as produções nacionais após anos trabalhando no exterior. Terceiro longa do diretor, que tem em seu currículo *Som ao Redor* e *Recife Frio*, *Aquarius* possui um forte teor político, o que se deve ao elenco e produtores. É destaque o protesto realizado pela equipe durante o *Festival de Cannes*, na França[2], onde os integrantes apresentaram pequenos cartazes contendo frases de repúdio ao processo de impeachment realizado contra a ex-presidenta do Brasil, Dilma Rousseff. Esse ato político gerou alguns contratempos, como a declaração do ministro da Cultura, Marcelo Calero[3], que mostrou-se contra o protesto, alegando que o ato comprometeria a imagem do país no exterior. Outro contratempo enfrentado pela equipe foi a classificação indicativa atrelada ao filme. Em entrevista[4], o diretor afirmou acreditar que a classificação inicialmente proposta, de 18 anos, foi uma forma de represália ao protesto realizado no festival. Por fim, a classificação foi reduzida para 16 anos, possibilitando que mais pessoas pudessem prestigiar a história em cinema, podendo aumentar a renda e o alcance de público de *Aquarius.*

Dividido em três partes, intituladas "*O Cabelo de Clara*", "*O Amor de Clara*" e "*O Câncer de Clara*", o filme propõe um debate a respeito da manutenção de memórias, e critica a forma como, por vezes, é realizada a substituição do velho pelo

[2] Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2016/05/equipe-de-aquarius-protesta-em-cannes-contra-impeachment-de-dilma.html> Acesso em: 26 fev 2017
[3] Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/gente/noticia/2016/06/marcelo-calero-ministro-da-cultura-critica-protesto-contra-impeachment-em-cannes-5861254.html> Acesso em: 26 fev 2017
[4] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uBEesC80vBk&feature=youtu.be> Acesso em: 01 mar 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

novo. Outro fator importante a destacar é a utilização da trilha sonora no decorrer do longa, que possui um importante papel para a compreensão e criação de certas discussões que o filme apresenta.

METODOLOGIA

A análise de uma mídia audiovisual, segundo o historiador Marcos Napolitano, deve abarcar a totalidade de artifícios utilizados em uma cena para transmitir a mensagem desejada ao espectador. Assim, as análises trabalhadas nesse artigo abarcam questões de som, câmera, cores, atuação e as especificidades do longa quando visto como um produto humano, criado por pessoas que possuem ideologias, posicionamentos políticos e preferências. Marcos Napolitano afirma que, para a análise, é necessário compreender que o que está ali retratado é fruto de trabalho humano, e é preciso entender o porquê das adaptações, omissões e falsificações presentes em tela (NAPOLITANO, 2008, p. 237). Ao realizar um enquadramento, por exemplo, o diretor estará escolhendo, do todo, uma parte do *set* de filmagem para ir para a tela. O mesmo serve para a sonoplastia, figurino, atores, roteiro, diálogos dos personagens e todos os outros componentes que compõe a produção de um material audiovisual. O filme, portanto, é um documento, e deve ser analisado de modo a buscar compreender toda a subjetividade dos produtores para a concepção do material.

> "O conceito moderno de documento rejeita a máxima metódica 'o documento fala por si'. Portanto, as armadilhas de um documento audiovisual ou musical podem ser da mesma natureza das de um texto escrito. Mas é inegável que a maior armadilha reside na ilusão de objetividade do documento audiovisual, tomado como registro mecânico da realidade (vivida ou encenada) ou da pretensa subjetividade impenetrável do documento artístico-cultural." (NAPOLITANO, 2008, p. 239).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O recorte temático escolhido para o artigo foi as substituições do antigo pelo novo presentes ao longo da trama, e os artifícios, visuais e sonoros, utilizados para representá-las. Esse não é o único quesito possível de ser trabalhado no longa. Há diversas outras questões que poderiam ser analisadas, como a relação de vida e morte (por exemplo, há muitos personagens que são viúvos; é citada no filme a morte de John Lennon; há uma cena emblemática que é filmada em um cemitério, que será trabalhada no artigo, mas com outro foco), os papéis femininos na trama (em uma análise mais voltada ao estudo de gênero), a relação de Clara com o câncer e a trilha sonora nordestina como forma de reforçar o espaço onde é filmada e retratada a película são outros temas que podem ser analisados em outros estudos, mas que não serão neste artigo por fugirem do recorte temático, pois seria inviável, em um artigo, com limitação de páginas, tratar de maneira esmiuçada todos os temas possíveis.

Assim, para trabalhar as substituições, foi necessária uma bibliografia que abrangesse quesitos audiovisuais. Para a análise de *Aquarius* como um documento, foram utilizados escritos de Marcos Napolitano. Nos enquadramentos e outras questões de câmera, René Gardies. Sua teoria dialoga com a de Napolitano no que diz respeito a subjetividade de uma produção. Para ele,

> "Enquanto que, no momento da rodagem, o plano inclui as imagens e os sons captados entre o princípio e o fim da acção e do seu registro, no filme visto pelo espectador corresponde àquilo que foi conservado na montagem e a diferença de comprimento entre um e outro pode ser considerável." (GARDIES, 2006, p. 17).

Gardier também escreve que o enquadramento não é uma cópia do real, mas sim um discurso sobre o mundo, onde para a tela irá um registro transformado da natureza do momento gravado (GARDIER, 2006, p. 20). Assim, ao realizar uma análise fílmica, é necessário levar em conta que o que está presente em tela é uma organização de um espaço delimitado, selecionado pelos cineastas durante a produção e que chega pronto até o espectador.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Serguei Eisentein terá seus escritos utilizados como base para a análise das cores. O autor escreve que a cor deve externar um sentimento (EISENSTEIN, 2002, p. 77). Ao analisar as cores utilizadas, foi possível encontrar um padrão em determinadas cenas, onde os tons que o edifício apresenta durante o filme (rosa, azul e branco) transmitem valores que repetem-se.

Toda questão sonora terá de embasamento teórico o trabalho de André Baptista. Em sua dissertação de mestrado intitulada "Funções da Música: Contribuições Para a Elaboração e Estratégias Composicionais", o autor escreve sobre as cinco Classes de Som, tese desenvolvida pelo compositor sueco Johnny Wingstedt. São estas a emotiva, que busca descrever o sentimento do personagem; a informativa, que busca, por exemplo, comunicar ao espectador pensamentos não verbalizados; a descritiva, que apresenta a atmosfera do ambiente; a guia, que direciona a atenção do espectador; a classe temporal, que trabalha no roteiro para construir uma continuidade de curto tempo (BAPTISTA, 2007, p. 14).

Por fim, Jacques Le Goff, com sua obra "História e Memória", servirá de suporte para analisar as questões de memória apresentadas na trama. A ideia central de *Aquarius* é apresentar um embate entre memória e substituição. Dentro das cenas analisadas, essa mensagem é forte. A modernidade, no entanto, não é tida como algo apenas maléfico para a sociedade. Em algumas partes do filme, é colocada como algo benéfico, a começar pelo interior da casa de Clara (fato destacado em uma fala de Diego em diálogo com a moradora). O local é aconchegante e foi visivelmente modificado, quando comparado com as cenas do mesmo imóvel no início do filme; Clara, como afirma durante a trama, consome música em mídia digital; por fim, o fato de seu sobrinho, na cena final, filmar com seu smartphone o ocorrido na sala de reuniões da Construtora transmite uma mensagem de que a tecnologia pode ser usada para auxiliar as pessoas de forma benéfica.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

FILME COMO AGENTE POLÍTICO

Ao analisarmos um filme, é necessário pensá-lo não apenas como uma peça de entretenimento, mas também como um agente político, com mensagens (claras ou subentendidas), ideologias e objetivos. Criar uma empatia entre a imagem na tela e o espectador é uma das principais metas de um diretor ao gravar uma cena. Ao assistir a uma produção, este espectador deverá vivenciar a experiência de forma intensa, conseguindo então colocar-se no lugar do personagem e vivenciar as experiências apresentadas. (NORTON, 2012, p. 46-47).

Para que tal relação ocorra, no entanto, é necessário que o cineasta (diretor, cinegrafista, figurinista e os outros tantos profissionais envolvidos na produção) atente-se ao modo como irá apresentar sua obra (NORTON, 2012, p. 48). Isso é presente em *Aquarius*, tendo sido uma das preocupações do diretor Kleber Mendonça Filho ao criar o espaço interno do apartamento de Clara. Em entrevista, Mendonça Filho afirma que uma das razões de a personagem pertencer a uma classe mais alta na sociedade foi poder retratar sua morada como um lugar aconchegante, que fizesse com que o espectador sentisse vontade de estar ali[5].

Ao criar um filme, os produtores tem por objetivo que sua repercussão seja a maior possível, tanto pelo lado comercial – afinal, a criação de um longa-metragem é custosa financeiramente –, quanto pela mensagem que ele busca transmitir. Filmes de caráter crítico, como o que analisado neste artigo, mais do que uma trama de comédia ou um romance, por exemplo, tem por função levantar questionamentos quanto a temas recorrentes em nossa sociedade. *Aquarius*, em seu cerne, instiga o espectador à reflexão quanto a questões ligadas à memória, urbanização e o próprio núcleo familiar, ao demonstrar problemas na relação entre Clara e seus filhos, mais especificamente com Ana Paula. Quanto a essa extrapolação do filme para uma pós-exibição, Alvarenga e Sotomaior afirmam que

[5] Disponível em: <https://youtu.be/uBEesC80vBk> Acesso em 01 mar 2017

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> "Quando o cineasta [levar] e conta que o sentido de seu filme deveria se completar nesse momento posterior à contemplação, o processo de realização cinematográfica implicaria um diálogo direto ou indireto com seus possíveis receptores. Eis porque os espectadores teriam uma participação mais ativa, e o filme se tornaria, por isso, uma forma de arte por natureza política (ALVARENGA, SOTOMAIOR apud NORawqTON, 2016, p. 49).

Como citado acima, a produção de uma película gera necessita de investimentos financeiros para concretizar-se, o que nos leva até Adorno e Horkheimer, pensadores da Escola de Frankfurt. Segundo estes, o mercado capitalista, dentro de uma sociedade industrial, transforma tudo em artigo de consumo, reduzindo produções culturais a objetos de compra e venda (SANTOS, 2011, p. 7). A partir deste pensamento, é possível trabalhar novos desdobramentos dentro de uma produção cinematográfica. Ao ser um produto dentro do capitalismo, esta tem como objetivo, além de transmitir uma mensagem que seus produtores almejaram, gerar lucro. Assim, para que patrocinadores apoiem o projeto, certas questões serão analisadas por estes antes de injetarem um capital para a produção. *A mensagem que o filme carrega é positiva para minha marca? Os atores possuem algum histórico polêmico ou então ideologias contrárias as que eu quero que sejam associadas ao meu produto? Os integrantes da produção posicionam-se publicamente em questões políticas?* – como ocorreu em Cannes – *Eu, como diretor de uma grande empresa, quero minha imagem atrelada a essas declarações?* Isso sem levar em conta as questões diretamente monetárias: *O filme irá conseguir alcançar um bom público? Minha marca estará em destaque ao patrocinar essa produção?*

Os cineastas envolvidos com uma produção tem em mente todas essas variáveis, e isso implica diretamente no resultado final do projeto. Um filme mais longo, por exemplo, será exibido uma quantidade menor de vezes por dia, diminuindo a bilheteria. Contudo, cortar cenas para que ele possua uma minutagem final menor poderá afetar a compreensão do roteiro pelo público, tornando-o menos interessante e, consequentemente, levando menos pessoas ao cinema para vê-lo,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

guiadas pelas críticas. Críticas estas, aliás, que possuem um grande poder de torná-lo um sucesso ou fracasso financeiro.

A teoria dos pensadores alemães ainda trabalha com a ideia de não-satisfação que os produtos possuem. Santos, ao trabalhar o cinema como fenômeno social, destaca que

> "É interessante, ainda, notar que a indústria cultural trabalha com o princípio da não-satisfação das necessidades e dos desejos humanos. O princípio da frustração ou da satisfação incompleta é necessário para que o cliente, insatisfeito ou parcialmente satisfeito, volte a desejar os efeitos miraculosos da mercadoria, porquanto as suas necessidades ainda não foram sanadas." (SANTOS, 2011, p. 10)

Em *Aquarius*, o modo como o filme encerra, sem uma resolução final para o impasse do apartamento, cria no espectador essa não-satisfação, mas não de forma frustrante. Ao chegar ao fim do filme, a sensação de curiosidade é dominante. O final, que não apresenta um fechamento no arco da trama, pode ser analisado como o que seria uma luta infindável de Clara contra a Construtora. Ao mesmo tempo, analisando através da ótica de Adorno e Horkheim, pode ser o ponto de partida para uma sequência de filmes, gerando assim novos produtos para o mercado capitalista.

QUESTÃO DE MEMÓRIA

A trama do longa tem como base a ligação que Clara possui com sua casa, lugar onde carrega memórias de toda uma vida. A relutância da personagem na venda do imóvel para a construtora não advém de questões burocráticas, políticas ou então de uma baixa oferta monetária (o que, pelo contrário, é um dos argumentos utilizados pela sua filha, Ana Paula, para tentar convencer a mãe a desistir da batalha). O que a mantém irredutível em sua decisão é o fato de o local

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ser mais que uma simples morada. A carga afetiva que o apartamento possui para Clara é maior que a opinião de seus filhos, compensa os ataques de Diego e é superior a valores monetários.

Contudo, mesmo agindo na contramão do respeito às memórias de Clara, o papel da Construtora Bonfim neste campo é controverso. Chico Fireman, no artigo intitulado *Arte e política andam juntas em 'Aquarius', mas polêmica não se justifica*, afirma que o filme apresenta, como artificio do roteiro, questões de substituição do antigo pelo novo onde, por vezes, tal ato ocorre com a utilização do antigo para a ratificação do novo. Esse processo está presente quando o filme apresenta Diego. Ao apresenta-lo para Clara, Geraldo (Fernando Teixeira) enfatiza o fato de ele ser seu neto. Este artifício é rotineiro em nossa sociedade. É comum vermos, em campanhas publicitárias de grandes empresas, um destaque para a longevidade da marca como fator de triunfo e garantia. Tal questão foi trabalhada por Jacques Le Goff, em *História e Memória*, em termos históricos, onde o historiador afirma que em sociedades ditas tradicionais, a Antiguidade possui um valor seguro, garantindo assim autenticidade e propriedade (LE GOFF, 1990, P. 167). Com isso, é possível ter uma dimensão histórica da forma como a memória possui um valor de afirmação para o ser humano. Outro caso apresentado no roteiro demonstra a Construtora utilizando-se do passado ao afirmar que o nome do edifício, com a chegada de Diego, seria mantido no projeto de construção do "novo Aquarius". Quanto a nomes, o próprio "Bonfim", sobrenome da família e nome da empresa de engenharia, remetem a essa ideia de busca no passado.

A relação da Bonfim com a memória é um ponto de destaque. Ao decidir demolir o *Aquarius* e construir um novo imóvel, ela é colocada na trama como uma instituição que não respeita a história do local, ignorando o prédio como um patrimônio da região. Contudo, quando é de seu interesse, seus funcionários buscam utilizar a história a seu favor, como no parentesco de Diego com Geraldo e na escolha pela manutenção do nome para o futuro edifício. Há, porém, ao final do filme, a revelação de documentos antigos que, segundo Clara, causariam um dano à imagem da empresa. O filme nos apresenta essa questão dialética, onde o mesmo passado que é utilizado como forma positiva, possui traços negativos, sendo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

necessário que os diretores da Bonfim moldem-no. Tal situação é também trabalhada por Le Goff.

> "Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desse mecanismos de manipulação da memória coletiva." (LE GOFF, 1990, p. 426).

Para a Construtora, portanto, manipular as questões de memória é essencial. Ao manter o nome do edifício no projeto, ela age como se estivesse respeitando a história do prédio; com Diego, apresenta um ar de modernidade aprovado por Geraldo; e, por fim, com a omissão de marcas negativas de sua história, demonstra toda a manipulação do passado que a empresa tenta realizar. Assim, é possível perceber que a empresa é apresentada na trama não como uma instituição que não demonstra importância para o passado, mas que, pelo contrário, molda sua narrativa a seu favor.

ANÁLISE DAS CENAS

Antes de iniciarmos as análises das cenas propriamente ditas é necessário realizar uma análise geral da imagem de *Aquarius*. Como escrito acima, o longa é dividido em três partes, e também três são as cores que o prédio apresenta durante o desenrolar da história: rosa, azul e branco, sequencialmente. Essas são muito utilizadas na película, e em cenas específicas, apresentam um certo padrão. O rosa, por exemplo, possui grande destaque na festa de aniversário de Tia Lúcia, na primeira parte do longa, quando muitas mulheres utilizam roupas neste tom ou então em um aproximado do vermelho, com destaque pra Lúcia, Clara e sua cunhada, Fátima. O azul, segunda cor que o edifício apresenta, por vezes nos remete ao novo, moderno, arrojado. Ele é muito notado nas cores da Bonfim Construtora, nas roupas dos filhos de Clara, Ana Paula e Martin, quando estes a questionam

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

quanto as ofertas para a venda do imóvel (enquanto Rodrigo, de branco, é o único que parece entender a escolha de sua mãe) e no baile em que Clara vai com as amigas, vestindo uma blusa azul, como quem quer demonstrar uma imagem diferente da comumente atrelada à pessoas de sua idade. O branco, por fim, está muito presente no interior do apartamento de Clara. Ele traz ao ambiente uma sensação de paz e aconchego. Ao pintar o prédio de branco, a mensagem é clara: desvincular-se da Bonfim para conseguir viver em paz.

A primeira cena a ser analisada corresponde a uma entrevista que Clara concede à duas jornalistas em seu apartamento. Inicialmente, ao som de "Dois Navegantes", de Ave Sangria (álbum que Clara manuseia no início da entrevista), aparecem em tela vinis, cd's e fitas cassete, todas mídias físicas. Durante todo o decorrer da cena, a música é reproduzida. Inicialmente, ela é apresentada como trilha sonora, fora da cena, e com o decorrer da dramatização ela torna-se interna, sendo executada dentro do plano, como se por um toca discos presente no local. Este mesmo artifício é realizado anteriormente no filme, na transição final da festa de Tia Lúcia para o apartamento atual de Clara, no tempo da trama. Para apresentar as três personagens que compõem a cena, foi utilizado um Plano Médio, tanto para Clara, quanto para as repórteres. Todas estão sentadas, de um lado Clara e de frente, as outras duas personagens.

As vestimentas das jornalistas (uma fotógrafa e outra entrevistadora) possuem tons azuis, e suas perguntas são para indagar Clara quanto à forma como ela escuta suas músicas prediletas (se por mídias físicas ou digitais). São objetos de destaque presentes em seus ângulos a câmera da fotógrafa e, inicialmente, o celular da entrevistadora, utilizado para gravar a conversa. Ao fundo de Clara, como contraste, há sua coleção de vinis, um piano e uma caixa de som antiga. Ela veste uma blusa branca, com detalhes azuis, o que dentro do padrão que o filme apresenta na maioria de suas cenas, pode ser interpretado como sendo os avanços modernos presentes na vida de Clara, porém não de forma majoritária.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 01: Os detalhes azuis nas vestimentas e os aparelhos tecnológicos utilizados pelas repórteres

Figura 02: A roupa branca de clara, com detalhes em azul, e suas coleções, ao fundo, contrastam com as duas repórteres. Contudo, Clara utiliza um relógio digital, o que demonstra, juntamente com os detalhes azuis da roupa e da almofada, que a modernidade também está presente em sua vida

E é esta a sua resposta quanto à pergunta realizada: ela ouve músicas em formato digital, porém guarda um carinho especial pelo formato físico. Para isso, Clara conta uma história de um vinil de John Lennon, comprado em Porto Alegre, onde em sua embalagem ela encontrou um fragmento de jornal com um artigo sobre os planos do cantor para seu futuro. Ela explicou que o escrito foi publicado semanas antes da morte do artista e que isso não seria possível de se encontrar em um arquivo mp3. A história, contudo, foi totalmente ignorada pela repórter, que ao fim da explicação, responde com "Legal...Então, mídia digital tudo bem?". A forma como ela ignora a narrativa de Clara é semelhante a imagem que o filme apresenta da Construtora. A carga emocional presente no vinil não é levada em conta, e a jornalista, tal qual Diego, está em busca apenas de seu objetivo. A manchete da

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

entrevista publicada, "Eu gosto de mp3", que é apresentada na trama mais a frente, demonstra que ela já foi para a entrevista querendo que Clara dissesse essa frase, ou que ao menos concordasse, sem se importar com que ela teria a dizer durante a conversa. Seu objetivo era este, e não havia nela vontade alguma de ouvir o que a entrevistada tinha a dizer.

A segunda cena analisada é a de introdução do personagem Diego ao filme, que ocorre logo em seguida. Enquanto Clara dorme na rede, em primeiro plano, ele aparece ao fundo fotografando o edifício. Durante a conversa, a rede aonde Clara dormia aparece em um tom azulado, sendo que no início da cena ela é nitidamente branca. Com isso, como complemento ao quadro inicial, temos uma metáfora onde a Bonfim começa a intervir no sossego da moradora. O branco, como escrito acima, que representa o aconchego do apartamento, ao ser substituído pelo azul, demonstra que os cineastas optaram por utilizar este artifício como forma de demonstrar o que a trama do filme ainda iria demonstrar: Diego atrapalhando a rotina de Clara, perturbando sua paz. Os três funcionários utilizam uma camisa na cor azul, que soma-se à parede do prédio, ao fundo.

Figura 03: Clara dormindo, com sua almofada azul e em sua rede, até então, branca

Após, a câmera desloca-se até a porta, e a campainha toca. Clara acorda, levanta-se e atende-os. Ali estão Geraldo, Diego e um terceiro funcionário, que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

pouco aparece. Clara conversa com eles sobre a venda de seu apartamento. Duas coisas destacam-se nessa cena: o enquadramento e as cores. Com relação ao primeiro, da mesma forma que na cena anterior, Clara fica de frente para os outros personagens, porém agora com a câmera na altura dos ombros. Quando Diego é apresentado, o foco é mais fechado, gerando no espectador uma sensação de "cerco fechado" para a protagonista.

Figura 04: Ao iniciarem o diálogo, a rede, antes branca, ganha um tom azul. Há uma distância maior entre Geraldo (a esquerda) e Diego (a direita).

Figura 05: Quando Diego é apresentado, o espaço entre eles fica menor, transmitindo uma sensação de "cerco fechado".

O diálogo entre os personagens apresenta o descaso destes com Clara. Primeiramente, Geraldo a chama de "Carla", corrigindo-se segundos depois. Ainda

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que pareça algo sutil, sem relevância, essa falha do personagem foi colocada em roteiro justamente para apresentar a pouca importância que a construtora dispõe para a pessoa de Clara. Há também essa ideia de pouca importância quando Diego utiliza o termo "existia" para referir-se ao edifício que ele pretende demolir. Por fim, a última questão a ser ressaltada é a ideia de troca de papéis entre Geraldo e Diego. O neto agora é o encarregado chefe do projeto, e ao começar a falar com Clara, fica à frente de seu avô, demonstrando essa substituição. A mudança presente, tal qual o novo nome do projeto, abarca o antigo buscando uma maior autoridade. Ao nomear seu neto para o cargo, Geraldo transmite uma ideia de inovação atrelada a tradição. Ele, como mais velho, e no senso comum, mais experiente, transmite a seu herdeiro o projeto, confia-no, pois além de ser mais novo, é da mesma família, teve uma educação com princípios idênticos aos seus, e do mesmo modo que ele, continuará o negócio da família mantendo os mesmos valores que os clientes conhecem. O mesmo serve para o prédio. Ao manter-se o nome *Aquarius*, transmite-se, primeiro, uma ideia de preservação da memória. Há também uma retomada de toda a tradição no novo edifício.

Figura 07: Inicialmente, Diego e Geraldo estão lado a lado. A cor azul é muito presente no lado dos representantes da Bonfim.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 08: Após ser apresentado, Diego toma a frente de seu avô, em sinal de liderança e substituição.

Pouco antes da metade do filme, há uma cena onde Clara vai até o cemitério para visitar o túmulo de seu falecido esposo. De início, é destaque as cores cinza dos túmulos, representando um ambiente "sem vida". Ao chegar na lápide, fala umas poucas palavras e abre o caderno para ler um texto que havia redigido, porém desiste. Abaixa, coloca uma rosa no túmulo e retira as flores secas que lá estavam. Clara analisa-as, demonstra em seu semblante ter refletir sobre, vira as costas e vai embora. No caminho, depara-se com funcionários do local abrindo uma cova para retirar ossadas antigas de lá e abrir lugar para um novo caixão. A câmera então aproxima-se aos poucos do rosto de Clara, quando então ela vira-se e toma o caminho até a saída.

Figura 09: O cemitério, cinza, contrasta com o restante do filme, cheio de cores.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As cenas do túmulo são apresentadas com Clara em Primeiro Plano, e o zoom só é utilizado com maior impacto na parte final. A questão de substituição está aqui presente no debate vida e morte, o que é muito presente no filme. Clara e Tia Lúcia eram viúvas; Ladjane teve seu filho morto; John Lennon, assassinado por um fã, também aparece na trama; no baile, o homem com quem ela dança, também é viúvo. E a própria substituição das plantas antigas pelas novas fazem parte desta simbologia. Porém, neste caso, ambas estão mortas, com a diferença que as que ela levou ao túmulo ainda não secaram.

Figura 10: Clara retira as flores secas e coloca as novas. O vermelho em sua roupa remete para a primeira cor do *Aquarius* no filme, período em que seu marido ainda estava vivo.

Não é apenas em grandes sequências que a substituição do novo pelo antigo faz-se presente. Durante uma reunião de família na casa de Clara, onde seu sobrinho está com a noiva separando fotos para usar na festa do casamento dos dois, um close em seu celular mostra ele tirando fotos das fotografias presentes no álbum. Ao analisar a tela do seu smartphone, é possível perceber que este está com o "Modo de Economia de Bateria" ativado. A fotografia, contudo, está em perfeito estado, mesmo após anos armazenada. É possível interpretar isso como uma mensagem do diretor afirmando que nem todas as substituições podem ser consideradas positivas. A foto, que possui muito menos tecnologia que o smartphone, estará disponível sempre, sem a necessidade de recarregá-la na energia elétrica.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

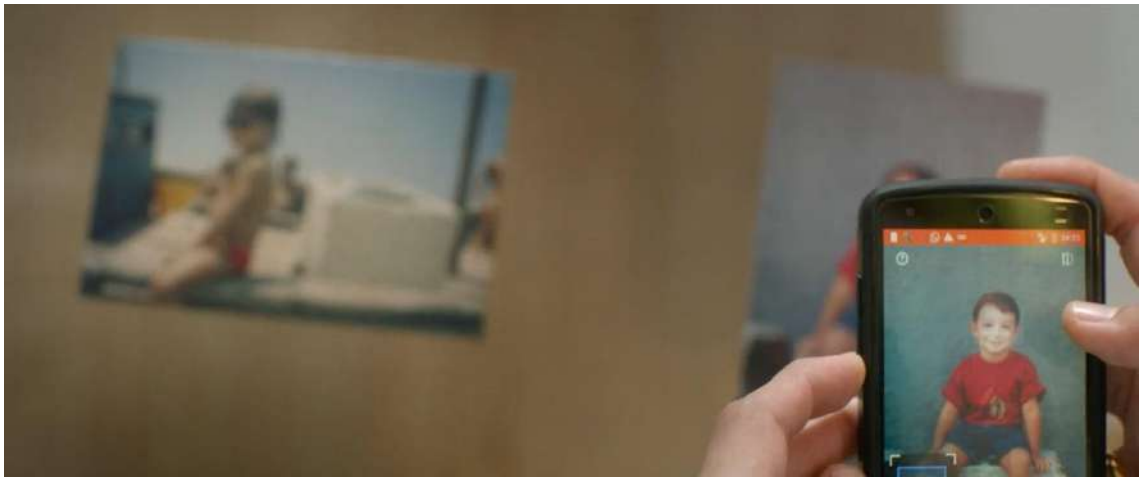


Figura 11: As barras vermelhas na parte superior da tela demonstram o "Modo de Economia de Bateria".

Há uma crítica do mesmo teor quando, já na parte final do filme, Clara e sua advogada dirigem-se até um local para buscar o documento que a moradora do *Aquarius* apresenta à Geraldo e Diego no fim da trama a fim de incriminar uma atitude ligada a Construtora. Mesmo com tantas questões ligadas à modernidade sendo destacadas no filme, é um documento impresso, encontrado no meio de um arquivo físico, que servirá para que Clara lute contra a Bonfim.

CONCLUSÃO

Através da análise de *Aquarius* foi possível compreender a importância de um trabalho audiovisual para a propagação de um ideal. Há tempos que meios de comunicação em massa são utilizados para este fim, em diversos assuntos sociais. Estudar um filme como um material criado por pessoas, com ideologias e posicionamentos, é essencial para entender como o mundo é regido, com suas múltiplas narrativas e visões. Outro fator importante é a forma como os cineastas lidam com aspectos psicológicos a favor de sua narrativa. O branco, por exemplo, muito presente no interior do apartamento, ajuda a formar um local onde o espectador quer estar, porém isso não fica explícito na narrativa. São elementos que, quando colocados em cena, não precisam estar em destaque para serem

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

notados, ou então, por mais estranho que soe, não há a necessidade de serem percebidos para serem notados.

Por fim, é interessante o modo como o posicionamento político dos envolvidos em uma produção pode afetar a imagem do filme mesmo após ele já filmado, editado e distribuído. Mesmo não sendo o assunto do filme, *Aquarius* ficou marcado pelo protesto em *Cannes*. Isso ocorreu em um momento estranho da política brasileira, com vários movimentos ideológicos esbravejando em busca de ordem. O debate de questões sociais – tanto de memória, como no filme, quanto em outros campos – deve ser incentivado e adotado por produtores de conteúdo, sejam eles profissionais de mídias escritas ou audiovisuais. Assim, *Aquarius* mostrou-se uma produção de grande importância para o cenário atual, e deve incentivar a criação de novos produtos culturais com conteúdo político, pois como escreve Walter Benjamin, "(...) é decisivo que a produção tenha um caráter de modelo, capaz de, em primeiro lugar, levar outros produtores à produção, e em segundo, pôr à sua disposição um aparelho melhorado." (BENJAMIN, 2006, p. 271).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAPTISTA, André. Funções da Música no Cinema: Contribuições Para a Elaboração de Estratégias Composicionais. Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

BENJAMIN, Walter. O Autor Como Produtor. In A Modernidade. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

CLÉDSON, Luciano Miranda dos Santos. O Cinema Como Fenômeno Social: Reflexões Sobre a Relação Arte-Indústria do Entretenimento. Educação, Gestão e Sociedade: revista da Faculdade Eça de Queiroz, 2011.

EISENTEIN, Sergei. O Sentido do Filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EQUIPE DE AQUARIUS PROTESTA EM CANNES CONTRA O IMPEACHMENT DE DILMA. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

arte/cinema/noticia/2016/05/equipe-de-aquarius-protesta-em-cannes-contra-impeachment-de-dilma.html> Acesso em: 26 fev 2017

GARDIES, René. Compreender o Cinema e as Imagens. Lisboa: Armand Colin, 2006.

LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas, SP: Unicamp, 1990.

MARCELO CALERO, MINISTRO DA CULTURA, CRITICA PROTESTO CONTRA IMPEACHMENT EM CANNES. Disponível em: < http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/gente/noticia/2016/06/marcelo-calero-ministro-da-cultura-critica-protesto-contra-impeachment-em-cannes-5861254.html#showNoticia=JGtKfTF1S2w3OTAyNDgxNjYxMTM1MTY3NDg4eklsODYxODA4NTA2MDIxODE2MjUwOHVkQTI4NTc1NzU0MTY5ODAzMDc5NjhmOGV6OVs7KGY7YVRwLzM9ezw=> Acesso em: 26 fev 2017.

METRÓPOLIS. METRÓPOLIS: AQUARIUS. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uBEesC80vBk&feature=youtu.be> Acesso em 01 mar 2017

MODRO, Nielson Ribeir. Nas entrelinhas do cinema. Joinville, SC: Univille, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. A História Depois do Papel. In. PINSKY, Carla Bassanezi (org). Fontes Históricas, São Paulo: Contexto, 2008.

NORTON, Maíra. Diante do aparelho: a experiência pedagógica do cinema e Walter Benjamin. Revista Poiésis, 2012.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Narrativas desiludidas sobre a abertura democrática: o entrecruzamento de história e ficção em *Tanga*, filme de Henfil

Márcia Neme BUZALAF (Universidade Estadual de Londrina)[1]

Mais ficcional que *Tanga – Deu no New York Times?*, impossível. O único filme dirigido pelo cartunista Henfil (1944-1988) apresenta personagens nada verossímeis, além de uma construção estética tão caricata quanto a própria trama. Busca-se, neste trabalho, discutir o tom documentarizante da obra a partir de duas bases conceituais: (a) as contribuições históricas encontradas no cinema de ficção abordadas por Marc Ferro e (b) o entrecruzamento de narrativas históricas e ficcionais teorizada por Paul Ricoeur. A temporalidade da narrativa histórica é um elemento também constitutivo da narrativa ficcional, bem como a dimensão imaginativa que a narrativa histórica adquire ao lidar com o *ter-sido* – característica intrínseca da narrativa ficcional. Lançado em 1987, *Tanga,* ao utilizar a linguagem humorística e a construção declaradamente ficcional, oferece possibilidades interpretativas que refletem a desilusão do cartunista durante o processo de abertura democrática, reforçando o caráter documental do cinema de ficção.
Palavras-chave: Narrativa histórica, cinema de ficção, Henfil.

T*anga* – a narrativa histórico-cinematográfica de um cartunista

Um dos gêneros de maior sucesso no cinema é a comédia. Detentora de grandes públicos em diferentes países, no Brasil também atingiu popularidade com diretores como Mazaroppi, nos anos 50, 60 e 70. Um filme que se enquadra nesta categoria é o único dirigido por Henfil. *Tanga – Deu no New York Times?* (1987) foi produzido e lançado durante o período da abertura democrática no Brasil e, ao fundamentar sua linguagem no humor, estimula um riso amargo que caracteriza a desilusão em relação ao passado e ao futuro político.

[1] Docente adjunta do Departamento de Comunicação Social na Universidade Estadual de Londrina (UEL).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

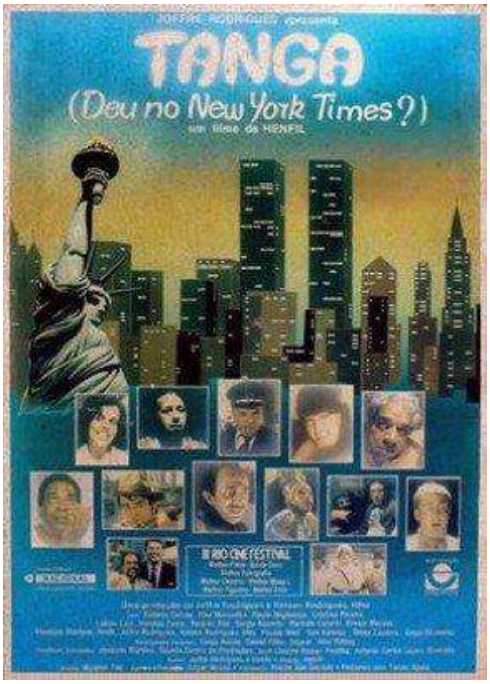


Figura 1: Cartaz do filme Tanga - Deu no New York Times? (1987)

Tanga é um país fictício, uma ilha localizada no Caribe que tem como língua oficial o português, com alguns termos e alusões ao nazismo em alemão, inclusive o nome do ditador Herr Walkyria Von Mariemblauque. O título do filme faz referência ao jornal norte-americano, o único permitido em Tanga, que tem a imprensa censurada. A primeira cena do filme é justamente a saga do único exemplar do *New York Times (NYT)* sendo enviado ao ditador, que o lê no banheiro e, na sequência, o incinera. Mais do que isso, o jornal é marcante em toda a trama, já que é ele o definidor do que acontece ou não acontece em Tanga.

Já nos créditos, o filme divide os personagens entre "a ditadura", "os guerrilheiros" e "o povo". O general Guantánamo (em referência metafórica à base naval norte-americana em Cuba), bem como todos os envolvidos na ditadura, vestem fardas cor de rosa chiclete. O ditador dorme em um berço, demonstrando a infantilização com que Henfil quis representar este setor. Já os guerrilheiros batem cartão, vivem escondidos e são representantes paródicos de várias organizações "bolcheviques" de esquerda, como o Sendero Luminoso, que no filme se chama Pentelho Luminoso, e a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), que no filme é Vanguarda da Vodca Sectária, colocando em foco a referência metafórica que é um

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

elemento constituinte tanto do cartum quanto da linguagem humorística e do cinema, principalmente o de ficção.

Figura 2: Cena do ditado dormindo em seu berço.

Em nenhuma cena é possível esquecer que se trata de um filme dirigido por um cartunista, já que os personagens são caricatos, os diálogos rápidos, a linguagem concentrada no humor e, ao longo da trama, a incidência constante da crítica social que sempre fez parte da obra de Henfil.

O historiador Marc Ferro foi fundamental para dimensionar a importância do cinema como fonte sobre o passado. Ao discutir os lapsos que todo documento histórico apresenta, Ferro valoriza a produção de filmes para além do que é explicitamente dito, para além da intencionalidade do operador. O cinema é, portanto, uma fonte que apresenta de forma relevante as dicotomias da representação: aparente – latente, visível – não-visível e história-contra-história. Ferro valoriza as possibilidades de compreensão através do cinema como uma contra-história, principalmente em regimes políticos opressivos.

Abertura e desilusão

O período de abertura política não trouxe euforia ou esperança aos que lutaram contra a ditadura. Pelo contrário. Ao invés de representar a vitória, indicou a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

condução lenta, gradual e contínua do próprio regime diante dos impasses oriundos do próprio. Com uma anistia ampla, geral e irrestrita, até hoje o país não teve nenhuma penalização contra os que torturam e assassinaram presos políticos.

Apesar do governo Geisel (1975-1979) ser considerado o início do fim da ditadura civil-militar, foi justamente neste período a barbárie de várias prisões que culminaram, muitas vezes, em assassinatos brutais, como foi o caso de Vladimir Herzog, em outubro de 1975, mês marcado por uma violência desmedida contra jornalistas.

A morte de Vlado é retratada ao longo do filme, através da referência metafórica de um preso político que teria cometido suicídio com o cadarço dos sapatos. Na cena, o ditador chama o general para perguntar deste fato, já que havia sido publicado no *NYT*, bem como o atentado à única livraria do país, que vende apenas um livro, chamado *Mein Luta*. A partir deste ponto, o preso precisa "ser suicidado" e a livraria precisa ser incendiada – uma clara referência aos atentados às bancas de jornais e revistas que comercializavam publicações da imprensa alternativa.

Figura 3: Cena da tentativa de suicidar o preso político com um cadarço

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Propondo o entrecruzamento também das fontes históricas, é interessante ressaltar que a morte de Vlado foi abordada em cinco reportagens publicadas pelo próprio *NYT*, sempre em tom crítico à ditadura: em 31 de outubro, "Death os newsman held by army stirs Brazilians"; em 12 de novembro, "Brazilian bishops acuse autorithies of murder"; em 14 de novembro, "Silent American Voices"; em 16 de novembro, "Issue of torture growing in Brazil: Jornalist´s death in prison is a focus for criticismo of the security forces"; e em 30 de novembro, "A 'suicide' shocks Brazil". Na reportagem do dia 14 de novembro, o texto (sem assinatura) registra o que a imprensa brasileira foi censurada de publicar: a prisão de 11 jornalistas e mais de 200 intelectuais, líderes sindicais e políticos de oposição.

Entrecruzamento de narrativas

As narrativas de Henfil em *Tanga* possibilitam inúmeras abordagens sobre a crítica feita a várias instituições, grupos e ações. A Igreja, as organizações populares, o machismo, o feminismo, os grupos de esquerda, a luta, a revolução, a censura, a imprensa, nada escapa ao olhar crítico e satírico do cartunista Henfil. Neste artigo, centralizamos nossa análise no sentimento de desilusão que permeia toda a obra.

O filósofo Paul Ricoeur aborda o caráter referencial da linguagem em seu livro *Tempo e Narrativa* e fornece elementos que auxiliam na análise de uma obra ficcional.

> (...) os textos poéticos falam do mundo, embora não o façam de modo descritivo. A referência metafórica, quero lembrar, consiste no fato de que a supressão da referência descritiva – supressão que, numa primeira aproximação, remete a linguagem a si mesma – revela ser, numa segunda aproximação, a condição negativa para eu seja liberado um poder mais radical de referência a aspectos e nosso ser-no-mundo que não podem ser ditos de maneira direta. (RICOEUR, 2010, Vol. 1, p. 136).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A referência metafórica da qual Ricoeur fala é a base do trabalho do chargista, já que é a partir dela que a leitura documentarizante de uma obra ficcional é possível. Para Ricoeur, "é às obras de ficção que devemos em grande medida a ampliação de nosso horizonte de existência" (RICOEUR, 2010, Vol. 1, p. 137). A referência metafórica permeia toda a obra de Henfil, desde o ponto de exclamação sob o qual Graúna, sua personagem, é desenhada, até o preso político suicidado em *Tanga*.

A história recente da ditadura civil-militar vem sendo acordada de forma dissertativa em pesquisa, exploração dos documentados recém-abertos e documentários, mas a importância da pluralidade das histórias sobre o período de violência e censura deve abranger, também, as narrativas ficcionais, já que a hibridização dos gêneros cinematográficas ampliam o status de fonte sobre o passado. Ao discutir o entrecruzamento de história e ficção, o autor não iguala seus discursos.

> Por entrecruzamento entre história e ficção, entendemos a estrutura fundamental, tanto ontológica quanto epistemológica, em virtude da qual a história e a ficção só concretizam suas respectivas intencionalidades tomando de empréstimo a intencionalidade da outra (RICOEUR, 2010, Vol. 3, p. 311).

Mesmo os chamados filmes históricos trazem, no seu âmago, referências sobre o momento no qual foram produzidos; mais do que sobre *o que* retrata, o cinema fala do tempo presente ao trazer *como* a representação do passado é feita. Neste sentido, *Tanga* fornece reflexões históricas ancoradas no período de abertura, e o faz dentro de um ambiente crítico, céptico e desiludido com todos REIS, Daniel Aarão. Ditadura e democracia no Brasil. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
os grupos sociais atuantes daquele momento e que haviam tido importância nos anos que antecederam a produção do filme.

Ao estimular um riso amargo tanto em relação a regimes opressores quanto a grupos de esquerda e a imprensa, Henfil desloca a visão maniqueísta que predomina as sociedades em ambientes de tensão política e, de alguma forma,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mostra que a luta da qual ele fez parte com sua obra, a redemocratização do país, mesmo tomando forma, estava longe de significar o paraíso.

REFERÊNCIAS

BURKE, Peter. Testemunha Ocular: história e imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. Bauru: Edusc, 2004.

DUTRA, Roger Andrade. Da historicidade da imagem à historicidade do cinema. Projeto História 21: história e imagem. São Paulo, Educ, v. 21, Nov. 2000.

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

REIS, Daniel Aarão. Ditadura e democracia no Brasil. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa – Vol I, II e III. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

SOUZA, Tárik de. Como se faz humor político. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

TANGA – Deu no New York Times? Direção: Henfil. Produção: J.N. Filmes, Quanta Centro de Produção. Rio de Janeiro – RJ, 1987. 90 min.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Copacabana Brasil
Uma análise antropológica de Edifício Master no cinema documentário de Eduardo Coutinho

Renata CABRERA BORGES
Orientador: Prof. Dirce Vasconcellos Lopes

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo analisar o filme *Edifício Master* (2002), documentário de Eduardo Coutinho, e pretende construir uma leitura antropológica a partir do que o diretor realiza por meio da alteridade e da escuta – marca registrada na cinematografia de Coutinho. A pesquisa baseia-se nos métodos de análise apresentados por Anoye; Goliot-Lété (2012) e Moscariello (1985), além de leituras relacionadas como artigos e publicações. *Master* se passa numa única locação situada no bairro de Copacabana, Rio de Janeiro, e apresenta características de uma classe média até então não abordada na filmografia do cineasta, e também pouco encontrada nas produções da época. O foco é investigar a estética do documentário de Coutinho como uma proposta de contramão nos tipos sociais do cinema brasileiro da qual fala Bernardet (1985).

Palavras-chave: Eduardo Coutinho. Cinema. Documentário. Antropologia.

Introdução

É bem provável, embora não exista confirmação nenhuma a respeito deste fato, que Pierre Verger tenha hipoteticamente visto algo sobre Eduardo Coutinho e vice-versa. Um, fotógrafo e etnólogo, o outro, jornalista e cineasta; um francês na Bahia e um paulista no Rio de Janeiro. Tantas diferenças na performance do trabalho profissional, mas uma característica similar que os justapõe: ambos (ainda

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que de forma despretensiosa), fizeram suas contribuições no campo da antropologia visual.

Neste trabalho, vamos nos ater exclusivamente às experiências de Eduardo Coutinho. No entanto, o breve parágrafo introdutório pareceu interessante para o tema, considerando que por vezes os artistas possuem certa dificuldade em se reconhecer como um cientista. E no caso de Coutinho não foi diferente. Sua filmografia trafega e exibe nitidamente uma inquietação com relação ao povo brasileiro – em especial a comunidade carioca, já que em uma de suas inúmeras fases criativas, o cineasta dedicou tempo suficiente ao se debruçar em filmes como *Santo Forte* (1999), que inaugura esta sequência, *Babilônia 2000* (2000) e *Edifício Master* (2002), que a encerra.

Quase como uma espécie de trilogia, estes filmes aparecem num determinado tempo em que Coutinho retorna às salas de cinema mais convencionais[1], e volta a participar de Festivais recebendo indicações. Vale constar que desde a produção de *Cabra Marcado Pra Morrer* (1964-1984), o diretor havia assumido outras formas embora nunca tenha se afastado do cinema, principalmente do gênero documentário, que praticou por muito tempo na condição de repórter e jornalista[2].

Já na condição de antropólogo, Coutinho rejeitaria o título até o dia de sua morte, muito embora a experiência de *Edifício Master* tenha colaborado para um retrato nacional de uma classe média desenquadrada e fora de foco. Isso porque o filme revela fissuras de histórias de vidas com certa 'parcimônia', num álbum de fotografias da etnografia nacional. Retornaremos a este tópico mais adiante quando abordar-se-á os estereótipos produzidos pelas mídias hegemônicas na contramão do cinema de Coutinho.

[1] Não referente aos cinemas tradicionais que comumente exibem os filmes *blockbusters*, mas no sentido de que os filmes passaram a ser distribuídos em determinadas salas. Isso porque o cinema documentário era e continua fazendo parte do circuito dado como alternativo.
[2] Nesta fase de "experimentação" (BEZERRA, 2014, p. 17), Coutinho trabalha no programa Globo Repórter e financeiramente mais independentes realiza algumas produções. Além disso, na função de jornalista, ele consegue executar grandes reportagens veiculadas na Globo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O fato curioso de *Edifício Master*, é que ao contrário do estilo praticado nos outros dois filmes anteriormente citados, *Master* não tem um assunto em pauta; ele tem vários. Vários e distintos. Como um caleidoscópio, há perspectivas diferentes sobre o momento contemporâneo ao que os relatos foram filmados, e há também preocupações diversas que emergem dessas histórias individuais presentes numa espécie de anticomunidade[3] – fruto desta identidade de relações desarmônicas e díspares que se esbarram pouco (ou quase nada), neste ambiente vertical.

Figura 1: cena do filme *Edifício Master* / Fonte: desconhecida.

ASSISTIR E ANALISAR

No início do filme, após as informações de finalização e distribuição, aparece um letreiro com o título do documentário e depois a direção. A sequência[4] inicial começa com a equipe de gravação entrando no prédio, captados por uma câmera de vigilância. A cena corta para uma imagem de elevador e sugere um diálogo

[3] "Não Quero Saber Como o Mundo é, mas Como Está", conversa de Coutinho com María Campaña Ramia (2012).
[4] Conjunto de planos que constituem uma unidade narrativa definida de acordo com a unidade de lugar ou de ação. (VANOYE, 2012, p. 35)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

espontâneo; quando a porta se fecha surge um único plano-sequência[5] que percorre o corredor de um andar aleatório. A cena é narrada em voz *off*[6] pelo próprio diretor:

> Um edifício em Copacabana, a uma esquina da praia, 276 apartamentos conjugados, uns 500 moradores, 12 andares, 23 apartamentos por andar/ alugamos um apartamento no prédio por um mês, com três equipes, filmamos a vida do prédio durante uma semana. (COUTINHO, 2002)

Partindo da ideia de que a análise de um filme se trata de um "processo de compreensão e reconstituição" (VANOYE, 2012), iremos usufruir de um exame mais técnico com o intuito de mexer e mover com os significados de *Master*. A partir disso, o que nos importa não é somente o produto fílmico em si, mas o lugar de fala do autor e também as percepções e impressões que podemos reconsiderar na posição de espectador e analista (Figura 2).

Dois apontamentos são importantes neste sentido: 1º) a desconstrução de uma determinada cena equivale à descrição e 2º) a reconstrução corresponde à interpretação. Entretanto, é evidente que "os limites da criatividade analítica são os do próprio objeto de análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada" (VANOYE, 2012), não pretendendo criar ou estabelecer uma verdade concreta sobre a produção, mas assumindo "uma espécie de ficção" sem exceder o "real". Considere o quadro a seguir:

[5] Corresponde à realização de uma sequência num único plano. (VANOYE, 2012, p. 35)
[6] É a voz do Saber e do Poder no cinema. Domina as imagens de certo modo, proporciona-lhes um sentido, mas muitas vezes vai além do que a imagem mostra. (CHION, apud VANOYE, 2012, p. 105)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ESPECTADOR NORMAL	ANALISTA
Passivo, ou melhor, menos ativo do que o analista, ou mais exatamente ainda, ativo de maneira instintiva, irracional.	Ativo, conscientemente ativo, ativo de maneira racional, estruturada.
Percebe, vê e ouve o filme, sem desígnio particular.	Olha, ouve, observa, examina tecnicamente o filme, espreita, procura indícios.
Está submetido ao filme, deixa-se guiar por ele.	Submete o filme a seus instrumentos de análise, a suas hipóteses.
Processo de identificação.	Processo de distanciamento.
Para ele, o filme pertence ao universo do lazer.	Para ele, o filme pertence ao campo da reflexão, da produção intelectual.

Figura 2: quadro explicativo (VANOYE, 2012, p. 18).

O DISPOSITIVO SOBRE *EDIFÍCIO MASTER*

Posto isto, o foco deste artigo (além de estabelecer uma relação de análise com o objeto), é também dissecar algumas características antropológicas e etnográficas que são apresentadas no filme a partir da relação de Coutinho com os personagens – na forma de entrevistador e entrevistados. *Edifício Master* possui, em especial, um caráter evidentemente social; porém sem usar dos recursos pré-programados no que diz respeito à personagens pré-programados de uma longa reportagem.

Esta é, sem dúvida, uma das preocupações de Coutinho enquanto cineasta e documentarista. Por exemplo, no longa *Boca de Lixo* (1992), o pré-conceito criado antes de assistir ao filme, é aquele de que as histórias das pessoas que vivem neste tipo de ambiente (o lixão), estão baseadas na tristeza e na angústia – cujo discurso é de uma vida miserável; de carências, amarguras e desgostos. Entretanto, Coutinho aciona o "dispositivo da alteridade" (COUTINHO, 1997) e da escuta se colocando de maneira mais próxima e humana de seus personagens. O resultado é um panorama visto sob um olhar diferente. São histórias! E na cinematografia de Coutinho, isso é o que realmente importa.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> O engajamento que há nos meus filmes é uma tentativa de conhecer as razões e versões que andam por aí. É um engajamento ético porque eu tenho que ser leal com as pessoas que filmo. Eu não tenho que ser leal com os camponeses, nem com os favelados em geral, mas com aquelas pessoas com quem eu conversei, que podem ser camponeses ou favelados. (...). Ninguém vai nu para uma entrevista. Eu vou ao lixo pensando em encontrar pessoas que digam que o lixo não é um inferno, mas um modo de sobrevivência como outro qualquer. (COUTINHO apud OHATA, 2014, p. 227)

Neste sentido, embora o cineasta não se considerasse um cientista[7], ele tinha a percepção de que "editar é um ato de intervenção" (COUTINHO, 2014, p. 227). E desta forma, quando se colocasse como mediador, assumiria a responsabilidade de transmitir o "real"[8]. No caso de *Master*, preservando uma das características marcantes em filmes anteriores, Coutinho permite que partículas deste real sejam expostas, como a própria equipe de filmagem e seus aparatos, intervenções externas, sons, ruídos e músicas – consideradas como "expressão sonora no cinema" (VANOYE, 2012, p. 46).

Em tempo, este primeiro plano-sequência do filme pode ser pensado como uma leitura antropológica da classe média nacional. Aqui, profundamente representada por moradores do Edifício Master - Copacabana - Rio de Janeiro - Brasil.

PROTAGONISMO SOCIAL

Mas assim como o analista diz coisas sobre o filme, o filme também diz coisas. Uma rápida contextualização da época em que *Edifício Master* foi filmado nos

[7] "Acredito que a minha visão nos filmes é antropológica, embora selvagem. Eu não sou cientista, mas tratamos dos mesmos problemas: o que é um relato, a fidelidade de um relato, como traduzi-lo". (COUTINHO apud OHATA, p. 227)
[8] Para Coutinho, a verdade sobre a filmagem é a única verdade que importa; é o que ele chama, de fato, de "real". (COUTINHO apud NADER, 2013)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

leva diretamente ao início dos anos 2000. O vislumbre de "aparecer" em uma produção cinematográfica no mesmo momento em que a estética dos reality-shows[9] era predominante na programação televisiva, haveria de produzir efeitos de legitimação e existência. Tudo combinava com o fenômeno social dessa primeira década, em que surgia a "nova classe média" num movimento de ascensão social, e o aumento no potencial de consumo das famílias brasileiras.

A dimensão política da vida pessoal ganha status e confere auto estima na mesma proporção que a carteira de trabalho assinada do marido (e da mulher!), e a entrada do filho na universidade, veste essa classe média de um estigma que reverbera algo parecido com '– se batalhar bastante, a gente chega lá'. Os mais trabalhadores, os mais capazes, os mais competentes, os mais dotados. E é neste espectro em que Coutinho revela personagens de falas intrigantes, inseridas num cenário de protagonismo social.

Além de romper com os estereótipos que a TV proporcionava na época, o longa também romperia com escolhas feitas em produções antecedentes, como a ausência de um tema central – diferente de *Santo Forte*, por exemplo, que aborda a religião –, e também o recorte espacial e ideológico – distinto do que aparece em *Babilônia 2000*, filmado nas favelas Chapéu Mangueira e Babilônia –. *Master* era um prédio; localizado em Copacabana, pertíssimo da praia e com aproximadamente 500 pessoas morando dentro.

> O que é bom em uma locação só? A possibilidade de se aprofundar. Em vez de trabalhar na extensão, você trabalha na profundidade. Para mim, documentário é escavar. E esse limite te inibe os voos ideológicos e ideias preconcebidas. Quando você tipifica uma pessoa, quando você a objetiva, você mata a singularidade da pessoa. É a destruição moral e cívica do indivíduo e do personagem. (COUTINHO apud OHATA, 2014, p. 284)

[9] Casa dos Artistas, em 2001 (SBT) e Big Brother Brasil, no início de 2002 (Globo).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3: chamada de capa do filme / Fonte: desconhecida.

COMUNIDADE OU ANTICOMUNIDADE

Fato curioso no condomínio, é que os moradores tinham relações muito limitadas. Viviam, mas não conviviam. E é notório o discurso desta não convivência através das falas dos personagens que aparecem no filme. Há uma narrativa que permite que as histórias tenham encontros pontuais, mas sem que elas cruzem intencionalmente. É o caso do que ocorre nas primeiras entrevistas, cujo alguns personagens são moradores antigos e que estiveram próximos num certo momento. Nesta sequência, é evidente mudanças ocorridas na administração do Master.

A primeira personagem a aparecer é Vera. Cinquenta anos de idade e moradora do prédio há 49. Mudou-se 28 vezes e conta que vivia uma experiência de cigana, mas sempre dentro do edifício. Introduz sua participação explicando que ali antigamente era um "antro de perdição muito pesado". Histórias de suicídios, mortes, assassinatos e de forma discreta conta que haviam muitas mulheres nos corredores e homens esperando em filas. Finaliza aliviada, esclarecendo que hoje, o prédio é familiar. A cena corta para Sérgio, o síndico:

> Seja bem-vindo à sala da administração (sorri). Tô feliz, eu me sinto feliz, porque aqui, nesse... (respira) eu tô aqui desde oito de abril de noventa e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> sete, e a minha gestão agora foi reeleita em março, E vai até 2003. Eu espero poder fazer muito mais. O meu objetivo não é (vamos dizer assim... éé é). Eu queria botar um prédio bonito, digno, decente e graças a Deus eu consegui. Eu uso muito Piaget, quando não dá certo, parto para Pinochet. E é uma realidade. (...) A realidade da vida é sempre o funeral das ilusões... (...). Então quando essa gente tá viajando na maionese e você mostra a realidade pra eles, eles caem. E aí se chocam diante da realidade. (...). Eu dou amor e eu quero receber amor, mas eu não posso exigir o amor... essas coisas não se exigem, se cativam. (COUTINHO, 2002)

Numa espécie de 'convenção', a próxima personagem também entra em compasso com os dois anteriores. Maria do Céu, que não data há quanto tempo exato mora no Master, reconstrói por meio de uma narração descritiva como era a "baderna" do prédio antigamente. Ela ri. Gargalha. E como se estivesse relembrando de fatos em que esteve presente e que também usufruiu, a cena corta. De repente ela fecha o rosto e diz "o Sergio chegou, graças a deus, e agora tá tudo silêncio" (COUTINHO, 2002).

Figura 4: Maria do Céu e sua "alegria" desde que Sergio chegou / Fonte: frames captados do filme.

Após a 1ª meia dúzia de personagens, há uma sequência de planos: salas, quartos, escritórios; todos vazios (Figura 5). Como uma experiência imagética desta anticomunidade, representada nas formas materiais desses espaços heterogêneos e diversificados, Coutinho deixa exposto mais uma ruptura. Ao contrário dos documentários antes realizados, *Master* é um filme sobre a solidão. As cenas de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

corredor passam a sugerir este silêncio e esta presença da ausência relacional entre os moradores.

> As pessoas das favelas que filmei em *Santo Forte*, *Babilônia 2000*, que vivem em uma favela atual, qualquer que seja, dizem "nós". Nós significa os favelados, os habitantes da favela, porque há uma oposição entre o favelado e alguém de fora, por menor que seja. Aí existe um "nós" coletivo. Eu moro em um prédio, na Zona Sul, onde ninguém vai dizer nós. Só vai dizer "nós" na reunião de condomínio, a que nunca vou. "Vamos instalar uma câmera de vigilância". Aí é um *nós*. Mas não existe um *nós*. É cada um em seu espaço. Então, em um prédio de 270 apartamentos de 39 metros quadrados, há quem não conheça ninguém, há uma fofoqueira que conhece mais gente porque se mete em tudo, mas geralmente as pessoas conhecem no máximo o porteiro e o sindico. (COUTINHO apud OHATA, 2014, p. 314)

O diretor poderia optar por qualquer prédio em qualquer região do Rio de Janeiro, mas não selecionou Master por causa das pessoas; escolheu este edifício porque ele é um lugar que diz algo, pois, "se fosse um prédio de sete andares, certamente não teria um filme" (COUTINHO apud OHATA, 2014, p. 289). Escolheu este edifício porque ali haviam pessoas com nome e histórias particulares. Escolheu Master, acima de tudo, porque ali haviam identidades.

Nesta perspectiva de comunidade ou *anticomunidade*, o que passa a ter relevância na análise deste documentário, é exatamente a busca por um sentido mais amplo de um indivíduo de classe média, que é impotente nas transformações sociais, mas possui um lugar de fala. Em *Edifício Master* não existem perfis prontos – nem impostos pelo diretor, tão pouco pelo espectador. Na experiência do olhar sobre este sujeito, basta nos posicionarmos como cúmplices e compreender que alteridade é o exercício de nos colocarmos no lugar do outro. Estando distante, ou muito próximos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 5: os espaços vazios em *Edifício Master* / Fonte: Blog *Salada de Cinema*.

UM CINEMA DO CONTRA

No mesmo período em que se consolida uma vertente relevante do cenário nacional chamado 'cinema de retomada'[10], Eduardo Coutinho reinventa o relacionamento entre entrevistador e entrevistado, e *Edifício Master* é seu último filme que de certa forma ainda é pautado numa relação de completa alteridade. A partir disso, suas próximas produções teriam um fôlego vindo de outras inquietações – decorrentes desta, todavia muito mais relacionadas à forma que ao conteúdo –, como é o caso de *Jogo de Cena* (2007) e *Moscou* (2008).

Concentrando esta análise neste exato momento de quebra na cinematografia de Coutinho, podemos estabelecer uma espécie de cinema contra hegemônico ao que já vinha sendo convencionado no cinema documentário da época ou até mesmo das produções televisivas: o "tipo sociológico", (BERNARDET, 1985, p. 19) condicionado pelo discurso do personagem como matéria-prima mero ilustrativa, aparecia como forma de preenchimento e encaixe no universo delimitado pelo autor.

[10] Depois de uma estagnação de quase duas décadas, com problemas de financiamento e apoio, o cinema brasileiro voltou a produzir muitos filmes e adquiriu características próprias no que se refere à história do cinema nacional. (LINS, 2008)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> O filme funciona porque é capaz de fornecer uma informação que não diz respeito apenas àqueles indivíduos que vemos na tela, nem a uma quantidade muito maior deles, mas a uma classe de indivíduos e a um fenômeno. Para isto, para que passemos do conjunto das histórias individuais à classe e ao fenômeno, é preciso que os casos particulares apresentados contenham os elementos necessários para a generalização, e apenas eles. (BERNARDET, 1985, p. 15).

Havia um modelo imperado nessas produções, e Coutinho buscava um caminho contrário; um caminho que se preocupasse ou se ativesse menos aos tipos sociais com a voz da experiência, da qual fala Bernardet. O cineasta talvez buscasse uma linguagem mais antropológica, no sentido de colocar o homem na sua plenitude diante dos fenômenos que o envolvem – uma experiência micro para macro. E tal como as produções de hoje estão esgotando as possibilidades sobre filmar o que é ter uma vida mais *cool*[11], aquele período estava derradeiramente cominando a um pragmatismo visual: 'realista e prático'.

Ainda contrapondo Bernadet, em que "os entrevistados são usados para chancela a autenticidade de fala do locutor", visualizamos Coutinho como este narrador personagem que revela uma experiência de primeiro contato. Claro que por trás das gravações haviam ocorridos entrevistas prévias realizadas pela produção, mas considere esta análise baseada neste contato imediato do personagem com o diretor. Este encontro bruto, entretanto, não visceral. O movimento da obra de Coutinho alimentava novos deslocamentos e repercutia de forma provocativa no cinema autoral.

No artigo *Eduardo Coutinho e a Tv*, Esther Hamburguer[12] comenta que essas variações experimentais do diretor, sobre "a natureza da interação entre o cineasta, sua equipe e os personagens que ganham vida em seus filmes" (Hamburguer apud OHATA, 2014, p. 431), resultavam numa "locução extra fílmica" – expressando a

[11] Existem listas e mais listas na internet, por exemplo, que indicam documentários sobre 'repensar o nosso mundo', 'repensar o nosso estilo de vida', 'inspirar a vida' ou 'ser feliz'.
[12] Professora livre-docente na Escola de Comunicação e Artes da USP, crítica, ensaísta e atualmente coordenadora do Laboratório de investigação e Crítica Audiovisual (Laica). (OHATA, 2014)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

crítica e a autocrítica de um cinema que, "embora buscasse um posicionamento de esquerda, reproduzia em sua forma as contradições que intentava superar".

E, como "no cinema, fantasia ou não, a realidade se impõe com toda a força" (BERNARDET, 1980, p. 13) a expectativa sobre *Master* era a de que o longa pudesse, sim, abordar "grandes revelações sobre a vida secreta em um cortiço vertical" (ARAÚJO, 2002); contudo, esta diversidade de personagens frente à um Coutinho prestes a se reinventar, só atestaram o que o cineasta provavelmente há muito vinha se dedicando: "filmar o real" (LINS, 2008) – e quanto mais ele for ficcionado, mais real.

Posto isto, então, e já caminhando para um outro ponto interessante nesta análise, que *Master* corrobora para um cinema de "ficção plena e fascinante", em que cada cômodo contém um mundo particular e ensimesmado que, vistos de perto, resultam num tipo de labirinto e, "Talvez esse labirinto seja cada um de nós, talvez a soma de todos" (ARAÚJO, 2002). Mas independente de uma coisa - ou da outra -, que este labirinto leve principalmente à caminhos de desestereotipação[13]; concedendo novas possibilidade de diálogos, e especialmente de linguagens cinematográficas.

PEÕES, BISPOS E RAINHAS

Um dos fatores fundamentais no filme é a montagem – que por sua vez, tem a "função criativa de produzir na mente do espectador, através da associação visível de duas imagens, uma terceira imagem invisível" (MOSCARIELLO, 1985, p. 18) – ou a 'soma de um produto', como afirmou Eisenstein. Portanto, neste cinema fundamentado na palavra, Coutinho teria como prioridade a valorização de seus personagens, e por consequência, a ordem que os colocaria na edição final.

Neste sentido, o cineasta passa a constituir um cinema de 'performance' que, segundo Bezerra, expressa a riqueza de personagens presentes num documentário.

[13] Ir contra os estereótipos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Contraditórias, conscientes, melancólicas; é quando o cinema de Eduardo Coutinho encontra "o modo de dar corda ao mundo e às pessoas no mundo" (BEZERRA, 2014, p. 12) a fim de explorar as expressões humanas. Berg explica:

> A gente costumava dividir os personagens entre peões, bispos e rainhas. Os peões são personagens bem curtos que entram para ajudar a narrativa ir para frente, os bispos são personagens mais fortes, mas que não são extremamente luminosos, em termos de tamanho são médios. E as rainhas são os grandes personagens, aqueles que duram um bom tempo, tipo a D. Tereza do Santo Forte. (BERG, 2015)

Moscariello (1985) já havia mencionado a palavra "rainha" (p. 48) em uma de suas hipóteses sobre a personagem nas produções fílmicas. Para ele, os papéis nunca deveriam ser 'representados', e sim 'atuados'. Neste sentido, pode-se dizer que Coutinho estabeleceria compreensão similar no que diz respeito ao entrevistado na condição de material humano diante da câmera, servido como "funções, e não como valores".

Edifício Master é um "concentrado de substância humana raramente visto no cinema brasileiro" (MATTOS, 2003, p. 71). Conflitos familiares, solidão, fabulações, vaidades, convivências; material suficiente para desmontar o psicológico do espectador. Os moradores são "verdadeiros protagonistas de uma dramaturgia da vida real": uma professora com fobia social que passa praticamente toda a entrevista sem olhar nos olhos do diretor, um senhor que diz ter conhecido Frank Sinatra e inclusive cantado junto, e uma garota de programa que sustenta a filha e a irmã e diz contar mentiras o tempo todo – exceto nesta entrevista!

Para compreendermos melhor esta configuração em *Master*, iremos por fim analisar três entrevistas que atuem como 'peões, bispos e rainhas' na montagem do filme. Seis condições gerais seriam basicamente importantes na escolha destes personagens: "anonimato, oralidade, espontaneidade, fabulação, teatralidade e experiência de vida" (BEZERRA, 2014, p. 58).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

PEÃO

Tempo no filme: 25'03''

Duração: aproximadamente dois minutos.

Entrevistados: João, Fábio e Bacon.

.

Figura 6: personagens peões / Fonte: frames captados do filme.

A cena começa com os rapazes em contra-plongéeu[14] tocando uma música autoral. Um na voz, outro no violão e o terceiro parado com uma capa de chuva amarela e um capacete. Um corte e escutamos a voz de Coutinho perguntando se eles são amadores ou já ganharam dinheiro com música. João é o primeiro a aparecer, responde que sim e explica que a música cover seria mais rentável: "Mas se eu pensasse só em dinheiro eu não iria ser músico". Então Fábio reafirma o discurso de João explicando que não gostariam de tocar em "barzinho pra alegrar ambiente", mas que querem fazer shows e viajar.

Coutinho, que já possui algumas informações em mãos, levanta outra questão afirmando que os meninos moram no Rio de Janeiro há seis meses, e pergunta se estão gostando. Fábio responde que sim e que no Rio as pessoas parecem estar sempre felizes. Ainda pergunta sobre valores de aluguel, como eles "se viram" para pagar as contas etc. E o silêncio do terceiro garoto de apelido Bacon é questionado pelo diretor. João esclarece que quando ele está com essa roupa não pode falar, e que a intenção com o amigo é uma mensagem visual e não sonora. A cena acaba.

[14] Quando a câmera está abaixo do nível dos olhos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

É possível interpretar a participação desses personagens como *peões*, pois o diálogo é menos fluido e sem grandes explorações de um tema ou história especifica. Trata-se de três jovens que vieram – digamos – 'tentar a vida como músicos na cidade grande'. Um sonho? A música como forma de protesto? O cineasta parece se interessar pouco por histórias como essas, entretanto consideramos aqui uma entrevista de continuidade. Ou como afirmou Berg, para fazer com que a narrativa ganhe ritmo.

BISPO

Tempo no filme: 37'56''

Duração: aproximadamente quatro minutos.

Entrevistado: Roberto

Figura 7: personagem bispo / Fonte: frames captados do filme.

Considero Seu Roberto um bispo por colocar o diretor em uma das situações mais curiosas do filme: escutamos Coutinho gaguejar por supostamente não fazer ideia do que responder. Pois bem. Resumidamente Seu Roberto é um senhor de 65 anos que sente uma falta absurda dos pais – principalmente da mãe, a quem preferia tê-la como um "caquinho de velha" do que não a ter mais. A entrevista tem duração maior não só pelo tamanho do diálogo na montagem, mas porque a sequência começa na porta de entrada, quando uma das integrantes da equipe acha que errou o apartamento; é outra pessoa quem abre no lugar de Roberto.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ele começa contanto que já foi um homem bem de vida, teve muitas casas, profissões, morava em Santa Tereza. "– Trabalhei muito nesse mundo e enquanto muita gente ia tomar sua cervejinha eu ficava trabalhando". Diz ter adoecido e sofrido um derrame cerebral, enfatiza sua idade e o fato de estar debilitado, e é neste momento que coloca nosso cineasta encurralado. "– Nessas condições, quem é que vai me dar emprego? Pra dar emprego pra um garoto novo tá difícil, quanto mais pra um velho cheio de problema. Então não tem emprego pra uma pessoa igual a mim. O senhor quer me dar um emprego? ".

Um curto silêncio é quebrado por uma fala vulnerável e sem muito sentido de Coutinho e Seu Roberto o interrompe dizendo que o diretor é uma pessoa muito simpática, muito amável, e que lhe agradece. "Mas a realidade é a realidade né meu? ", finaliza. Acredito que cenas como essas se tornam emblemáticas por atuarem como quebras na narrativa. Primeiro pelo impacto desta troca de lugares entre entrevistado e entrevistador. E segundo, porque nosso cineasta se vê num verdadeiro conflito de posições, classes, lugar, voz de fala.

No documentário *Eduardo Coutinho, 7 de Outubro* (2013), em que o cineasta aceita ser entrevistado e filmado pelo colega diretor Carlos Nader, Coutinho relembra a cena e como é que sentiu-se no momento da entrevista. Afirma que os encontros com os personagens do *Master* eram mais densos e muito mais desgastantes que em *Santo Forte* ou *Babilônia 2000*, onde o contexto é propicio para histórias mais 'pesadas'[15]. Isso porque, segundo ele, é mais fácil você narrar uma coisa que está mais distante do que próxima. E talvez ali com Seu Roberto, um homem poucos anos mais novo que Coutinho, o caos não era a favela; o caos não era o centro de Copacabana. O caos era ele.

RAINHA

Tempo no filme: 40'48''

Duração: aproximadamente oito minutos.

[15] Digo pesadas, pois há uma concentração de histórias que poderiam ser mais dramáticas num contexto de favela, por exemplo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Entrevistada: Alessandra.

Figura 8: personagens peões / Fonte: frames captados do filme.

No xadrez, a rainha é considerada a peça mais forte do jogo; logo, Alessandra dá cheque mate na narrativa. Começa sua história dizendo que não teve infância, ficou grávida aos 14 anos, faz programas para sobreviver e que na primeira vez que recebeu pelo trabalho, foi com a filha a um *fast food* e gastou todo o dinheiro em comida. Explica que hoje em dia não tem mais coragem de fazer isso, e Coutinho pergunta "– Coragem de fazer o que?", ela: "– De gastar 150 reais no *Mc Donalds*, claro".

Afirma que espera a morte, pois apesar de amar viver acredita que ao morrer sua vida melhoraria e não haveria mais sofrimento, "– só mordomia, acordar tarde, almoço pronto, ficar brincando com a filha e enchendo o saco uma da outra, telefonando para todo mundo... é isso o que eu queria". O diretor a questiona sobre seu depoimento corajoso e ela então o responde dizendo que não se trata de coragem: "isso é normal". Ainda acrescenta que hoje no mundo tem tanta coisa que não deveria ser normal, como "rico que rouba de pobre e pobre que rouba de outro pobre", então porque é que ele deveria ser apedrejada pela vida que leva. "Por isso que eu falo mesmo... E quem quiser gostar de mim vai ter que gostar assim", reitera.

A cena continua, mas há um ponto bastante relevante antes de encerrar a participação de Alessandra. Ela fala que é mentirosa, que para mentir é preciso acreditar, e que conta tantas mentiras que às vezes acaba acreditando nelas. Coutinho faz uma última interrogação e pergunta o que ela mentiu nessa conversa; então ela responde que nada e a cena acaba. De fato, além de Alessandra ser uma

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

dessas personagens "iluminadas", como explica Berg, a entrevistada ainda apresenta características muito adversas e que se chocam com as de outros personagens. Não que exista um conflito, pois isto o documentário não aborda e também não parece investir nessa preocupação social quanto ao seu relacionamento com os demais moradores.

A riqueza desta personagem, o quanto ela é intrigante em suas falas, como por exemplo quando diz "– lá no meu bairro", ora, mas ela não mora ali, em Copacabana? Que diabos de bairro? É tão expressivo pensar que Alessandra se encaixa numa perfeita contradição do que se espera quanto às histórias dos moradores no Master; é incrivelmente considerável a forma como ela coloca sua relação com a mentira e o quanto isto a ajuda na sua própria existência.

Neste ponto, temos uma equação de similaridades com a própria cinematografia de Coutinho, que apesar de não muito estimulada neste artigo, é parte crucial do que compreendemos ser relevante em sua contribuição, pois o cineasta fez e desfez inúmeros questionamentos (e autoquestionamentos) sobre o cinema documentário e sua possibilidade a respeito do Real, desta emboscada que meteram o documentário quando ele assumiu posto de não ficção.

Temos, portanto, retratos com fotografias múltiplas num verdadeiro caleidoscópio em que prismas e cores mudam conforme a posição. Num andar, um casal que recebe Coutinho com uma tábua de frios e diz que morar na zona sul lhes trouxeram o estigma de ricos, no outro, um casal cuja esposa já tentou suicídios por não aguentar o relacionamento. E ainda num terceiro, um casal que se conhece depois de certa idade através de uma revistinha de paquera e vivem felizes para sempre.

Edifício Master é, sem dúvida, um álbum de família cujas fotos todas tem um pouco de cada canto do Rio de Janeiro, mas tem também um pouco do Ceará, do Paraná, do Acre e do Sertão. Pois ali estão as fabulações do que se pode pensar e criar na realidade deste país. É possível estabelecer outras tantas analogias, mas aqui, e já caminhando para o final, nos agracia Coutinho, com esta plural e rica

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

potência chamada o cinema da alteridade. O cinema da escuta e porque não da antropologia?

Referências Bibliográficas

ANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne - Ensaio sobre a análise fílmica. São Paulo: Papirus, 2012.

ARAÚJO, Inácio. Filme apresenta mundo como ficção. Folha de São Paulo, Ilustrada, 22/11/2002. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2211200210.htm/> Acesso em: 15/01/2017.

BERG, Jordana. Últimas conversas de Jordana com Coutinho – contém Spoilers. *edt. Associação de profissionais de edição audiovisual*, 10/04/2015. Disponível em < http://edt.org.br/noticias/ultimas-conversas-de-jordana-com-coutinho-contem-spoilers/> Acesso em: 17/01/2017

BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e Imagens do Povo. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. O que é cinema? São Paulo: Brasiliense, 1980.

BEZERRA, Cláudio. A Personagem no documentário de Eduardo Coutinho. Campinas: Coleção Campo Imagético, 2014.

COUTINHO, Eduardo. Ética e história oral: O Cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. São Paulo: Projeto História, 1997.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MATTOS, Carlos Alberto. Eduardo Coutinho: O Homem que caiu na real. *...rastro de carmattos*, 16/10/2003. Disponível em:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

<https://carmattos.files.wordpress.com/2012/03/eduardo-coutinho-o-homem-que-caiu-na-real.pdf> Acesso em: 15/01/2017.

MOSCARIELLO, Angelo. Como ver um filme. Lisboa: Presença, 1985.

OHATA, Milton. Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Filmografia

BABILÔNIA 2000. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2000. 80 min. Cor, Vídeo, Formato: 35 mm.

BOCA de Lixo. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 1992. 50 min. Cor, Vídeo.

EDIFÍCIO Master. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2002. 110 min. Cor, Vídeo, Formato: 35 mm.

EDUARDO Coutinho, Sete de Outubro. Direção: Carlos Nader. Brasil, 2013. 73 min. Cor, Vídeo, Formato: 35 mm.

SANTO Forte. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 1992. 80 min. Cor, Vídeo, Formato: 35 mm.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Babás: A construção sonora de um filme-ensaio

Ana Paula de Aquino CAIXETA
(Universidade Estadual de Goiás) [1]

Resumo: O presente artigo visa discutir a construção sonora enquanto elemento caracterizador de um filme-ensaio, trazendo como objeto de pesquisa e análise o curta-metragem *Babás* (2010), da diretora Consuelo Lins, problematizando a forma como ela utilizou o sonoro para aproximar sua obra dos parâmetros ensaísticos dentro da seara cinematográfica. Partimos da hipótese de que a diretora faz uso de uma voz over ensaística capaz de desenrolar o processo de uma reflexão subjetiva que, no entanto, é aberta e convidativa ao público. Nossa investigação se deu através de análises fílmicas guiadas pela técnica da decupagem, tanto da banda sonora quanto da imagética, a fim de confirmar que a obra em um todo visa dialogar com a estética proposta pelos filmes-ensaio. Os resultados obtidos por esse artigo nos conduzem ao corolário de que Consuelo faz uso da sua voz, incorporando tons afetuosos e reflexivos, juntamente às conversas e entrevistas das babás para constituir uma voz heteroglóssica pertencente ao seu sujeito ensaísta.

Palavras-chaves: Filme-ensaio, Som, Voz-Over.

Introdução

O ensaísmo dentro do âmbito cinematográfico reúne obras interessadas em pensar e ocasionar pensamentos por meio da enunciação de um realizador que se revela, "estende-se e equilibra-se entre a representação abstraída e exagerada do eu e um mundo experiencial encontrado e adquirido por meio do discurso do pensar em voz alta." (CORRIGAN, 2015, p. 19). A partir desse "pensar em voz alta" já é

[1] Aluna de Iniciação Científica, PBIC/UEG. Orientador: Prof. Dr. Rafael de Almeida, UEG.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

possível estabelecer o grau de importância da construção sonora para o discurso ensaístico enquanto intermediadora entre o pensamento subjetivo e a experiência coletiva. Ainda mais precisamente, percebemos a potência da voz-over como um dos grandes alicerces que sustentam os pilares da construção ensaística no âmbito fílmico. Logo, para além das demais características marcantes, há uma exigente necessidade de se refletir e analisar a construção sonora como uma das mais fortes intermediadoras do pensamento ensaístico e a obra fílmica.

Babás (Consuelo Lins, 2010) é um curta-metragem em que a realizadora faz uso de fotografias e vídeos de arquivo, de terceiros e pessoais, juntamente a uma voz-over que dá corpo ao pensamento de Consuelo perante a temática. De forma não autoritária, a voz transparece ao espectador uma possibilidade de diálogo que garante novas significações às imagens. Essas e outras características oriundas da obra configuraram o seguinte problema de pesquisa: como a diretora Consuelo Lins utiliza-se de elementos da narrativa sonora para aproximar o seu curta-metragem, *Babás* (2010), das características de um filme-ensaio?

Partimos da hipótese de que Consuelo Lins costura as imagens de arquivo por ela selecionadas com uma voz-over ensaística, apresentada majoritariamente apartada das imagens e extremamente dotada de afetividade, que auxilia na ressignificação desses arquivos utilizados. Realizando um jogo entre passado e presente, memória histórica e pessoal, individualidade e alteridade, brincando de maneira sutil com questões que partem de um eu privado e vão rumo ao público, numa esfera mais abrangente. Temos a impressão de que tudo isso é intensificado justamente pelas modulações da voz: por suas falas, entonação, pausas, detalhes sonoros diversos e ínfimos.

Considerando a potência sonora dentro da construção de narrativas cinematográficas, o presente artigo visa ressaltar a importância do som no filme-ensaio. Tarefa que pretendemos cumprir a partir de um exercício de análise focada no âmbito sonoro, e nas suas relações com o imagético, sem que seja feita uma distinção de valores entre ambos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ecoar ensaístico: o pensamento que se materializa em sons

As experiências que ocorrem em arenas públicas são capazes de projetar no indivíduo inquietações diversas. Estas podem funcionar como o fomento necessário para despertar a elaboração de uma série de reflexões individuais que, em alguma medida, retornam a dialogar com o coletivo. A partir dessa relação, o pensamento ensaístico se propõe a ser uma "reformulação necessária da experiência subjetiva nos interstícios mutáveis que definem a própria experiência mundana." (CORRIGAN, 2015, p. 40). Dessa forma, o ensaio se apropria das ponderações realizadas pelo subjetivo, que são formuladas com caracteres adjacentes da vivência em mundo, e almeja retirar do âmbito do abstrato o processo delineado por esse pensamento. Tal materialização pode vir em forma de escrita, fotografia ou filme.

O filme-ensaio se propõe justamente a "um julgamento, mas o essencial nele não é o veredicto e a distinção de valores, e sim o processo de julgar." (LUKÁCS, 1910, p. 13). Temos então imagens que visam ilustrar a construção de pensamentos do realizador de forma não-linear e que caminham paralelas ao som. É justamente a banda sonora que costura os sentidos, que transcreve os esboços de uma reflexão subjetiva para a arena pública do espectador, fazendo-o participar desse processo.

A maneira como o filme-ensaio exige de seu realizador o processo de "repensar e refazer do eu" (CORRIGAN, 2015, p. 21), reflete em sua potência para desconstruir as estruturas narrativas e se reformular para um diálogo que, apesar de possuir alguns alicerces subjetivos, partem também de e para domínios públicos envolvendo assim as suas particularidades históricas, sociais e culturais. Prosseguindo com as definições de Corrigan perante o assunto e envolvendo a relação do ensaístico com a tríade: eu, experiência e público; percebemos que a forma de materialização da representação do eu e um mundo experiencial se dá através do "pensar em voz alta" (CORRIGAN, 2015, p. 19).

Dessa forma, é recorrente à estilística do filme-ensaio que o realizador faça uso do artifício sonoro da voz-over para construir seu sujeito ensaístico. Essa voz dentro do ensaio fílmico costuma ser conjugada em primeira pessoa, desprendida

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de autoritarismos e dotada de tons reflexivos, o que conduz a uma não-imposição do discurso, mas sim a uma construção dialética entre realizador e público. A partir de tais considerações relacionadas à voz-over, já é possível considerarmos o grau de importância da construção sonora para o discurso ensaístico enquanto intermediadora entre o pensamento subjetivo e a experiência coletiva. Ainda mais precisamente, notamos a potência da voz-over como um dos grandes alicerces que sustentam os pilares da construção ensaística no âmbito fílmico.

Ao notar a latência dessa voz-over em obras consideradas filmes-ensaio, como *Sem Sol* (Chris Marker, 1983), *Os Catadores e Eu* (Agnès Varda, 2000) e os nacionais *Otto* (Cao Guimarães, 2012) e *Elena* (Petra Costa, 2012), surge então a necessidade de analisar a forma como uma voz, que segue apartada das imagens, pode concretizar sentidos, promover ressignificações e ainda mais: aproximar um filme do que consideramos ensaístico. Todas essas inquietações foram projetadas sobre o curta-metragem *Babás*, onde Consuelo Lins traz imagens tomadas em primeira mão e imagens de arquivo, sejam elas fotografias e vídeos de terceiros ou pessoais, e agrega uma voz entremeada por tons afetivos e não-autoritários.

Tal voz-over dentro da obra de Consuelo é pontuada por paisagens sonoras naturais, som de mar e silêncios, não contando com o efeito melodramático de algum tipo de música para comover ou gerar aproximações emocionais. Ali, a voz é a responsável por estabelecer vínculos entre o pensamento subjetivo e a arena pública, é ela quem estabelece o diálogo entre uma realizadora e seus espectadores, que abandonam a posição passiva de apenas assistir e passam a questionar ou participar daquela mesma linha de pensamentos a qual pretende ser estabelecida pela obra fílmica.

Outras vozes, que aparecem por vezes não constantes no curta-metragem, são pertencentes às babás, que trabalharam com Consuelo ou para conhecidos dela. Suas falas vêm em formas de depoimentos sobre as relações que estabeleceram com o serviço ou em conversas entre as próprias babás bem ao fundo, que nos dão uma sensação de que a diretora está observando a partir de certo distanciamento essas personagens, como se fosse uma espécie de "espionagem" da narrativa. Apesar de sua importância, elas não tiram o foco da voz norteadora de Consuelo que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

perpassa por todo o filme, pelo contrário, servem de amostras para desenrolar novas histórias por ela contadas.

O discurso ensaístico formulado por Consuelo Lins assume a primeira pessoa do singular encorpando o tom confessional dos filmes-ensaio, capaz de promover ainda mais a aceitação plural daquele processo reflexivo: a exposição do realizador, que fala a partir do "seu eu", torna crível a possibilidade de estabelecer a dialética que o filme almeja. Mesmo que esse discurso seja pautado em mesclas de informações verídicas e não verídicas, ao fazer uso dessa *persona* um filme-ensaio como *Babás* gera aproximações e, mesmo que paradoxalmente, faz uso do subjetivo como objeto de propagação de discurso em arenas públicas. Pensando que a propagação desse discurso provém de uma modulação exata dessa voz pelo ensaísta a favor de seus interesses com a narrativa, é importante ressaltar o quão ela se faz intermediadora dessas arenas particulares e públicas. Essa voz, própria do ensaísta, é pensada como uma terceira língua por Weinrichter:

> Finalmente, haverá uma terceira língua, intermediária entre as outras duas, do discurso público e experiência privada, capaz de argumentar sem autoritarismo, mas sem se reduzir à esfera doméstica. Essa voz "íntima, porém clara" seria própria do ensaísta. (WEINRICHTER, 2007, p. 29, tradução nossa).

As considerações feitas por Weinrichter, acerca da voz que o ensaísta assume, nos remetem à recusa que a mesma promove à impessoalidade da voz de Deus. O narrador documental, que dá corpo a esse outro tipo de voz, faz uso de tons autoritários, sérios e eloqüentes, ditando seus discursos da forma mais precisa e persuasiva possível, arquitetando tudo para reforçar o seu estatuto da verdade. A voz ensaística nada contra essa correnteza, prezando mais por formular uma reflexão dialética para com o seu público, do que fazê-lo apenas digerir informações fechadas e prontas. Essa terceira língua entremeia os extremos de uma primeira proveniente do discurso público, que no caso consideramos como sendo representada pela voz de Deus, e também de uma segunda, que seria a doméstica.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Esta outra se reduz a uma camada egocêntrica demais, não sendo favorável para o ensaísta, que busca se expressar por uma subjetividade originária e compartilhável em arenas públicas.

Toda essa construção sonora, que parte de uma voz em destaque, possui outras de suporte e são floreadas por paisagens sonoras delicadas e naturais, nos conduzindo a uma experiência mais intimista com o filme. Ao assisti-lo e sermos levados pelo tom afetivo do discurso de Consuelo, temos a sensação de receber um convite pra ouvir suas histórias, ver os seus arquivos e participar dessa reflexão sugerida pela memória.

Consuelo emprega à voz-over diferentes funções: por vezes ela tece comentários relativos às babás ou aos materiais de arquivo utilizados, realiza leituras das sessões do antigo Jornal do Brasil e também faz confissões de questões pessoais da sua vivência com as babás. Nos primeiros minutos do filme ouvimos Consuelo dizer: "Amolengar, adocicar, amaciar a cultura portuguesa. As amas tiveram essa função na formação das crianças. Pelo afeto, pelo apego, pelo carinho dedicado. Ainda vejo um efeito semelhante no gesto dessas babás". Enquanto isso, vemos em tela alguns planos de babás vestidas de branco brincando ou passeando com crianças na praia. Em outro momento mais tardio do curta, acessamos a fala de uma babá contando a história de uma patroa que exigia que ela chamasse seu filho de doutor e ela se recusava, pois havia trocado as fraldas dele e, dessa forma, ele seria sempre o seu "Kaká" e não Doutor Ricardo.

Percebemos então que uma das primeiras falas da realizadora logo mais é reforçada por uma das babás entrevistadas. Consuelo empresta, portanto, sua voz para a construção de distintos sujeitos narradores que operam durante o filme; bem como, converte seus personagens reais em instâncias narrativas que a auxiliam a enunciar o discurso do filme. Por essa perspectiva, *Babás* nos dá a ver múltiplos narradores que giram em torno de um único discurso.

O comportamento dessa voz utilizada pela diretora nos remete ao conceito de voz heteroglóssica sugerido por Catherine Lupton:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> O que me interessa nesses filmes é o estilo distinto de comentário em voz-over, que eu chamo heteroglóssica, que abala por dentro a autoridade notória do singular e onisciente narrador documental da voz de Deus. Isso é possível através da multiplicação de eus ou personagens que fornecem o comentário, adiando ou deslocando o que eles têm a dizer em formas variadas de discurso relatado em línguas – como a letra, a citação, a recordação ou conversa – ao afirmar sua ficção ou, pelo menos, o status ontologicamente ambíguo em relação às pessoas reais (inclusive e especialmente ao realizador) e fomentando indeterminações, tensões e desacordos entre eles. (LUPTON, 2011, p. 159-160, tradução nossa).

Considerando então os comentários que a realizadora faz através da voz-over no decorrer do filme, nos deparamos com a materialização de sujeitos diversos que ora participam, ora comentam, ora analisam todas aquelas situações que envolvem as babás ou a vivência de Consuelo com elas.

Outra característica da obra que a aproxima desse conceito levantado por Lupton é o fato de que a diretora só aparece uma única vez em quadro, quando ocorre o reencontro com Iraci, sua babá de infância. É recorrente da voz heteroglóssica a nula ou rara aparição do realizador frente à câmera. Esse paradoxo, que firma uma presença de vários eus construídos pelo realizador sonoramente e a ausência de sua imagem, corrobora mais uma vez com a existência de dissociações entre bandas sonoras e imagéticas.

Tal escolha fornece ao filme-ensaio um reforço à sua intenção de assumir uma postura reflexiva e também proporciona a liberdade ao espectador para interpretações ou aproximações mais livres, "isso deixa o público com a necessidade de ativar a imaginação, ou a fé, para conectar as imagens com o que está sendo dito (mesmo quando a ligação parece óbvia)." (LUPTON, 2011, p. 160, tradução nossa).

Logo, tal postura que a voz-over heteroglóssica assume, ao seguir apartada das imagens, visa gerar deduções e enriquecer o pensamento ensaístico que obras como *Babás* se propõem a construir filmicamente. O sonoro dentro do filme-ensaio

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

foge das amarras do imagético e deixa de servir apenas como um suporte para o mesmo, evidenciando sua liberdade e potência de construção do discurso.

Significações imagéticas/ O que dizem as imagens

Elaborando uma investigação do filme que seja mais assertiva para revelar as características que o aproximam de uma linguagem cinematográfica ensaística, trabalhamos com o método que Franscisco Elinaldo Texeira traz em seu texto *A propósito da análise de narrativas documentais* (2005). Dessa forma, é possível realizar um levantamento dos materiais de composição listando-os num inventário e logo após analisar que modos de composição vão dar sentido à obra, juntando as peças e construindo seus significados.

Para além da potência sonora enquanto elemento caracterizador de um filme-ensaio é importante ressaltarmos também quais são as particularidades ensaísticas que o imagético do filme agrega à narrativa, considerando assim a postura híbrida que esse tipo de obra costuma assumir ao mesclar diversos materiais de fontes distintas para alcançar um resultado final. Dessa forma, segue abaixo uma listagem dos principais materiais de composição do curta-metragem *Babás*, sejam eles do âmbito sonoro ou imagético:

- Inventário dos materiais de composição (elementos de que se vale o documentarista na construção/criação fílmica): a) fotografias e pinturas (imagens históricas de amas de leite com crianças, arquivos pessoais da diretora e de várias babás com crianças); b) jornal visto e lido (voz-over) na sessão dos anúncios que procuram por babás (Jornal do Brasil 1925, 1955, 1985); c) imagens/tomadas em primeira mão, diferente das de arquivo que o filme utiliza (babás negras vestidas de uniformes brancos na praia/parque com crianças brancas, babás de Consuelo, babás de terceiros, reencontro com uma babá da infância da realizadora, Iraci); d) imagens de arquivo (de terceiros como as gravações de famílias antigas/tradicionais e de arquivos pessoais da diretora); e) a voz-over ensaística (os comentários relativo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

às babas, a leitura da sessão do jornal, as confissões da diretora sobre questões pessoais dos seus relacionamentos com babás – reforçados pela ausência de músicas ou paisagens sonoras ao fundo); f) conversas entre babás, ao fundo; g) paisagem sonora (som das ondas do mar e de crianças no parque); h) as babás que conviveram com Consuelo (que trabalharam para sua família cuidando dos seus filhos ou sobrinhos); i) babás de terceiros (suas casas, retratos e histórias); j) Iraci (babá da infância de Consuelo que proporciona o reencontro com a diretora, depoimentos sobre o passado dela com a família da realizadora, sua vida atual e lembranças a partir de fotografias em que ela aparece com as crianças e outras de sua própria família).

Podemos também considerar e discutir a função que a câmera exerce na narrativa. Isto é, ela assume uma posição predominantemente caracterizada como "indireta-livre", o que se refere à impossibilidade de se definir se aquelas imagens capturadas são feitas por uma câmera objetiva ou subjetiva, o que, nesse caso, nos passa uma sensação de "espionagem" desse olhar perante as babás presentes. Se por um lado essas imagens nos dão a sensação de serem registradas por uma câmera distante, fria, completamente objetiva, a partir de planos gerais e fixos; por outro, temos a impressão de que a câmera assume o olhar de Consuelo ao observar aquelas mulheres que estão tão presentes e distantes da sua vida ao mesmo tempo.

Tal elemento nos remete à mesma sensação provocada pelo sonoro quando temos a conversa de um grupo de babás ao fundo. O gravador parece oculto, proporcionando diálogos mais livres, soltos, desprendidos de certa repressão que poderia ser causada pelo dispositivo e presença da realizadora que, no caso, também era patroa. O que nos coloca em uma posição intrusa com relação à vida profissional e particular daquelas mulheres. Provando que, mesmo desassociados, as imagens e sons são capazes de gerar aproximações que favorecem os processos reflexivos ao qual o filme se propõe.

Considerando então a variedade de materiais de composição que esse curta-metragem consegue aglutinar em sua narrativa de 22 minutos, temos então elementos diversos tanto do sonoro quanto do imagético que, apesar de não necessariamente se justaporem, acabam por condensar o sentido da obra. Toda

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

essa mistura de materiais é proveniente de uma falta de rigor formal e estruturas pré-moldadas. O ensaio fílmico possui a liberdade necessária para gerar o "reordenamento conceitual da vida" (LUKÁCS, 1910, p. 1) e a desconstrução de seus realizadores, que buscam fazer de si palco para a experiência intelectual a qual seus filmes se propõem.

(Des)montagem narrativa: diálogos entre imagético e sonoro

Prosseguindo com a análise documental de *Babás*, neste momento é interessante compreender a unidade de todas essas peças do quebra-cabeça ensaístico ao qual o curta-metragem de Consuelo Lins se propôs a construir. Pensando então no agenciamento dos materiais em função da montagem e criação de sentido, temos os seguintes modos de composição:

- Inventário dos modos de composição: a) associação de imagens (fotografias, materiais de arquivo, jornal antigo, imagens/tomadas em primeira mão) na construção do discurso analógico referente a realidade das babás no passado e no presente; b) colagem de materiais visuais e sonoros (imagens em primeira mão e materiais de arquivo junto à voz-over e conversas/depoimentos das babás); c) imagem e som sincronizados (entrevistas e reencontro com Iraci); d) a majoritária dissociação entre o visual e o sonoro (voz-over toma característica de confissão e conversas das babás/depoimentos soam como uma intrusão).

Ao analisarmos a colagem de materiais visuais e sonoros notamos que, em *Babás,* isso ocorre sem muito rigor formal, nem sempre prezando por sincronismos ou padrões. Enquanto vemos as fotografias/pinturas históricas de arquivo, ouvimos a voz de Consuelo que as descreve analiticamente; as sessões de anúncios do antigo Jornal do Brasil são lidas de forma direta; imagens tomadas em primeira mão são permeadas por falas da diretora que nos conectam à realidade das antigas amas de leite exibidas em materiais de arquivo; temos também imagens de babás que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

tiveram alguma ligação com Consuelo, e, mesclado a elas, depoimentos da própria realizadora ou conversas promovidas entre essas babás.

Percebemos então que, esse estilo de montagem audiovisual, realizado em *Babás,* consequentemente nos remete à abordagem relacionada a majoritária dissociação entre os dois elementos fílmicos, som e imagem. Temos então imagens distanciadas e ausência quase completa da realizadora em quadro, enquanto temos sua presença forte e afetiva através da voz. Uma forma de exemplificação ainda mais específica é o fato de que, com grande freqüência, ocorre da voz de uma babá sobrepor a imagem de outra. Em um desses casos temos a voz de uma babá contando sobre ter entrado na justiça contra a patroa, após ter sido demitida sem aviso prévio, e, enquanto isso, vemos em planos gerais outras babás, todas vestidas de branco, cuidando de crianças no parque. Tais combinações enriquecem a obra através da construção de sentidos formulada em associações livres. Percebemos, por meio desses atos de montagem, uma tentativa da realizadora de promover a universalização das questões étnicas que envolvem as relações entre babás e seus patrões historicamente no Brasil; onde, ainda hoje, tal função sofre perante desvalorizações arraigadas do passado.

Temos então diversas camadas, que juntas visam orquestrar a construção de um pensamento que lida com memórias, sejam elas pessoais ou dos outros, e almejam instigar o público a participar dessa mesma construção experiencial. Como anteriormente visto, Consuelo Lins faz uso de materiais diversos para compor sua narrativa e aproximá-la do âmbito ensaístico, no entanto, é notável que a completude e fluidez da obra sejam frutos do contato com aquela voz-over, que segue paradoxalmente apartada das imagens, mas é capaz de concretizar o pensamento com tons intimistas e não-autoritários, colocando-o em uma ordem acessível e partilhável ao espectador, que por fim, se sente convidado a vivenciar aquele momento juntamente à realizadora, como se a mesma abrisse seu livro de histórias e memórias para ali compartilhar e debater.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Considerações finais

Em *Babás,* a realizadora mescla imagens de fontes diversas, com detalhes sonoros precisos e pontua todo seu material com a própria voz. Ela utiliza da liberdade formal proporcionada pelo ensaio para levar ao público suas memórias e reflexões perante a temática, não apenas impondo isso, mas sugerindo que o filme seja o estopim para novos debates.

A voz-over ensaística, assumida por Consuelo Lins, se faz agulha para as linhas do discurso entremearem as imagens e assim bordar seu filme com os tons específicos de um filme-ensaio. É evidente que cada material de composição foi pensado para conduzir a narrativa a esse tipo de estética cinematográfica, no entanto, é justamente a voz, apoiada em outros detalhes sonoros, que dá o tom necessário para que essa clareza seja alcançada com êxito.

Ao retornarmos à nossa problemática de pesquisa, cuja inquietação circulava a respeito de como Consuelo Lins utilizava dos elementos sonoros para aproximar sua obra da estética ensaística, chegamos ao corolário de que a diretora faz uso de uma voz-over heteroglóssica para atingir tal resultado. Esse conceito, talhado por Catherine Lupton, nos conduz a uma percepção de que o sujeito ensaísta, visando construir e materializar o seu discurso, se apropria de narradores diversos, incluindo a sua própria voz, que também pode flertar com não-verdades para ser manejada aos interesses mais específicos. Essas vozes vão contra os formatos adotados pela rigorosa e autoritária voz de Deus, mas sem extrapolar para um âmbito totalmente doméstico, evitando o risco de alcançar níveis indesejáveis de egocentrismos.

Consuelo faz uso da sua voz, incorporando tons afetuosos e reflexivos, juntamente às conversas e entrevistas das babás para constituir a voz heteroglóssica pertencente ao seu sujeito ensaísta. Os demais elementos sonoros são ínfimos, justamente para ressaltar a potência dessas vozes dentro do filme. Eles são reduzidos às paisagens sonoras, como o som do mar e do parque, e há total recusa perante a participação de músicas. Dessa forma, ela consegue materializar

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

o seu pensamento acerca dotado de heranças públicas e que passam por um aperfeiçoamento subjetivo para, por fim, dar forma a uma obra que dialoga com seu espectador. Permitindo-o assim, participar, formular debates e novas inquietações acerca de questões que envolvem as babás no Brasil.

A colagem dos materiais sonoros e visuais se dá de maneira não uniforme, gerando uma mescla capaz de fomentar significações extra-tela, enriquecendo a obra e aproximando-a ainda mais do ensaio como forma. *Babás* possui o desconcerto narrativo característico dos demais filmes-ensaio e faz uso de tal artifício para estruturar uma reflexão fílmica que questiona, incrimina, confessa e expressa os pensamentos de Consuelo Lins acerca das babás brasileiras. Aliás, muito além disso, também nos convida à uma participação intelectual ativa, a dar voz aos nossos próprios pensamentos sobre obra e realidade.

Referências Bibliográficas

CORRIGAN, Timothy. O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker. Campinas, SP: Papirus, 2015.

LUKÁCS, Georg. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper. Revista UFG, Goiânia, v.10, n. 4, jun 2008.

LUPTON, Catherine. Speaking Parts: Heteroglossic voice-over in the essay-film. In: KRAMER, Sven; TODE, Thomas (Org.). Der Essay film: Ästhetik und aktualität. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2011.

TEXEIRA, Francisco Elinaldo. A propósito da análise de narrativas documentais. In: Estudos Socine de cinema. São Paulo: Nojosa Edições, 2005.

WEINRICHTER, Antonio. Un concepto fugitivo, notas sobre el film-ensayo. In: WEINRICHTER, Antonio (Org.). La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Identidade cinematográfica na primeira fase da Retomada (1994-1998): uma representação da nação brasileira

Beatriz Carrocini COLNAGO (UEM)[1]

RESUMO: O campo cinematográfico brasileiro passou por momentos de incertezas durante o Governo Collor (1990-1992). Este período esteve marcado por limitações em relação às leis de apoio e investimento à cultura, desapontando cineastas e telespectadores. A partir de 1994, uma nova fase se fez presente, para então retomar o cenário fílmico do país. A pesquisa centra-se em analisar elementos fílmicos das películas *Carlota Joaquina - Princesa do Brazil* (1995), de Carla Camurati, e *O Quatrilho* (1995), de Fábio Barreto, produções participantes da primeira fase da Retomada do cinema brasileiro, exemplificando como aspectos da identidade nacional influenciam os temas tratados nas obras, a fim de configurar um conjunto de características para esta fase cinematográfica, independente de sua híbrida classificação apontada por alguns estudiosos, ao se tentar reconquistar o público e o mercado no país.

Palavras-chave: Identidade Cultural, Identidade Cinematográfica, Cinema Nacional.

Introdução

O cinema brasileiro é acompanhado de altos e baixos durante sua trajetória. A criticada pornochanchada Submersa dos anos 40; a incompreendida genialidade de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Cacá Diegues no Cinema Novo; o censurado Cinema Marginal. Todos contribuíram para a construção de um quadro

[1] Graduanda em Comunicação e Multimeios, UEM - Maringá. E-mail: beatriz.colnago@hotmail.com

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

nacional do audiovisual, responsável por afastar ou fidelizar o público nas poltronas das salas escuras.

Um pacote de medidas lançado em março de 1990, porém, pôs à tona os sonhos dos cinegrafistas. Fernando Collor de Melo instalou, através da Medida Provisória 151/90, uma barreira entre as produções audiovisuais e o mercado cinematográfico. Incentivos governamentais na área da cultura foram encerrados, órgãos foram fechados, o próprio MinC, por exemplo, e passaram a servir diretamente ao Governo (IKEDA, 2015a). O Conselho Nacional de Cinema (Concine), a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB) foram extintos e assim foi proclamado o fim dos pilares governamentais de sustentação à cinematografia brasileira.

Segundo Marcelo Ikeda (2015), para se ter uma noção das consequências dessa Medida, os 32,6% de participação nacional no mercado audiovisual em 1982 se transformaram em apenas 1% após 10 anos. Ou seja, um total de 3 novos filmes se encontrava ao acesso de toda a população.

Ainda segundo o professor de cinema e audiovisual, foi a adesão das novas leis Rouanet (Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991) e Audiovisual (Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993) ao cenário no início dos anos 90 que começou a proporcionar a retomada cinematográfica no Brasil. Baseadas em um modelo de renúncia fiscal e de incentivo à cultura, elas procuravam promover a interação entre o mercado e o cinema dividindo a responsabilidade de financiar atividades culturais no país (IKEDA, 2015b). Em 1995, Carla Camurati estreia *Carlota Joaquina - Princesa do Brasil*. O filme traz, de maneira cômica e satirizada, a vinda da família real de Portugal para o Brasil durante a fuga dos ataques franceses. Aqui, a trama utiliza-se de um personagem de exploração central - a princesa Carlota Joaquina- para desenvolver os demais elementos proporcionados, como as paisagens e os costumes de todas as etnias ali representadas. O primeiro grande sucesso dessa nova fase foi seguido do lançamento de *O Quatrilho*, filme de Fábio Barreto. A história relata a vida de quatro imigrantes italianos residentes no Brasil que enfrentam um quarteto romântico. Novamente os elementos secundários se apropriam dessa situação para se desenvolver, mostrando muito mais do que um

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

drama de amor: aqui pode-se ver costumes que influenciam grande parte da população do país até hoje, como a religião, a culinária e a linguagem. Tais obras foram responsáveis pela volta das altas pontuações da produção local nas bilheterias, tanto em território nacional, quanto internacional.

E é por meio dessa atmosfera que dou início ao artigo, demonstrando como o cinema brasileiro se muniu de temas e códigos comuns da identidade cultural nacional, trazida aqui sob a perspectiva de Stuart Hall (1996), para criar uma identidade cinematográfica própria atuante até os dias contemporâneos.

Metodologia e Revisão bibliográfica

Por meio de uma análise feita dos filmes *Carlota Joaquina - Princesa do Brazil*, de Carla Camurati, e *O Quatrilho*, de Fábio Barreto, ambos da primeira fase da Retomada do cinema brasileiro, procurei pontuar algumas características da identidade cultural nacional existente na produção das obras, com destaque à narrativa telenovelista, para mostrar a existência de uma possível identidade cinematográfica nesse período, mesmo tendo em vista a sua classificação miscigenada feita por alguns estudiosos do campo do audiovisual.

Os estudos sobre a primeira fase da Retomada, período que se seguiu após o Governo Collor (1994-1998) e que foi responsável pela identificação do cinema nacional por filmes que retratavam histórias e cotidianos dos brasileiros, foram baseados nas ideias de Laurent Desbois em sua obra *A Odisseia do Cinema Brasileiro: de Atlântida à Cidade de Deus* (2016), e Marcelo Ikeda, pelo livro *Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos* (2015).

Levando em conta também um recorte baseado na teoria de Estudos Culturais e mediações, tratarei aqui sobre identidade cultural, diante o cenário nacional, segundo as definições de Stuart Hall em sua obra *Identidade Cultural e Diáspora* (1996). A identidade, como um conjunto de fatores mutáveis representantes de algo ou alguém, se liga às práticas e costumes de um grupo - no

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

caso, a população brasileira. A ideia trazida segue, portanto, a vertente de uma cultura coletiva partilhada entre pessoas ligadas por muito mais do que seus ascendentes em comum. Entendemos que nossas identidades culturais refletem experiências não somente históricas, mas também códigos culturais conjuntos, não necessariamente imutáveis, mas sim reconhecíveis em um determinado contexto - ainda mais se esse for emergente.

E é sob esse contexto, após uma temporada de caos cinematográfico, que o período da primeira fase da Retomada tenta representar ao máximo essa identidade.

A luz no fim do túnel

Além da recente instabilidade cinematográfica no país, o início da Retomada teve que enfrentar um outro grande dilema: o país havia passado por obras dicotômicas em quesito de aceitabilidade, sendo muito aclamadas por uns e rejeitadas por outros. As produtoras Atlântida, Cinédia e Vera Cruz haviam trazido grandes equipes a fim de utilizarem aspectos hollywoodianos para a produção de comédias e pornochanchadas - refutadas pela população pelo aspecto grosseiro para quem, até então, encarava as produções européias como uma grande referência digna do ápice fílmico. O Cinema Novo, por outro lado, já trabalhava com temas locais nacionais, filmagens externas e uma equipe relativamente menor, tentando trazer assuntos da vida popular para o povo - sendo um movimento melhor aceito internacionalmente e entre os intelectuais e atistas do próprio país. Durante um período de repressão e censura, o breve Cinema Marginal optou por deixar as estratégias de mercado e o diálogo com o público em *background,* buscando a tendência tropicalista para construir uma resistência crítica que afundou rapidamente (DESBOIS, 2016a).

Como então atrair novamente o público às salas vazias? Salas essas que só se faziam presentes para o cinema internacional voltados para filmes como as

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sequências de *Indiana Jones*, lançadas da década de 80, de grande sucesso nos anos anos consecutivos. Foi então que a bilheteria fez uma conta inimaginável para alguns anos atrás: o patamar de 1 milhão de espectadores alcançados, principalmente através da circulação boca a boca, demonstrou que os brasileiros não tinham pretensões de rejeitar as produções conterrâneas, e que algo em especial havia recuperado a atenção dos espectadores. *Carlota Joaquina - Princesa do Brazil*, filme da diretora Carla Camurati, ganhou a empatia da plateia. Não trouxe consigo lembranças marcantes do cinema nacional, mas sim produziu uma quebra abrupta com seus antecessores ao começar a entender que o filme também se tratava de um produto que precisava estabelecer uma conexão com seus apreciadores.

Stuart Hall (2003) poderia muito bem exemplificar esse processo através do estabelecimento de alguns fatores que possibilitaram o sucesso comunicativo entre a diretora e seu público. Ora, a comunicação, vista aqui como um processo complexo, baseia-se em estruturas que podem dar continuidade ao que se deseja transmitir ou não. Independentemente de quais dessas estruturas, o foco é o discurso, a mensagem, e essa só pode transmitir algo e provocar reações quando passível de decodificação. É nesse ponto que devemos destacar a atenção de Camurati, pois a diretora soube incorporar ao seu discurso experiências compartilhadas de práticas sociais e culturais nacionais capazes de produzir um efeito em seus espectadores pelo simples fato delas fazerem sentido a eles, incentivando então, uma afinidade pelo uso de tais, como coloca Desbois:

> Para além de seu valor artístico, não se deveria reconhecer sua importância factual? Vários ingredientes genuinamente brasileiros explicam o sucesso fulminante e exclusivamente no mercado interno no filme de Camurati, triunfo que tirou proveito de um contexto tão desfavorável que tornou-se paradoxalmente favorável: o público, indiferente dos infortúnios do cinema e tornando-se teléfilo, se não telégrafo, não sofreu com a ausência de produções nacionais por quatro anos, mas, inconscientemente, a falta se formou[...] esse público imprevisível, irracional e inflamável, estava pronto para adorar o primeiro

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> filme sedutor que chegasse. E este foi *Carlota Joaquina*. (DESBOIS, 2016, p.331)

Considera ainda esses ingredientes como uma mistura de vários símbolos e representações nacionais que acabava por classificar a identidade cinematográfica dessa fase como híbrida, refletindo a miscigenada constituição da população brasileira. Porém, com a obra de Camurati, é possível perceber a formação de um eixo central nas produções da primeira fase da Retomada a partir do uso desses componentes pertencentes à identidade cultural brasileira.

Telenovelismo, estrelas globais e enredos históricos: atendendo aos gostos da nação

O primeiro ponto a ser destacado na produção de Camurati possui origem nas publicações de curtos textos literários voltados para os mais diversos temas, com a narrativa parcial em forma de capítulos. O folhetim, de origem Parisiense, fez-se presente no Brasil a partir da metade do século XIX, mesmo com a maioria da população ainda analfabeta (REIS, 2006a). Trazia consigo pequenos dramas retratando desde assuntos banais até temas mais sérios, e percorria a sociedade burguesa colonial, trazendo influências europeias tanto para as práticas sociais, quanto para as comportamentais. Mas foi com o lançamento de *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manoel de Macedo, que o gênero literário alcançou sua brasileiralidade ao se preocupar mais com a afirmação identitária cultural e nacional - e principalmente regional - do que com as normas da literatura em si. Passou então a integrar não somente as casas das moçoilas burguesas, mas também de toda a população em geral, que esperava ansiosamente pelo próximo capítulo de cada trama (REIS, 2006b).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Sob essa perspectiva folhetinesca abrasileirada surgiu a primeira telenovela[2], em 1951, dividida em capítulos e com uma trama central estrelada por atores já conhecidos do rádio. A cada década que se passava, a novela brasileira se fazia mais presente nos domicílios de todo o país e os investimentos em dramaturgia aumentavam de produção em produção (geri E LISBÔA, 2012). Foi após quase quarenta anos do lançamento da primeira telenovela que o gênero começou a ser reconhecido pelo público como um artifício cultural, passando a integrar então as discussões sobre identidade nacional. Assim como afirma Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2003, p.21), "os telespectadores que se formaram consumidores antes de cidadãos passam a constituir a unidade de referência desse mercado televisivo". O aprimoramento das tecnologias e da própria linguagem televisiva - no momento, mais abrasileirada do que nunca - permitiu com que as obras formulassem uma ambientação mais cotidiana, com cenários e linguagens próximas do público, deixando, assim, as contextualizações sócio-históricas cada vez mais próximas do real. Para Tadeu Alves Pinto (2006), a telenovela e a vida real acabaram por estabelecer um paralelo de modo mecânico, a ponto de autores específicos legitimarem dramas apenas pela realidade social abordada neles.

Um dos primeiros símbolos aproveitados em *Carlota Joaquina* foi justamente retirado desse mercado durante a ausência cinegráfica nos quatro anos de decadência nas produções brasileiras na década de 90 - momento que fez com que o público aderisse ainda mais ao aparato comunicativo da televisão e suas programações. Camurati muniu seu filme com uma narrativa contendo características peculiares do gênero telenovelístico, como a representação de fatos e de cotidianos da realidade brasileira - na medida em que se incorporava um discurso a respeito das condições históricas e sociais vividas pelas personagens - o melodrama e a contratação de astros conhecidos pelos espectadores[3] para os papéis principais. Podemos perceber tais questões durante cenas da obra, como por exemplo, nos cenários recriados do ano de 1808 de Salvador, nos diálogos -apesar de muitas vezes caricatos por se tratarem de uma sátira- estabelecidos por falas de

[2] Telenovela é o nome dado à novela brasileira. A primeira obra desse gênero, "Sua Vida me Pertence", dirigida, escrita e protagonizada por Walter Forster, estreou no dia 21 de dezembro de 1951 na então TV Tupi, e foi ao ar até o dia 8 de fevereiro de 1952. Naquele tempo, tudo era encenado e transmitido ao vivo, já que o videotape ainda não existia (LOPES, 2003).
[3] Marieta Severo interpreta a incontrolável Carlota Joaquina, enquanto Marcos Nanini faz o papel do monarca Dom João VI.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

personagens populares locais estereotipados, e na trama criada por uma rede de personas tipicamente referidas à nossa nacionalidade (Fig. 1).

Fig. 1 - A corte, o escravo e a comerciante em cena de feira livre em Salvador.
FONTE: frame do filme *Carlota Joaquina - Princesa do Brazil* (Carla Camurati, 1995)

Outra coisa importante a se destacar no filme é justamente sobre o contexto, pois seu fundo temático traz um evento histórico diretamente ligado ao Brasil: a chegada da corte portuguesa no século XIX. A população se identifica com o reflexo de si e por situações que ligam o histórico com o moderno, característica também retirada da dramaturgia brasileira (DESBOIS, 2016c). De acordo com Néstor García Canclini (2000), toda nação possui uma cultura, geralmente híbrida, na qual se discute a ideia da apropriação do passado pelo moderno, de seus bens históricos e populares através da transformação da carga simbólica histórica em códigos de consenso coletivo a serem utilizados e transmitidos (GARCÍA CANCLINI, 2000). Ora, já vimos que as mensagens precisam ter sentidos atribuídos por símbolos para fazerem sentido e, só assim, serem decodificadas e consumidas. É exatamente isso que ocorre aqui: usa-se uma carga cultural histórica da identidade nacional - a vinda da Corte real de Portugal ao Brasil em 1808 - para criar identificações e atribuir significados, criando um vínculo com o seu público.

Além desses fatores mais importantes, outras situações ligadas aos gostos brasileiros foram abordadas pela autora: a satirização de alguns desses mesmos símbolos através da comédia (herdada das chanchadas), como na persona

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

excêntrica da própria Carlota; traços de sexualidade; e ainda algo muito peculiar, o filme é bilíngue - em inglês - não deixando de agradar o *American Way of Life* tão visado nas telas pela população[4]. Incorporar essa narrativa telenovelista, principalmente a noventista, e símbolos que remetessem à identidade cultural nacional passa então a ser uma características da Primeira Fase da Retomada (DESBOIS, 2016d).

Outra obra que seguiu os mesmos passos de Camurati, porém agora em um drama romântico, foi *O Quatrilho* (Fig. 2), de Fábio Barreto.

Fig. 2: mudança da família imigrante para sua nova fazenda.
FONTE: frame do filme *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995)

A trama, também lançada em 1995, conta a história de um quarteto amoroso entre uma família de imigrantes italianos, e traz como fundo a história e as condições vividas pelos pioneiros das terras sulistas. De acordo com Desbois (2016e), a obra foi feita a partir das lições da telenovela de época: temas envolvendo um conflito central entre personagens, músicas extra diegéticas significativas, closes e estrelas adoradas no momento[5] - tudo isso acrescido de ambientes nacionais familiares e características compartilhadas pelos imigrantes precursores da nação, conhecidas por todos e vividas por seus descendentes, como a culinária, a fala e os costumes.

[4] Porém, enxergo essa escolha mais como uma sátira ao jeito internacional de se contar a história brasileira em seus próprios países do que uma tentativa de agradar ao gosto do espectador.
[5] Glória Pires e Patrícia Pillar faziam os papéis das italianas Pierina e Teresa, respectivamente.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Foi o segundo filme brasileiro indicado ao Oscar[6], levando ao reconhecimento tanto nacional quanto internacional, recebendo várias críticas positivas sobre a reconciliação do Brasil com o cinema.

Não que a Retomada se deu graças às telenovelas. Elas devolveram aos espectadores a vontade de viver histórias brasileiras, com uma interpretação à maneira nacional desenvolvida por artistas e autores brasileiros - é claro, com alguns poucos laços ainda da comédia italiana, do cinema francês e o teatro. Em entrevista concedida a Cahiers du Cinéma (1998), José Carlos Avellar, ex-diretor da RioFilme, afirma que a telenovela ajudou o cinema brasileiro a encontrar sua linguagem, como uma espécie de rascunho para ideias futuras.

Naranjo Mayor, crítico chileno e entrevistador da Cahiers du Cinéma, pontua que *O Quatrilho* não foi um sucesso à toa - a abordagem a significados propriamente definidos da identidade nacional por meio de uma trama central e atuações sintetizaram a novela e o cinema.

> Não encontramos em *O Quatrilho* um vestígio de experimentação semelhante ao dos anos 1960, nem de preconceitos radicais sobre a identidade brasileira. Fábio Barreto tentar encontrar uma ideia do país, mas de maneira afetiva [...] O Quatrilho, não importa como o consideramos, é um filme de reconciliação; ele sela um pacto entre a televisão e o cinema, entre a nova geração de cineastas e o público (MAYOR, 1998; apud DESBOIS, 2016, p.335)

A partir dessas duas obras pode-se constatar que a adesão nacional de ambas foi devida ao reconhecimento de códigos televisivos - adaptando o conhecimento discursivo da TV para o cinema - e de símbolos nacionais de representação da nação, criando um vínculo com o público noventista e o levando até às salas escuras.

[6] O primeiro foi O Pagador de Promessas, de Anselmo Duarte.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Considerações finais

Carla Camurati lançou em 1995 o seu primeiro filme, *Carlota Joaquina - Princesa do Brazil,* sucesso de bilheteria que deu início ao período ao qual chamamos de primeira fase da Retomada do cinema brasileiro. Logo após, Fábio Barreto produz *O Quatrilho*, que garante não somente a volta do interesse nacional, mas que também chama a atenção internacional para o país, sendo o segundo filme do Brasil indicado ao Oscar.

A partir de ideias trazidas de um recorte feito na teoria de Estudos Culturais, levando em conta as noções de identidade em Stuart Hall, observamos nessa fase uma representação de características ligadas a códigos, discursos e eventos compartilhados que fazem parte da identidade cultural nacional.

O cinema brasileiro desse período foi classificado por muitos estudiosos, inclusive por Laurent Desbois, por possuir uma identidade híbrida, já que misturava vários temas e estilos, diferentemente de seus antecessores como as Chanchadas e o Cinema Novo. Porém, a partir das ressalvas feitas nesse artigo, podemos perceber que os dois filmes apresentados carregam características compartilhadas de identificação nacional.

Fala-se aqui, portanto, que a Retomada constituiu uma pequena, mas eficaz, identidade cinematográfica baseada em tais características - dando enfoque ao discurso e à composição telenovelista, à atuação de atores nacionais originários da televisão e aos enredos que abordavam histórias diretamente ligadas ao Brasil e ao cotidiano de brasileiros -, sendo essas responsáveis por atrair o público e o mercado, tão desacreditados até então, novamente às salas escuras, além de instalarem um jeito novo de se fazer cinema.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências

CARLOTA Joaquina - Princesa do Brazil. Direção: Carla Camurati. Produção: Carla Camurati, Bianca De Felippes. Longa metragem, 100'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wk9ZE7C9P58>. Acesso em 05 de Janeiro de 2017;

DESBOIS, Laurent. A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus / Laurente Desbois; tradução: Julia da Rosa Simões. 1ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2016;

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade / Néstor García Canclini; tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 3ª ed. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

HALL, Stuart. Da diáspora: Identidades e mediações culturais / Stuart Hall; Organização Liv Sovik; tradução Adelaine La Guardia Resende. - Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 387- 402 (Humanitas).

_____. Identidade Cultural e Diáspora. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.24, p.68-75, 1996.

IKEDA, Marcelo. Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos / Marcelo Ikeda. São Paulo: Summus, 2015. p.09 - 38.

LOPES, Maria I. V. A telenovela como narrativa da nação. Para uma experiência metodológica em comunidade virtual. Comunicação & Educação, São Paulo, (26): p. 17 - 34, jan./abr. 2003.

MARQUES, Darciele Paula; LISBÔA FILHO, Flavi Ferreira. A telenovela brasileira: percursos e história de um subgênero ficcional. Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM) - v.1, n.2, jul.2012 / dez.2012. p. 73 - 81.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O Quatrilho. Direção: Fábio Barreto. Longa metragem, 92'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tyeVKRRUnxE>. Acesso em 06 de Janeiro de 2017.

PINTO, Tadeu Alves. Telenovela – a reprodução do real e da violência cotidiana na ficção, Juiz de Fora: UFJF; Facom, 2°sem.2006. Projeto Experimental do Curso de Comunicação Social.

REIS, Ana Lúcia Silva Resende de Andrade. Do folhetim à telenovela: evolução de um gênero; 2006; Dissertação (Mestrado em Mestrado Em Letras) - Universidade Federal de São João Del Rei, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior; Orientador: Claudia Mariza Braga.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O Cinema na Propaganda Nazista

Raquel de Medeiros DELIBERADOR (UEL)[1]

A mídia está cada vez mais acessível e dinâmica. Os produtores de material audiovisual apresentam um papel fundamental na propagação de mensagens, intencionalidades e discursos. Sejam essas intencionalidades explícitas ou não, esses materiais são disseminadores e formadores de opinião. Toda produção deve ser pensada levando em consideração seu contexto histórico, social, político e econômico. O cinema e sua linguagem apresentam um grande potencial de propaganda, o qual já foi e é amplamente utilizado. Este trabalho se dá em três momentos: a pesquisa da propaganda nazista; a produção de uma animação curta baseada nos relatos de Victor Klemperer (18881-1960), linguista e filólogo judeu que viveu na Alemanha nazista - presentes no livro "LTI - A Linguagem do Terceiro Reich"; e análise fílmico de "O Eterno Judeu" (1940). A partir destes momentos buscamos pensar como as Artes Visuais (e audiovisuais) e suas linguagens podem ser utilizadas em detrimento de uma mensagem e provocar a reflexão sobre a utilização desses meios atualmente.

Palavras-chaves: Cinema, Propaganda Política, Nazismo.

O cinema é um ótimo documento de estudo para os historiadores. Dentro das considerações acerca da História e Cinema temos três principais linhas de pesquisa: história do cinema; – historicizar o desenvolvimento do cinema ao longo do tempo; história no cinema – os filmes como evidências e representações da História; cinema na história – o filme como uma fonte histórica que permite o estudo de ideologias, sociedade, política, relações de poder, entre outros. A partir da terceira abordagem podemos entender que o filme - independentemente de sua proposta – apresenta um ponto de vista sobre seu "mundo contemporâneo" com relações complexas entre representação e o contexto do "mundo real" que se insere

[1] Mestranda na Universidade Estadual de Londrina, bolsista da CAPES, sob orientação do Prof. Dr. José Miguel Arias Neto (UEL).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

(cf. PEREIRA, 2012). O filme deve ser pensado como um produto que possui significações além das cinematográficas. Robert Rosenstone (cf. COSTA, DIAS, 2010, p.3) considera que os filmes afetam as produções de conhecimento sobre o passado. Por isso, devemos levar em conta mais do que o tema abordado e considerar a abordagem sócio histórica que seu discurso autoriza (como aborda, o ponto de vista).

Sorlin (*apud* KORNIS, 1992) considera que os mecanismos internos da expressão cinematográfica devem se articular com o meio social e configuração ideológica que o filme se insere. Para ele o filme trata-se de uma representação do real e se forma a partir de um texto visual - o qual deve passar por uma análise interna - e como um artefato cultural - que possui um contexto social que o cerca, portanto possui uma história própria. Desta forma, para Sorlin, o filme como fonte compõe-se de uma justaposição dos códigos do filme e os códigos específicos de sua época. Diferente de Ferro (2010) – que se foca na análise contextual – Sorlin procura o auxílio da semiótica. É necessário aplicar os métodos de análise nos substratos de um filme (imagens, imagens sonorizadas, não sonorizadas), nas relações dos componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, o contexto da produção, o regime de governo. Para chegar à compreensão além da obra, da realidade que ela representa.

O cinema e a propaganda nazista vem sendo abordados por alguns autores que se voltam para estudos da História em seus domínios culturais e políticos. A propaganda política se utiliza de diversos mecanismos e suportes que permeiam os âmbitos sociais, políticos e culturais. Em resumo, a reflexão ocorrerá considerando o espaço e contexto a que esse produto se vincula de forma a podermos compreender a propaganda nazista no filme *O Eterno Judeu.* Esta pesquisa se trata de uma articulação entre a história cultural e política ao se debruçar em uma fonte cinematográfica visando observar e problematizar questões no âmbito do político.

Particularidades dos filmes

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Para a maioria dos teóricos hoje a diferença do filme documentário e filme de ficção é incerta. Eisenstein defende que é a montagem que dá significado aos "planos puros", portanto ao se utilizar dessa linguagem vital da montagem o filme não poderia ser imagem fiel da realidade. Já para Vertov o cinema documentário seria o único capaz de expressar a realidade, pois mesmo que houvesse montagem essa se utiliza de captações de uma dada realidade. (cf. KORNIS, 1992). Para Aumont (1994) qualquer filme pode ser considerado como ficção, já que mesmo os documentários se estruturam na narrativa e na imersão do espectador ao fabuloso, características do filme ficcional. Em Lagny (2009) temos que os gêneros se inspiram um no outro e que para ser filmado, "o real" submete-se a uma roteirização, sendo exibido algo organizado a partir de regras precisas, para o autor, independentemente dessa questão, ficção e documentário deixam vestígios do passado. Ferro (2010) e Pereira (2012) concordam ao considerar que as produções cinematográficas possuem, para o historiador, o mesmo valor já que "o "real" e o "imaginário" são igualmente História, pois ambos são resultados de uma "construção" e ultrapassam, em sua imagem e concepção, as pretensões de seus realizadores. (cf. PEREIRA, 2012, p. 30).

O cinema pode assumir um papel social ou político com um comportamento militante, ou propagandístico ou "neutro" (no sentido de não se classificar como um filme de propaganda). Podemos compreender um pouco mais sobre essa questão partindo dos posicionamentos de Bazin[2] e Eisenstein. Na década de 1940 Bazin propõe um cinema democrático, uma forma de oposição às abordagens russas. Para ele os espectadores deveriam ter oportunidade de formular suas próprias ideias e uma liberdade de escolha (não serem forçados a emoções predeterminadas), filmes "que questionam em vez de afirmar, relatam em vez de sugerir, procuram em vez de dirigir. Mas a propaganda seguiu o caminho de Eisenstein e não o de Bazin. [...] seu objetivo é *forçar* as pessoas a uma adesão específica." (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.145).

[2] Bazin, defende a ideia de um filme cuja montagem não interfira no sentido da evolução do plano, buscando uma imagem cinematográfica mais realista.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O cinema por ser composto de planos e sequências de imagens cadencia a recepção de seu discurso, o que o torna um elemento muito forte de propaganda política. Os nazistas, foram grandes desenvolvedores do cinema e se utilizaram muito dessa linguagem para suas propagandas. No III *Reich* o Ministério da Propaganda não só censurava o cinema como encomendava, e realizava suas próprias produções cinematográficas. O Nazismo como um Estado de regime Totalitário se caracteriza pela sociedade dominada completamente pelo Estado, - inclusive a vida pessoal dos indivíduos - uma ditadura extremamente invasora. Assim a opinião pública deixa de existir de forma independente, passando a ser censurada (cf. ARENDT, 2013). O Estado torna-se também um grande produtor de materiais de propaganda para que sua "verdade" seja a "única", manipulando intencionalmente o imaginário coletivo da massa.

A propaganda política de guerra tem destaque na Primeira Guerra Mundial, período no qual o cinema já mostra seu potencial. As fotografias, e filmagens que possibilitavam as "atualidades do front" e documentários sobre a guerra foram as primeiras formas de propaganda política envolvendo a câmera. Os filmes são apenas um dos elementos de uma máquina de propaganda maior, que incluía, revistas, jornais, periódicos de trincheira, bandas militares, fotografia, cartazes, literatura, rádio, entre outros. A arte na guerra também inclui quadros vanguardistas, pinturas de retratos, cartuns e cartazes de propaganda.

Propaganda nazista

A partir de 1933, quando o nazismo toma o poder, a linguagem que antes era de um grupo específico (do partido nazista tendo como principal expoente e "definidor" de linguagem o *Mein Kampf* – livro de Hitler que começou a circular por volta de 1925) passa a se estender na vida como um todo, ou seja, se apodera da vida pública, presente nas escolas, ciências, artes, esportes, etc. A LTI (Linguagem do Terceiro *Reich*) estabelece uma relação com a linguagem militar, no início foi

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

influenciada por ela e depois acabou corrompendo-a. O modelo linguístico de um grupo acabou por gerar uma normalização da linguagem - a LTI não fazia distinção da linguagem escrita ou oral - tudo era discurso, incitamento, invocação. Klemperer (2009) apresenta a pobreza e monotonia como principais características da LTI. Uma explicação mais profunda para a pobreza da LTI é mais do que a o fato de impor um único padrão de linguagem mas porque esse padrão só permitia que um lado da natureza humana fosse exposto, a invocação, e isso para os domínios público e privado - a esfera pública se confundia com a privada.

Conforme Furhammar e Isaksson (1976) para Hitler a propaganda devia se ajustar a capacidade mental da massa, para ele a massa era burra e por isso a propaganda deveria se limitar a poucos pontos, poucas ideias que poderiam ser transformadas em *slogans* a serem trabalhados na consciência pública. Essa filosofia "surpreendentemente simplificada tornou-se a teoria da propaganda de Goebbels e modelou tudo que saiu da máquina de propaganda." (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.35). Hitler acreditava que a propaganda era como uma artilharia que devia ser utilizada antes da infantaria, o que consistia na desmoralização do inimigo, por isso a propaganda nazista não era sutil, uma propaganda voltada mais para a "violentação" que para a sedução.

Depois que o partido nazista assume o poder ocorre um investimento muito grande na propaganda. Os congressos, ou "dias do partido", eram espetáculos visuais totalmente planejados e utilizados como propagandas visuais cuidadosamente encenadas, eram como um "ritual de emoção" no qual a massa era psicologicamente absorvida pelo espirito de unidade do partido, a simetria dos movimentos, dos uniformes a repetição das bandeiras e estandartes, entre outras coisas, agia como uma força que unia o povo e inibia uma noção do individual. "Era um festival religioso, um batismo espiritual coletivo e uma anual confirmação sacramental" (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 38).

Enrique Luz (2006) aponta que essas excitações e estados emocionais que os eventos públicos causam nas pessoas provocam também reações na mente que serão posteriormente revividas com os símbolos, eles podem ser gráficos, plásticos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

e sonoros. E assim, Tchakhotine (*apud* LUZ, 2006) classifica essas duas situações como "agentes condicionadores", sendo os eventos públicos considerados simples e os diferentes símbolos complexos, os quais apenas evocam os estados emocionais ocasionados pelos agentes simples, mas que se não forem renovados constantemente eles perdem seus efeitos (cf .LUZ, 2006, p.25). Etienne Souriau (*apud* AUMONT, 1994), ao falar sobre a relação do filme com o espectador afirma que os estados de excitação espectatoriais se prolongam para além do filme, podendo ser retomados por lembranças, ou por impregnação de modelos de comportamento.

Kracauer (1985) escreve sobre o cinema alemão, na parte em que se refere ao momento da cinematografia nazista ressalta o caráter propagandístico dessas produções, de acordo com o autor a "*propaganda tendía a la regresión psicológica para manejar la gente a su voluntad*" (KRACAUER, 1985, p.360). Para Klemperer (2009) foi por meio da repetição de expressões que o nazismo conseguiu se embrenhar no sangue e na carne das pessoas, e que essa forma de expressão "terrivelmente uniforme" em todos os meios de manifestação da linguagem foram aceitas inconsciente e mecanicamente. Entretanto Luz (2006) ressalta que a propaganda nazista não agia só no lado emocional do povo, como se fosse uma "lavagem cerebral coletiva", afetava também o lado racional, a propaganda, como dizia Goebbels, devia atingir "corações e mentes". Assim, os nazistas se utilizaram de um "fanatismo cego e ensandecido" mas que também estava vinculado à realidade social, política, econômica e cultural. Esses mecanismos eram vinculados aos diversos suportes de propaganda, de forma que um reforçava a ideia do outro.

A propaganda nazista se estruturou em duas fases. Na primeira as ideias eram vinculadas aos símbolos e as representações, por exemplo, associar a noção de prosperidade, pureza, grandeza aos símbolos do partido, ou à figura do *Führer*, dentro da proposta enaltecedora. Eram as propagandas arianistas que apelavam para essa exaltação. Ou, vincular a representação dos adversários de forma a serem humilhados, os "inimigos" eram representados com estereótipos[3] e os preferidos

[3] Para Burke (2004) os estereótipos representam a ligação entre as imagens visuais e mentais, ele homogeneíza os indivíduos de um grupo, tornando "os outros" em "o outro" e a partir de características exageradas, ou omissão de fatos, as vezes até a partir de algo totalmente falso. Podem servir para valorizar ou desvalorizar.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

eram judeus e seus símbolos às ideias de: praga - como doenças, ratos - sujeira, fealdade, asco, etc., ou seja, um apelo ao terror. O que ocorria na propaganda de tema antissemita. Na segunda fase essas associações eram transferidas aos "objetos" devido a repetição desses símbolos e representações, seja em cartazes, filmes (ficcionais ou documentários), discursos, e em todas as formas de meios de comunicação. Assim, a propaganda nazista se utilizava da esperança e do medo para causar uma vontade de escolha nas pessoas.

> O imperativo refere-se tanto à identificação positiva do alemão ao ariano, através de um imperativo grosseiro que determina "seja um ariano", quanto à identificação negativa do alemão ao judeu, na forma de "não-seja um judeu". Este último imperativo traz consigo um outro, sub-reptício, que diz "odeie-o". (LUZ, 2006, p.32).

Na publicidade o apelo é ao desejo individual e egoísta. O que se difere da propaganda de guerra, nela o foco está na ideia de pertencimento a um grupo, uma classe, uma nação. Desta forma, temos elementos que levam os receptores dessas propagandas à identificação do "nós", em contraponto ao "outro", que deve ser nitidamente diferente, tendo suas representações estéticas, estilísticas, moral e comportamental fora do padrão do "nós", muitas vezes de aparência bem próxima às caricaturas.

Esse recurso foi amplamente utilizado no cinema de propaganda com o objetivo de fazer com que a plateia adotasse a mesma opinião que a expressa no filme. Conforme Furhammar e Isaksson (1976, p.180-181), especificamente com o cinema podemos reforçar esse recurso ao fato de "a câmera estar com alguém", pois, isso vai estabelecer um compromisso estético e também um relacionamento da plateia com a personagem, causando assim maior envolvimento, desde que as perspectivas psicológicas estejam apoiadas pela plateia, o que em contexto de crise, guerra e ameaças acaba se tornando mais fácil de ocorrer, dado ao momento de insegurança é mais fácil para que o "outro" seja representado como totalmente mau.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os primeiros filmes nazistas foram partidários e patrióticos, se enquadrava numa propaganda que visava fortalecer e enaltecer o partido que na década de 1930 começava a ter sua imagem idealizada. De acordo com Pereira (2007) percebemos que o cinema nazista pode se categorizar em cinco diferentes focos, ou fases: a primeira dava importância à juventude nazista e o espírito de bravura que estava pronto ao sacrifício em prol do partido, o que para o autor, já era uma preparação para a guerra. Na segunda fase, há exaltação da figura do *Führer*. O terceiro foco para as produções estão no nacionalismo alemão e na superioridade da raça ariana. A busca pela raça pura e perfeita se enquadra dentro da quarta temática das produções nazistas. Junto com esses, haviam os filmes que apresentavam grupos explicitamente considerados inferiores, tendo os judeus como os primeiros e principais focos, fechando, assim, a quinta temática. Conforme Furhammar e Isaksson (1997) são mecanismos primitivos os utilizados para causar um distanciamento do inimigo, a partir de preconceitos enraizados a respeito da aparência externa, temos a estética como um "espelho" para o valor moral - assim, o feio se aproxima ao imoral – esses mecanismos não trabalham com os argumentos, com a razão, e sim com reflexos condicionados, e com sentimentos.

Desta forma, têm-se o "outro", o inimigo que o público pode expressar seu ódio, com esses mecanismos as ideias de perseguição, isolamento, deportação, e a solução final, aos judeus foram sendo apresentadas para uma plateia que se deparava com produções de propaganda que visavam atingir e orientar suas emoções e seus psicológicos.

Lagny (2009) afirma que o mundo cinematográfico está "relativamente" atado, pois um filme não se desenvolve de forma isolada do domínio cultural, já que com muita frequência ele se remete à instâncias sócio históricas. E mais que ao mundo real as referências dos filmes são sobre outros filmes. Essa ideia dialoga com as considerações de Aumont (1994) nas quais o referente de um filme pode vir de uma alusão a outras produções e de um "discurso comum", assim estaria se tornando mais verossímil ao fingir que se submete à realidade. E dessa forma pode propagar uma ideologia. Mais do que "enroscadas" no mundo cinematográfico as representações fílmicas estão ligadas às produções de diferentes mídias (imagens,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

textos, músicas, entre outras) que reforçam as ideias, e podem ser mais familiares dentro de determinado contexto. Partir de uma perspectiva cultural que considera as dimensões intertextuais pode "ajudar aos historiadores na avaliação dos complexos significados dos filmes que tais profissionais tomam como documento." (LAGNY, 2009, p.126).

Villela e Américo (2013) apresentam uma proposta metodológica para análise de filme que considera o aspecto cultural. A partir de concepções "atualizadas" sobre as considerações de Ferro, e dos pensamentos de Morettin e Valim, os autores apresentam a ideia do *Circuito Comunicacional*:

> "O Circuito Comunicacional é subdividido em três circuitos concêntricos e interligados: Circuito Extrafílmico, Circuito Interfílmico e Circuito Intrafílmico. O primeiro compreende o Circuito Social em relação ao filme, nesse caso os processos de produção, circulação/mediação, recepção e agenciamento; o segundo compreende as mais diversas expressões culturais e documentações/fontes relativas ao filme, em uma relação tal como uma relação intertextual tem com o conteúdo de um texto; o último compreende a análise do texto fílmico, da obra cinematográfica em si e suas particularidades como fonte audiovisual. O mesmo subdivide-se em diversas estruturas analíticas." (VILLELA; AMÉRICO, 2013, p.16).

Essa metodologia foi uma base bases de análise do *O Eterno Judeu.* O historiador Marc Ferro considera o contexto histórico e político essenciais para o trabalho com o documento cinematográfico. Esta ideia se relaciona com a etapa *Extrafílmica*.

Publicado em 1940, dirigido e narrado por Fritz Hippler, *O Eterno Judeu* tem 65 minutos de duração - é preto e branco e sonoro. Trata-se de "Um filme documentário da D.F.G.[4] a partir da ideia do Dr. E. Taübert" – informação presente nos momentos iniciais do filme. Este documentário de formato clássico (narrador fora de quadro, que se dirige ao espectador) tem como proposta apresentar os

[4] D.F.G - Fundação Alemã de Pesquisa (cf. LIBDY; ANGELIM; MENDES, 2014, p.6).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

judeus como "realmente são" e se parecem quando não estão "escondidos" por "máscaras" de europeus civilizados, a partir de guetos poloneses – a maior parte das imagens teriam sido rodadas em *Lodz*[5].

Na época da produção do filme, Fritz Hippler era chefe da Seção Cinematográfica do Ministério de Propaganda do *Reich*. Durante alguns anos chegou a ser um dos nomes mais importantes das produções cinematográficas alemãs – estaria abaixo apenas de Goebbels. Era um oficial da *SS,* em 1927 tornou-se membro do partido nazista e foi demitido de suas funções em 1943 (cf. FURHAMMAR; ISAKSSON, 1997). Hippler define o filme como "uma 'sinfonia de horror e nojo' (apud Nazário, idem)" (KURTZ, 2011, p.6).

Conforme Kurtz, (2011) em novembro de 1940 *O Eterno Judeu* estreava em uma *première* especial que reuniu artistas, cientistas, representantes do partido, e do exército. De acordo com Pereira (2012) após as primeiras exibições o número de espectadores caiu bastante, sendo, de modo geral, rejeitado pelo espectador comum, muitos não aguentavam assistir ao filme por causa das cenas do gueto e/ou do matadouro, e saiam por vezes nauseados, antes de a sessão acabar. Os que ficavam até o final sentiam o efeito do "alívio", pós cenas de choque, que o discurso de Hitler e as imagens finais do filme causavam, e aplaudiam entusiasmados o discurso do *Führer* – provavelmente levados pelo "clima" de empolgação e euforia. O filme foi muito apreciado pelos militantes nazistas e politicamente interessados.

> "*O Eterno Judeu* é um filme para as pessoas que sabem como estão as coisas." O sermão funciona a partir do axioma de que os judeus são uma forma inferior da humanidade, uma idéia que se tornara familiar desde a publicação de "Mein Kampf". Assim, o filme de Hippler, "é um espúrio relatório sobre o povo judeu, um curso de doutrinação para assassinos – e os assassinos em potencial forneceram ampla platéia" (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1997, p.11)

[5] Furhammar e Isaksson (1997) afirmam que lá grande parte do material foi produzida. De acordo com Carneiro (2010) os guetos podem ser definidos como bairros destinados aos judeus. O gueto de *Lodz* foi criado em 1940. Após os alemães terem invadido a Polônia em 1939. Para Lerner (2010) a Polônia foi como um laboratório para a "solução final".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Segundo Pereira (2012) Hitler teria anunciado, em janeiro de 1940, a ação de um política que incentivasse o antissemitismo na sociedade a partir de produções cinematográficas que não apresentassem o judeu de forma implícita, e sim como um perigo, o grande mal da Alemanha, bem palpável e visível (cf. PEREIRA, 2012, p.412). Desta forma, *O Eterno Judeu* se encaixa nessa política de filmes de "defesa contra os judeus" que apresenta explicitamente o judeu como inimigo, um destruidor do povo.

O documentário *O Eterno Judeu* (cf. PEREIRA, 2012, p. 429) se relaciona com os estudos sobre o problema da judiaria mundial, o qual já havia sido abordado no livro *Der ewige Jude*, do Dr. Hans Diebow, publicado em 1937, e em uma exposição com o mesmo nome, ocorrida na biblioteca do *Deutsches Museum* de Munique, em Viena, Berlim, Bremen, Dresden e Magduberg, durante os anos de 1937 – 1939. Assim, o documentário é uma forma dentro da mídia cinematográfica para abordar um tema que já era debatido em seu contexto de produção. Conforme Dennis (2014) os pilares fundamentais da *Kulturpolitik* nazista eram baseados em tensões preexistentes e que se tornavam cada vez mais populares (cf. DENNIS, 2014, p.565).

O Eterno Judeu foi parte de uma política instituída em 1940, para passar mensagens antissemitas. Antes dessa medida entrar em ação outras obras com o tema já haviam sido abordadas no cinema. As primeiras produções antissemitas (*Robert und Betram* e *Leinen aus Irland* comédias de 1939) os judeus "subumanos" foram caricaturados de forma estereotipada, tinham aparências "repelentes" que os distinguiam e eram ameaças para a civilização ocidental, já que se integravam facilmente em sociedades diferentes, eram ainda ameaças sexual e econômica (cf. PEREIRA, 2012, p.411). Anterior ao nazismo, o filme *O Golem, Como ele veio ao mundo*, Paul Wegener, 1920, um estereótipo e preconceito contra os judeus já estava presente. A própria ideologia antissemita não foi uma criação dos nazistas, eles se apropriam e ressignificaram noções que já existiam. Para Stackelberg (2002) o antissemitismo foi utilizado, a partir de uma manipulação política, para definir a identidade nacional. Historicamente, segundo o autor, nos lugares em que se tem uma consciência nacional fraca, é o contraste com algum grupo externo "real ou mítico" que define o caráter nacional. Dentro da ideologia antissemita, e valores

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

idealistas, ser alemão era rejeitar o materialismo judaico. Essa oposição ao materialismo é visível no filme. O autor comenta sobre duas "categorias" de antissemitismo:

O político, segunda metade do século XIX, quando transferem a culpabilidade dos problemas políticos, econômicos e sociais aos judeus - o que foi, também, uma maneira de desviar as atenções dos problemas econômicos que a Alemanha enfrentava;

O racial, baseava-se em estudos científicos e biológicos, considerava que o materialismo judeu era algo genético, portanto mesmo com uma conversão ao cristianismo (referência ao "antissemitismo religioso") isso não mudaria. Com o desenvolvimento da ideologia antissemita, e das práticas contra os judeus, eles passaram a ser um grupo cada vez mais excluído.

A inovação de Hitler seria, então, se utilizar de argumentos científicos (teorias raciais e biológicas), e das práticas da Solução Final. Conforme Carneiro (2007) esta possui três etapas contra os judeus: a primeira de 1933-1938 – boicote econômico, aos comerciantes, demissão do funcionalismo público, represália do meio cultural e intelectual, de acordo com a autora a intenção era retirar as condições necessárias à sua sobrevivência, com leis que os afastavam da vida econômica, social e política; a segunda de 1938-1941 – quando se inicia a prática eliminacionista, com os guetos, massacres sistemáticos, eutanásia, os campos de trabalho, concentração e extermínio; por fim a terceira etapa, de 1941-1945 – reagrupamento dos judeus para serem levados ao extermínio.

David B. Dennis em seu livro *Desumanidades* (2014) analisa um jornal de posicionamento nazista *Völkischer Beobatcher*, no final do livro afirma que era praticamente indiferente se todos os leitores compreenderam ou, de fato, leram os textos científicos/acadêmicos do jornal, pois as manchetes teriam ocasionado efeitos aproximados aos dos *slogans* das propaganda de guerra, a ideia geral era captar a mensagem com a manchete. Assim ao se depararem com outras formas de divulgação dessas ideologias e discursos, a estas eram conferidas uma legitimação histórica e científica.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As ideologias e discursos antissemitas foram amplamente divulgados por diversas formas. A interrelação entre a propaganda nazista e o documentário *O Eterno Judeu* é muito determinante. Esteticamente, tecnicamente e a forma como é transmitido seu discurso – com objetividade, agressividade, crueza e brutalidade – se enquadram nos parâmetros que Hitler defende na propaganda.

Para análise interna foi realizada uma decupagem geral do filme na qual o filme foi dividido em capítulos e sequências. Uma decupagem descritiva em que foram descritos e relacionados os elementos das sequência: alguns planos, enquadramentos, cenas, efeitos, sons e narração. E a transcrição da narração do filme e elementos que aparecerem escritos na tela.

O *Eterno Judeu* se categoriza como um filme de temática ideológica. Ao analisar o propósito, a partir do discurso, conclui-se que a fonte se encaixa, também aos filmes cujo discurso é "das instituições e ideologias dominantes, que exprimem o ponto de vista do Estado, de uma Igreja, de um partido ou de qualquer organização que traga em si uma visão de mundo". (FERRO,2010, p.186). Segundo a proposta de classificação de filmes em sua relação com a História apresentada por Marc Ferro (2010) *O Eterno Judeu* se enquadra em uma abordagem "de dentro" (*from within)* as quais podem contar com a presença de um narrador que torna explícito o propósito do filme. As narrações - realizadas pelo diretor - que acompanham as cenas do documentário, cadenciam e condicionam a interpretação dos espectadores, sendo este filme um grande exemplo do potencial beligerante que o cinema possui dentro da propaganda política nazista. Apresenta características definidas por Eisentein nos filmes de propaganda, ou seja, forçar as pessoas a uma adesão específica.

No processo de análise o filme foi dividido em duas partes, um Prefácio com: Abertura, Apresentação, Créditos iniciais e Introdução. Na segunda parte o filme é dividido em 11 capítulos[6] (34 sequências), separados por assuntos e/ou características visuais. São eles: 1 - contexto; 2 - a casa dos judeus; 3 - vida pública e comércio; 4 - valores; 5 - para o judeu o que importa é o dinheiro; 6 - o eterno

[6] Os capítulos, foram assim denominados para auxiliar na análise, não é uma divisão oficial. Portanto, podem ser considerados como 11 partes.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

judeu; 7 - o judeu como praga; 8 - o judeu como parasita; 9 - o judeu em posição de influência; 10 - preceitos religiosos; 11 - encerramento.

Já na exibição do título pode-se perceber que no filme serão utilizados recursos técnicos/estéticos de forma a reforçar sua mensagem. Uma estrela de Davi ocorre uma sobreposição com o nome do filme. Na tela seguinte tem a apresentação "Um filme documentário da D.F.G a partir da ideia do Dr. E. Taübert", esta confere legitimidade ao documentário. Na introdução ficam claros os objetivos do filme, apresentar o "verdadeiro" judeu:

> "O judeu civilizado que conhecemos na Alemanha nos dá apenas uma imagem incompleta de seu verdadeiro caráter racial. Este filme mostra imagens reais dos guetos poloneses. Ele nos mostra os judeus como realmente se parecem antes de esconderem por trás de máscaras de europeus civilizados"

O primeiro capítulo foi considerado contextual, nele é comentado sobre a invasão alemã na Polônia, Hippler (diretor e narrador) afirma que os judeus foram indiferentes a ela e com uma hora após a ocupação já voltaram a comercializar, demarcando a noção de que os judeus não se importam com nada além do dinheiro e poder, ideias presentes ao longo do filme. As primeiras imagens do gueto são mostradas. O ambiente tem um aspecto sujo, feio, lotado. É barulhento e os judeus são apresentados como grotescos, é ressaltado que agora os alemães sabem que eles são mais do que isso: são pragas. Essa relação do judeu como praga foi muito difundida dentro das propagandas nazistas, em cartazes, materiais para crianças, discursos políticos e em textos científicos, nos quais essas relações são realizadas.

O documentário de Hippler é direto e objetivo, portando, a noção do judeu como um vírus é ressaltada e comentada explicitamente:

> "Os judeus são um povo sem camponeses nem trabalhadores, uma raça de parasitas. Onde quer que o corpo de uma nação apresente uma ferida, eles se agarram e se alimentam do organismo em decomposição. Eles negociam com a enfermidade das nações, portanto, esforçam-se para aprofundar e prolongar todas as condições de enfermidade."

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As partes 6 e 7 são momentos importantes do filme, tocam na questão do Judeu Assimilado, que segundo Hippler, seriam os que se disfarçam de não judeus para conseguir a confiança e poder se aproveitar dos europeus - "Seus rostos mostram as antigas características do parasita perpétuo: o eterno judeu". O narrador continua, diz que entre os judeus que estão na Polônia e os da Palestina não há diferença. A história, peregrinação e migração dos judeus é apresentada com mapas e "gráficos", traçando caminhos para simular o movimento e disposições. Ao longo da narração Hippler comenta os lugares que os judeus foram mal recebidos, expulsos. Assim, temos a impressão que todos compartilham da mesma opinião.

A sequência seguinte é a respeito dos judeus assimilados. A primeira imagem é um plano fechado em um rosto judeu que segundo o narrador ainda apresenta sua aparência exterior natural, um efeito de fusão com sobreposição marca a mudança de cena, do mesmo homem com a aparência diferente – cabelo cortado, barba feita, terno e gravata – a forma como eles ficam "quando saem dos lugares assombrados da Polônia, para o mundo rico". Mais adiante o narrador comenta que elementos como: "o cabelo, a barba, o solideu e o manto, tornam o judeu oriental reconhecido por todos." Mas só os de olhar apurado conseguem notar as origens raciais deles sem esses elementos característicos. Nesta sequência o objetivo do filme (apresentado na introdução) está sendo diretamente abordado. No sentido literal ao mostrar características físicas. Em um sentido didático, ao explicar e expor detalhadamente o judeu assimilado. E em um sentido ideológico com a ideia de que pode ter um judeu "infiltrado" mascarado em qualquer lugar, o que transmite uma insegurança e a necessidade de que algo deve ser feito para reparar.

Nos últimos momentos o filme apresenta alguns aspectos que indicam uma conspiração dos judeus: falam uma língua que ninguém entende; os rabinos transmitem ensinamentos políticos para os jovens; os ensinamentos do Torah pregam que o judeu governará o mundo. Hippler, fala exaltado: "Isto não é uma religião! É uma conspiração contra todos os não judeus, por um povo doente, enganador e venenoso contra os arianos e suas leis morais." A última sequência

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

desse capítulo é violenta, brutal, causa aflição e agonia aos espectadores. Os sons reforçam esses sentimentos. A introdução que se faz para ela, com letreiros indicando que pessoas sensíveis não deveriam assistir, pois trata-se de imagens fortes e reais. Em seguida uma pequena cena dramatizada, apresentando um animal assustado prestes a ser abatido, e um judeu segurando uma machadinha de forma maliciosa. As imagens subsequentes são de abate de animais de acordo com os preceitos judeus, a vivissecação, como uma forma cruel de se matar animais. As imagens mostram os bichos sendo cortados, com pescoço dilacerado, se debatendo agoniados em cima de suas poças de sangue. Hippler reforça com a narração a crueldade que está sendo exibida. A partir de trechos de jornais mostra como o nazismo foi contra esse tipo de violência dos judeus, e que a imprensa "dominada pelos judeus" defendia a prática.

No capítulo de *Encerramento* aparece Hitler em um discurso de 1939, finalizada sua fala ele é intensivamente aplaudido, em seguida são mostradas imagens de aglomeração. Vemos homens, mulheres, soldados, jovens, crianças: em saudações nazistas, rindo, concentrados. Todos seguindo uma linha estética, que enaltece os arianos. Em seguida marchas harmônicas em desfiles militares, movimentos sincronizados, um grande espetáculo. A música é heroica, triunfal. A última fala de Hippler: "Com esse espírito a nação alemã está marchando para o futuro" o filme se encerra com imagens de bandeiras nazistas, contra o sol. Nesta cena temos referências aos estados de agitação – as paradas militares e os símbolos. As cenas do último capítulo causam uma sensação de alívio. Por serem precedidas por imagens tensas, nauseantes, grotescas e brutais. Com sons que desencadeiam sensações semelhantes. Um discurso que se posiciona contra o "terror", apresentado ao longo do filme, e sua estética contrastante, é algo que proporciona sensação de esperança. Desta forma notamos outros aspectos da propaganda nazista dentro do documentário *O Eterno Judeu,* nele a dualidade Mau x Bom, Medo x Esperança, está presente.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Considerações finais

Esse trabalho transitou nos limites entre a História Cultural e a História e Poder, já que a fonte – o vestígio histórico estudado - é cinematográfica, portanto, de natureza cultural, mas que serviu para estudos que foram além dessa natureza alcançando tanto o âmbito político como o cultural do período nazista. Não é uma proposta única, várias pesquisas já foram desenvolvidas sobre esse tema, e provavelmente muitas outras acontecerão. Pois, a necessidade de pensar nas intencionalidades e discursos propagados está cada vez maior.

No documentário *O Eterno Judeu* foram encontrados elementos da linguagem e discurso da propaganda nazista a partir da utilização de uma variada bibliografia sobre metodologia de análise fílmica. Após realizada a decupagem, seus aspectos internos, interrelacionais e externos foram considerados. A partir disso foi observado que documentário segue uma estrutura: lógica, temática, técnica, visual, discursiva e estética do modo de propaganda defendido por Hitler. *O Eterno Judeu* é direto, objetivo e visceral. Um documentário "pedagógico" cuja proposta é falar a "verdade" sobre o judeu.

A partir deste trabalho é possível compreender como uma linguagem, e os aspectos culturais podem afetar e contribuir para o desenvolvimento de ações de cunho social e político. Também permite compreender como a propaganda política funciona e os mecanismos por ela utilizados. Principalmente como não se pode ter um posicionamento descomprometido, inocente e acrítico diante de produções artísticas e culturais – na verdade de qualquer vertente. Sobretudo as que se colocam "detentoras da verdade".

Hoje lidamos com um panorama em que as opiniões, ideias e discursos são propagados e difundidos rapidamente.

Tais questões incentivaram a criação de um vídeo curta de animação apresentando os principais aspectos da propaganda e linguagem nazista levantou por Klemperer (2009), o vídeo "LTI" disponível em:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

https://www.youtube.com/watch?v=spaQRiKRTe4&t com o vídeo e esta pesquisa pretendemos causar uma reflexão a respeito da apropriação da arte e produções artísticas e audiovisuais pela política - e da política por essas produções - e as dimensões a que essas produções podem estar vinculadas.

Com as reflexões levantadas por este trabalho, ressalta-se a importância de uma pesquisa sobre a origem sobre o conteúdo e "a voz" por trás dessas informações. Principalmente as que incitam o ódio e a intolerância. Seja por vieses jornalísticos, culturais, políticos, religiosos, entre outros. Os discursos devem passar por uma crítica, uma contextualização e reflexão e caso seja necessário devem ser refutados.

Referências

ALVES, Julia M. D.; PIZZI, L. C. V. . Análise Do Discurso Em Foucault E O Papel Dos Enunciados: Pesquisar Subjetividades Nas Escolas. Temas em Educação (UFPB), v. 23, p. 81-94, 2014. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/rteo/article/view/19678/11419> Acesso em: 10 de set. de 2015.

ARENDT, Hannah, Totalitarismo *In*: _____ Origens do totalitarismo – Antissemitismo, imperialismo, totalitarismo. São Paulo: Schwarcz S.A. 2013.

AUMONT, Jacques; et al. A estética do filme. Coleção Ofício de Arte e Forma. 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 1995.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Holocausto: crime contra a humanidade. Coleção História em movimento. São Paulo: Editora Ática, 2007.

_____. Nazismo e Antissemitismo teorias e práticas da exclusão *In:* XV Jornada Interdisciplinar Sobre O Ensino Da História Do Holocausto: História e Memória Do Holocausto. Atas do evento. São Paulo. Disponível 2010 em:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

<http://arqshoah.com.br/uploads/jornada/13/JORNADA43_130910050547.pdf#page=30> Acesso em: 05 de fev. de 2016.

BAGGIO, Eduardo T. Os modos de representação do cinema documentário e o realismo Peirciano. *In: Revista Eletrônica de filosofia.* vol. 9 n.1. 2002. Disponível em:<www.pucsp.br/pragmatismo> Acesso em: 07 de fev. de 2016.

BENJAMIN, Walter, A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica. In: CAPISRRANO, Tadeu (org.) Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. pp. 9-40.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz, O uso do cartaz como propaganda de guerra na Europa – 1914-1918. Observatório (OBS*), v. 4, p. 319-333, 2010.

DAVIES, Norman. Representações – A Segunda Guerra Mundial em imagens, literatura e história In: _____Europa na Guerra. Rio de Janeiro: Record, 2009. Cap. 6, p. 467-517.

DENNIS, David B. Desumanidades: interpretações nazistas da cultura ocidental. Tradução: João Barata. São Paulo: Madras, 2014.

DUARTE, António Paulo. A visão da "guerra total" no pensamento militar In: Revista Nação e Defesa. Instituto da Defesa Nacional, 3ª Série; Nº 112, Outono/Inverno de 2005. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.26/1150> Acesso em: 15 de jan. de 2016.

FERRO, Marc. História da Segunda Guerra Mundial. São Paulo: Ática. 1995.

_____. Cinema e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. Cinema e Política, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GINZBURG, Carlo. Representação: a palavra, a idéia, a coisa. *In*: GINZBURG, Carlo Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

GOMBRICH, E. H. Da representação à expressão. *In*: GOMBRICH, E. H. Arte e Ilusão - um estudo da psicologia da representação pictórica. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GUARATO, Rafael. Por uma compreensão do conceito de Representação. História *e*-História. 2010. Disponível em: <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=127#_edn1> Acesso em: 08 de jan. de 2016.

KLEMPERER, Victor. LTI: A linguagem do Terceiro Reich. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

KORNIS, Mônica A. História e cinema: um debate metodológico. *In:* Estudos Históricos, vol. 5, n. 10. Rio de Janeiro. 1992, p. 237-250.

KRACAUER, Siegfried. La Propaganda y los filmes de guerra nazis. *In* KRACAUER, Siegfried, De Caligari a Hitler – Una historia psicológica del cine alemán. Barcelona, Paidós Estética, 1985. p. 257-319 Disponível em: <http://minhateca.com.br/ecs.df007/Documentos/105747076-De-Caligari-a-Hitler-Una-historia-psicologica-del-cine-aleman-Siegfried-Kracauer-1947,17456657.pdf> Acesso em: 19 de dez. de 2015

KURTZ, Adriana S. O Cinema Nazista à serviço do holocausto judeu (ou um percurso da fábrica de sonhos à morte industrial). *In*: XXVI Simpósio Nacional de História. 2011, São Paulo. ANPUH 2011. Disponível em:< http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300502844_ARQUIVO_anpuh2011cinemaepropagandaideologicartf.pdf> Acesso em: 08 de jan. de 2016.

LAGNY, Michèle. O Cinema como fonte de história. *In* NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B; FREIGELSON, Kristian (orgs.). Cinematógrafo – um olhar sobre a história. Salvador, São Paulo, EDUFBA/UNESP. 2009 p. 99-133.

LERNER, Silvia Rosa. Geografia da exclusão e da intolerância: dos guetos aos campos de extermínio. *In:* XV Jornada Interdisciplinar Sobre O Ensino Da História Do Holocausto: História e Memória Do Holocausto. Atas do evento. São Paulo. Disponível 2010 em:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

<http://arqshoah.com.br/uploads/jornada/13/JORNADA43_130910050547.pdf#page=30> Acesso em: 05 de fev. de 2016.

LIBDY, F. D; ANGELIM, J. K. O; MENDES, L.S. Hitler e Nazismo: Sobre Arte, Estética, Comunicação e Ideologia. *In:* XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte. Universidade Federal do Pará - Intercom. Belém. 2014. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/norte2014/resumos/R39-0834-1.pdf> Acesso em: 05 de fev. de 2016.

LUZ, Enrique. "*O Eterno Judeu*": anti-semitismo e antibolchevismo Nos cartazes de propaganda política nacional-socialista (1919-1945), 2006. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/VCSA-6WXRRK/luz__enrique._o_eterno_judeu._disserta__o._hist_ria_fafich.pdf?sequence=1 > Acesso em 19 de nov. de 2014.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. O triunfo do Reich de Mil Anos: cinema e propaganda política na Alemanha nazista (1933-1945). *In* CAPELATO, MORETTIN,

NAPOLITANO e SALIBA, História e Cinema, São Paulo: Alameda, 2007.

_____ O Poder das Imagens: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945). São Paulo: Alameda, 2012.

ROSENSTONE, Robert A. A história nos filmes, os filmes na história. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SOARES, Marco Antonio Neves. Da Alemanha aos Trópicos – Identidades judaicas na terra vermelha. Londrina, EDUEL. 2012. pp. 17-102.a

SOUZA, Éder Cristiano. O uso do cinema do ensino de história: propostas recorrentes, dimensões teóricas e perspectivas da educação histórica. *In*: Revista Escritas, v. 4, 2002, p. 70-93. Disponível em http://revistahistoriauft.files.wordpress.com/2013/02/artigo25.pdf

STACKELBERG, Roderick. A Alemanha de Hitler: origens, interpretações, legados. Tradução de A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

VILLELA, L. B. R.; AMÉRICO, G. A. Circuito Comunicacional: uma reflexão dialética do cinema na perspectiva da história social. Revista de Teoria da História, v. 5, p. 241, 2013. Disponível em: <http://www.revistadeteoria.historia.ufg.br/up/114/o/11_-_Lucas_Vilela.pdf> Acesso em: 20 de jan. de 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Alegorias medievais na literatura e no cinema: uma análise de "As crônicas de Nárnia"

Matheus Silva FALCÃO[1]
Rodrigo Poreli Moura BUENO[2]

O objetivo principal deste trabalho é analisar a presença de alegorias medievais em: "As Crônicas de Nárnia" (1950-1956), de C.S. Lewis, e nas suas adaptações produzidas pelo universo cinematográfico nos anos 2000. Tantos nos textos como nos filmes estão presente toda uma gama de alegorias, construídas a partir da noção de maravilhoso típicas do período medieval. Estes elementos que, além do próprio cenário, podem ser percebidos também por meio da grande variedade de criaturas míticas e animais falantes que vivem naquele lugar. Outro traço peculiar do mundo imaginário de Nárnia é sua atmosfera de medievalismo, notada nos castelos, armaduras, títulos de nobreza, paisagens bucólicas e combates corpo a corpo de guerreiros. Além do mais, devemos considerar que as artes literária e fílmica possuem aspectos peculiares inerentes a cada uma, e, assim, procuraremos ainda discutir questões sobre apropriação de textos literários para o cinema e o seu processo adaptativo, pois a partir dele apresenta-se a possibilidade de novas leituras da narrativa.

Palavras-chaves: Alegoria e Mito, Medievalismo, Fantasia Infantil, Linguagem Teológica, Literatura e Cinema.

As Crônicas de Nárnia: os livros e os filmes

As Crônicas de Nárnia integram um conjunto de sete livros escritos pelo autor britânico Clive Staples Lewis (1898-1963) voltado para o público infanto-juvenil

[1] Graduando do curso de História na Universidade Federal do Tocantins, campus Porto Nacional.
[2] Professor do curso de História na Universidade Federal do Tocantins, campus Porto Nacional.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

e que representa um enorme sucesso na literatura mundial, tendo vendido mais de cem milhões de cópias em todo o mundo e traduzido para mais de 40 idiomas. C.S. Lewis cria um mundo repleto de fantasia onde ocorrem histórias em que seres humanos, nos livros chamados de filhos de Adão e Eva, e diversas criaturas míticas e fantásticas também são protagonistas.

Os títulos dos livros lançados, em ordem de lançamento, são: "O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa", 1950; "Príncipe Caspian", 1951; "A Viagem do Peregrino da Alvorada", 1952; "A Cadeira de Prata", 1953; "O Cavalo e seu Menino", 1954; "O Sobrinho do Mago", 1955; "A Última Batalha", 1956. Além da ordem de publicação das obras, há também a chamada ordem cronológica em que o romance "O Sobrinho do Mago" ocupa a primeira colocação e "O Cavalo e Seu Menino" a terceira. Isso porque C.S. Lewis, a princípio, não planejava escrever uma saga com tantos títulos. Daí "O Sobrinho do Mago", que narra as origens e a fundação da terra mágica de Nárnia, assumiria o primeiro lugar na ordem cronológica.

Algumas das obras do universo de Nárnia já foram adaptadas para a linguagem cinematográfica e posteriormente outras também o serão. Até o momento os filmes "O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa" (Andrew Adamson, 2005), "Príncipe Caspian" (Andrew Adamson, 2008) e "A Viagem do Peregrino da Alvorada" (Michael Apted, 2010) representam reconhecidos filmes no imaginário da fantasia fílmica do século XXI. Sobretudo o primeiro dos filmes citados, que teve uma considerável arrecadação de mais de U$ 700 milhões de bilheteria e foi galardoado com uma das estatuetas do Oscar de 2006.

Adaptações cinematográficas: limites e possibilidades

Uma das limitações mais discutidas em torno das adaptações cinematográficas de obras literárias é o grau de fidelidade do filme em relação ao livro. Ora uma obra do cinema é criticada por ter destoado muito da essência de sua

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

referência literária. No entanto, se é muito fiel ao livro, o filme, na visão de muitos, peca pelo rigor em seguir excessivamente a fonte.

Este "problema" pode ser solucionado se se souber compreender que a obra cinematográfica e a obra literária representam duas linguagens distintas com diferentes formatos que influenciam diretamente em seu resultado. Nesse sentido, jamais um filme será "igual" ao livro em seu resultado, visto que tem uma natureza diversa.

Outro aspecto a ser ressaltado é que justamente por representarem formatos diferentes, não cabe traçar critérios comparativos em termos de qualidade entre um filme adaptado de um livro. Um filme é uma obra específica e deve ser assim compreendida independentemente do livro que ela se utilizou para ser concebida. Neste sentido, dizer que um filme ficou "melhor" ou "pior" que um livro por, por exemplo, suprimir algumas partes que o leitor ou expectador julga essenciais, é um grande equívoco já que o próprio formato do filme com certo padrão de tempo de duração definido tende a naturalmente forçar um encurtamento da história original proposta pelo escritor de um livro. Entendido que cada obra, seja literária ou fílmica, tem sua especificidade é que se consegue entender com mais maturidade crítica a proposta de uma adaptação. Um filme, seja ele adaptado ou não, tem em seu resultado a marca de quem o dirigiu e de quem ajudou em maior ou menor grau para a sua realização.[3]

Nos filmes adaptados a partir da obra de Lewis, vê-se em alguns momentos, sobretudo no primeiro dos filmes, uma grande similaridade entre o enredo literário e o roteiro cinematográfico. O roteiro do filme se utilizou grandemente do livro para ser formado. No entanto, evidentemente é impossível reproduzir todo o livro num filme, pois como já foi dito, um filme e um livro representam duas linguagens distintas. Neste sentido, não é exagero afirmar que um filme adaptado é uma representação da obra literária e, como tal, remete o conceito de mimeses; a representação aqui não significa a reprodução idêntica de algo e sim a representação das impressões que se criaram acerca de algo.[4]

[3] RIBEIRO, 2005. p. 186.
[4] TEIXEIRA, 2003. p. 47.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Outro ponto essencial quando se contrapõe um filme a um livro que o motivou é a estética que caracteriza o cinema. A luz, as cores, a trilha sonora, a entonação e o timbre dos atores elencados para representar as personagens, etc. escolhidos para se representar a história proposta pelo autor de um livro podem significar apenas uma das possibilidades que o leitor cria ao ler o livro. A linguagem literária é ainda mais genérica que a audiovisual, neste sentido. Tais fatores nos dão mais tranquilidade para explorar adaptações cinematográficas de livros como os d*'As Crônicas de Nárnia* e nos permitem explorar com mais segurança a proposta do filmes por si mesmos.

Extraindo diversos elementos presentes em *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*

Imaginário infantil

Com relação à primeira das Crônicas de Nárnia em ordem de publicação, *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, pode-se extrair interessantes elementos relacionados a aspectos ligados à arte de se contar histórias para crianças. O livro começa, por exemplo, com a expressão "era uma vez" [5], remetendo diretamente ao imaginário das histórias infantis. Além disso, o autor dedica o livro a uma criança que tem o nome de uma das protagonistas da história em questão, Lucy, e exalta a importância da sabedoria em princípios passada através do tempo entre diferentes gerações ao dizer àquela ao qual o livro foi dedicado que viria um dia em que ela voltaria a ler histórias de fadas[6]. Deste modo, percebe-se a preocupação de Lewis em estimar a tradição como um importante fator a compor a vivência e a constituição de um indivíduo.

[5] LEWIS, C. S. As Crônicas de Nárnia, volume único. São Paulo: WMF, Martins Fontes, 2009. p. 103.
[6] IBID, p. 102.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Uma das personagens que podem ser inclusas neste princípio é o velho professor Kirke, que inclusive enquanto criança foi protagonista da primeira das histórias de Lewis em ordem cronológica "O sobrinho do mago", estando presente na fundação de Nárnia. O agora já velho professor é o único que dá atenção e considera com seriedade os aparentes devaneios da pequena Lúcia que afirma ter encontrado uma terra mágica a partir da entrada num guarda-roupa. Essa magia entre as gerações é uma intenção do autor em ressaltar a pureza e a preciosidade da imaginação infantil desprezada pelo imaginário adulto, marcado pela tragédia e pelo marasmo da rotina e dos afazeres materiais, pujantes em sua época, século XX, palco de grandes transformações na economia e na produção, que se tornava ainda mais mecanizada e ágil[7], além de profundamente afetada por duas devastadoras guerras, causa que inclusive fez com que os quatro irmãos fossem morar por um tempo na afastada e bucólica residência do professor Kirke, na história. Tal contraste entre os imaginários infantil e adulto é recorrente em todos os sete livros sobre Nárnia, como por exemplo, quando a personagem Susana, irmã de Lúcia aparece no último volume da série ("A última Batalha") esquecida do universo mágico narniano por causa dos batons e da maquiagem, elementos que representam o cotidiano adulto, que neutraliza a beleza dos sonhos e do universo infantil. A ideia de C.S. Lewis é demonstrar que mesmo que o tempo se passe essa realidade não pode ser perdida como, aliás, demonstra o próprio professor Kirke, que não se fecha diante da imaginação pueril.

No avanço da primeira das histórias, ao relatar as diferenças entre os poderes do Leão Aslam, filho do Imperador das terras além-mar e que nitidamente representa o bem ao ser antagonizado pelos poderes maléficos da Feiticeira Branca, o autor apresenta que a terra de Nárnia estava por longuíssimos anos em estado de permanente inverno e, portanto há muito tempo sem natal. Observa-se que, no decorrer da narrativa quando a feiticeira perde paulatinamente os seus poderes e sua influência, aos poucos também vai se dissipando o inverno que culmina com a chegada do Papai Noel e seus presentes intimamente ligados ao bem e ao encanto

[7] BRION, Nicolai H. DIANIM. A Releitura de O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa no Cinema. Dissertação de Mestrado, UFC: Fortaleza, 2013. p. 34.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

presentes nas crianças no período natalino[8]. Novamente, pode-se afirmar o quanto o autor quis exaltar a graça da realidade infantil, representado pelo calor do sol e do verde da relva fresca, que muito contrasta com o gélido espírito adulto do inverno.

Dentre tantos elementos que podem ser classificados como uma exaltação à mentalidade infantil está a noção de tempo que se tem na terra mágica de Nárnia como totalmente alheia à noção real de tempo. Mesmo que se passem diversos anos lá, isso pode representar uma fração de segundos no mundo real, como acontece quando os quatro irmãos Pevensie, protagonistas da história, vão e retornam de Nárnia pelo guarda-roupa da sala vazia da casa do professor. Esse descompasso de tempo faz com que vislumbre a importância da capacidade imaginativa infantil sem se desconsiderar sua relevância, beleza e muito menos a caracterizá-la como pitoresca e fútil.

Mitologia e alegorias medievais e cristãs

Todas as histórias de Nárnia estão repletas de criaturas mitológicas e fantásticas como faunos, minotauros, centauros, dragões, unicórnios, dríades, náiades, sátiros, anões, animais falantes, dentre outros.

A própria ideia de C.S. Lewis em representar o grande herói da obra, Aslam, em forma de leão, remonta ao imaginário medieval que muitas vezes considerava a figura do Leão como o Filho da Virgem[9], representando nitidamente Jesus Cristo.

O autor se vale também desta alegoria para metaforizar conceitos básicos teológicos cristãos, sendo o mesmo cristão confesso e também autor de diversos estudos e ensaios cristãos como, por exemplo, o livro *Cristianismo Puro e Simples*. A analogia do conceito teológico de redenção se faz no momento em que o Leão Aslam entrega sua vida em forma de sacrifício à Feiticeira Branca para salvar o traidor Edmundo que havia se colocado a princípio ao lado dela. Somente a martírio

[8] LEWIS, C. S. As Crônicas de Nárnia, volume único. São Paulo: WMF, Martins Fontes, 2009. p. 150.
[9] MALAXECHEVERRÍA, Ignacio. Bestiario Medieval. Madrid: Ediciones Siruela, 2002. p, 90, 91.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de Aslam seria capaz de impedir a morte do filho de Adão, tal qual afirmam, de modo análogo, as escrituras bíblicas acerca do sacrifício de Cristo para purgar os pecados da raça humana e assim salvá-la.[10]

Outro momento imagético que reforça essa ideia está no término da terceira das histórias de Nárnia em ordem de publicação, *A Viagem do Peregrino da Alvorada*, momento em que Aslam aparece aos personagens protagonistas da fábula em forma de cordeiro[11], uma evidente alusão à figura do Cristo bíblico, retratado por S. João Batista no Evangelho segundo S. João como o "Cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo".[12]

Dentre as diversas figuras mitológicas citadas por Lewis em todo o universo de Nárnia, chama a atenção o fauno chamado Tumnus, grande amigo de Lúcia e o primeiro contato da menina na terra mágica. O fauno é uma figura mítica que nos remonta à mitologia romana, sendo o equivalente dos sátiros da mitologia grega, que, aliás, também são citados pelo autor na referida obra.[13]

O fauno era um semideus com metade do corpo em forma humana e a outra em forma de bode e que tocava a chamada flauta de Pã, capaz de provocar um misto de sensações em quem ouvia. C.S. Lewis retrata algo parecido ao narrar que Tumnus, o fauno, ao tocar sua "pequena e esquisita flauta" provocou em Lúcia uma "vontade de rir e chorar, de dançar e de dormir, tudo ao mesmo tempo" [14]. Esse estado de torpor que o fauno quis induzir na criança tinha o fim de entregá-la a Feiticeira, chamada de Jadis. Apesar disso, conforme se vê na história, Tumnus se arrepende e desenvolve ainda mais amizade com Lúcia, ressaltando novamente a intenção de autor em transparecer ao público infanto-juvenil valores ligados ao bem contra o mal e a valorização do bem nesse confronto.

Em todo o livro pode-se também perceber diversos elementos ligados ao imaginário que se tem acerca do período medieval quando são citados castelos e torres[15], armaduras, títulos de nobreza, paisagens bucólicas e combates corpo a

[10] Cf. 2 Coríntios, cap. V, 21.
[11] LEWIS, C. S. As Crônicas de Nárnia, volume único. São Paulo: WMF, Martins Fontes, 2009. p. 513, 514.
[12] Cf. S. João, cap. I, 29.
[13] LEWIS, C. S. As Crônicas de Nárnia, volume único. São Paulo: WMF, Martins Fontes, 2009. p. 154.
[14] IBID, p. 109.
[15] IBID, p. 144, 145.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

corpo de guerreiros. Aslam pede para que Pedro, um dos irmãos que vão para Nárnia se ajoelhe e o investe como rei com sua notável espada.[16] A forma da investidura nos remete, grosso modo, às relações de vassalagem do Medievo. Usa-se também o termo "cavaleiro" ao se adentrar à noção das batalhas travadas[17], algo que também é uma nítida característica da fantasia que se utiliza de elementos medievais.

Considerações finais

Todos os elementos aqui analisados representam uma parte superficial da variedade de possibilidades que podem ser criadas a partir do universo mágico de Nárnia criado por C.S. Lewis, se revela como uma importante ferramenta para se analisar e compreender as características do imaginário fantástico em diversas obras deste feitio, com similaridades e contrastes, tais como muitas de J. R. R. Tolkien, amigo de Lewis. Espera-se que os estudos sobre o tema cresçam em amplitude, dadas as densas questões que podem ser extraídas a partir de obras como as aqui citadas e brevemente ponderadas.

Referências

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2015.

BRION, Nicolai H. DIANIM. *A Releitura de O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa no Cinema*. Dissertação de Mestrado, UFC: Fortaleza, 2013

LEWIS, C. S. *As Crônicas de Nárnia, volume único*. São Paulo: WMF, Martins Fontes, 2009

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio. *Bestiario Medieval*. Madrid: Ediciones Siruela, 2002.

[16] IBID, p. 161.
[17] IBID, p. 183.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa. Direção: Andrew Adamson. Brasil: Distribuidora: Disney/Buena Vista, 2005. (Longa metragem).

RIBEIRO, Emílio Soares. *O Senhor dos Anéis: a tradução da simbologia do anel do livro para o cinema.* Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 2, n. 16, p. 183-200, jan. 2005. ISSN 2175-7968. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6740/6212>. Acesso em: 12 dez. 2016. doi:http://dx.doi.org/10.5007/6740.

TEIXEIRA, Ivan. *Literatura como imaginário: introdução ao conceito de poética cultural. Revista Brasileira*: Revista da Academia Brasileira de Letras, fase VII, ano X, n. 37, p. 43-67, out./dez. 2003.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A ARGUMENTAÇÃO POR MEIO DA IMAGEM/LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA

Eva Cristina FRANCISCO (IFSP)[1]

Resumo: Pesquisas mostram que muito há para ser abordado e discutido no que se refere à imagem, esteja ela ligada, à arte, à linguística, à comunicação. Para aqui, abordamos a imagem no cinema como forma de argumentação, versando que esta pode criar e (re)criar significações na narrativa verbo-audiovisual, persuadindo e influenciando o receptor com o poder de representação da realidade. Elemento básico da linguagem cinematográfica, a imagem na linguagem do cinema apresenta significações expressas em uma única tomada que pode dar pistas para o que virá no decorrer da narrativa. Nesse sentido, será realizada a análise de uma das cenas do Filme *Primo Basílio* (2007), de Daniel Filho, obra adaptada do romance homônimo de Eça de Queirós (*1878*). A leitura do fotograma dessa cena, fundamentada em pesquisas bibliográficas, resultará na afirmação de que o filme está além de fotografias em movimento, um trajeto da imagem à linguagem.

Palavras-chave: Imagem; Argumentação; Cinema

Introdução

O lançamento de um filme depende, entre outros fatores, de uma produção bem trabalhada para que a sétima arte se manifeste de forma bem sucedida. No caso do trabalho com o cinema, ele se apoia em diversos recursos, tais como o trabalho da câmera. Todavia, tais artifícios somente são possíveis porque se pode contar com o poder de significação que a imagem cinematográfica concede. Tão

[1] Docente do quadro permanente do Instituto Federal de São Paulo - *Campus* Avaré.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

importante quanto a câmera e seus artifícios são as imagens que dão vida à narrativa fílmica. Estudos têm mostrado que muito há para ser abordado e discutido no que se refere à imagem, esteja ela ligada, à arte, à linguística, à comunicação, etc. Versando sobre a imagem no cinema, percebemos que ela pode criar e (re)criar significações na narrativa audiovisual, podendo ser considerada elemento básico constituinte da linguagem cinematográfica. A imagem fílmica ocasiona, por isso, a impressão da verdade, e tal aparente realismo é dinamizado pela visão artística do diretor. Ao assistir a um filme é importante ficar atento para a significação expressa em uma única imagem que pode dar pistas para o que virá no decorrer da narrativa, pois:

> Desde cedo, organizam-se em nossa mente certas imagens. Essas imagens representam disposições em que, aparentemente de um modo natural, os fenômenos parecem correlacionar-se em nossa experiência. Dissemos 'aparentemente natural' porque desde o início interligamos as disposições que se formam com atributos qualitativos que lhe são estendidos pelo contexto cultural (OSTROWER, 1978, p. 58).

A imagem, assim como um texto qualquer, está aberta às mais diversas decodificações e interpretações. Ao se falar em texto, muitas vezes nos deparamos com conceitos que induzem a pensar que o termo se refere à linguagem falada e escrita. Porém, quando se analisa mais a fundo as teorias do texto, percebemos que ele vai muito além do que a concretização do discurso propriamente dito. Não podem ser considerados apenas os aspectos notacionais da língua como se o ser humano vivesse de mensagens transmitidas somente pela escrita e/ou pela fala. O ideal é que ele seja entendido como uma unidade de comunicação perceptível pela visão ou audição e concretizado pelas tão diversificadas formas de linguagem das quais o ser humano pode se utilizar.

Buscamos, então, abordar a imagem como forma de texto e mostrar que ela sai de sua forma para complementar-se com a significação. Para tanto, tomamos a linguagem cinematográfica como *corpus* verificando que as imagens em

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

movimento podem trazer maiores significações que um simples "mostrar" de fotografia. Procuramos mostrar que o apelo imagético, a seleção e combinação de ícones representativos constituem o processo de criação fílmica, já que antes que qualquer imagem apareça na tela, ela deve ser previamente avaliada e aprovada para atingir o objetivo do diretor e

> [...] muito embora as imagens sejam algo que invadem o sujeito a partir do mundo exterior, algo que vem da realidade material, a imagem ela mesma é formada dentro do olho, dentro do sujeito, sendo algo que concerne à realidade psíquica. Nesse sentido, cada olhar é único (SOUZA, 2007, p. 165).

Dentro de uma imagem (ou de uma sequência) de um quadro fílmico, encontramos maneiras de denúncia, conceitos, crenças, emoções, etc., na estrutura do discurso que o cinema dispõe. A sensação da realidade ocorre na forma de imagem, pois, sem que ela seja minuciosamente escolhida para dado quadro, os recursos e mecanismos de cinematografia (movimentos de câmera, enquadramentos, angulações, etc.) seriam poucos, ou nada úteis. Nesse contexto:

> Ao pensar a imagem como significação é necessário delimitar o que vamos compreender por imagem. Optamos pelo uso de um conceito que atende aos aspectos que recorremos até agora, neste caso, *imagem é uma configuração visual de qualidades sensíveis capaz de produzir significação*. A partir daqui, nós a tomamos enquanto signo e, neste sentido, a imagem passa a exercer a função de significante, ou seja, de algo que, embora possa ter existência própria no mundo natural, em certas circunstâncias, precisa ser apreendida ou substituída por outra coisa para tornar-se acessível aos sentidos e à cultura. (CAMARGO, 2011, p. 211).

Por meio da análise de uma sequência do filme Primo Basílio, é possível mostrar que o processo de produção fílmica está muito além de fotografias em

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

movimento, o que nos levará ao trajeto da imagem à significação, além de apresentar uma visão sobre uma das funções da imagem: comunicar.

Imagem fílmica: algumas características

Podemos dizer que o elemento de base da linguagem cinematográfica é a imagem. É por meio dela que se dá a descrição de objetos, personagens, cenários, atmosferas e, muitas vezes, de aspectos sentimentais (as expressões faciais filmadas em *close* ilustrando emoções são um exemplo). De acordo com Martin (2003, p. 21), a origem da imagem fílmica marca-se por uma ambivalência profunda e

> [...] resulta da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo essa atividade se orienta no sentido preciso desejado pelo realizador.

A imagem tem o poder de restituir inteiramente o que é ofertado à filmagem, e a maneira pela qual é registrada e transmitida, a impressão de veracidade possui uma percepção, antes de tudo, objetiva. O espectador constrói, (re)cria concepções, pensamentos e ideologias também por meio da ação imagética. Assim, pode-se dizer que a imagem é dotada de tudo (ou quase tudo) o que a realidade apresenta. Sem a imagem cinematográfica, nada seria possível nessa produção. É a visualidade que dá vida aos movimentos, diálogos, personagens, ações e emoções e o artista (re)criador conta com o poder e apelo imagéticos intertextualizando arte cinematográfica e texto roteirístico na intersemiose, visto que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> [...] a tradução é um diálogo de individualidades criadoras de diferentes culturas, isto é, um autêntico diálogo de culturas, no qual o tradutor escarafuncha as entranhas do original, ausculta as vozes que o povoam, entranha-se no às vezes quase insondável da linguagem, compenetra-se da vida de suas personagens; em suma, embebe-se do original para poder interpretá-lo em seu conjunto e dar-lhe uma nova vida, vida essa, porém, marcada pela singularidade dos múltiplos modos de ser da língua e da cultura do tradutor, por sua individualidade criadora (BEZERRA, 2012)[2].

No entanto, mesmo que a imagem represente ter uma significação unívoca, por mostrar "o que realmente é", no caso do cinema ela consegue expressar ideias gerais e abstratas. "Representar é dar a alguma coisa o sentido de outra. Falar em representação implica considerar que o que se representa, é algo diferente do que está representado" (CAMARGO, 2011, p. 207). Isso porque, muitas vezes, ao assistirmos a um filme, nos deparamos com imagens que apresentam alguma simbologia. A filmagem de um gato, por exemplo, pode não significar somente um felino, mas conter interpretações extras que dependem de como cada espectador vai recebê-la. Outro exemplo é o caso dos mecanismos utilizados para a profundidade de campo no cinema: uma escada filmada em *plongée* (de cima para baixo) oferece uma interpretação diferente da mesma filmagem realizada em ângulo contra-*plongée* (de baixo para cima). E, ainda, um *close* dado a certa parte do corpo, ou a um cenário específico, pode não apenas querer mostrar de forma mais detalhada e sim "contar", induzir o espectador a ler aquela imagem de forma diferente, identificar outra significação para dado quadro.

Outra característica marcante da imagem fílmica é que ela se apresenta sempre em tempo presente. Por mais que a narrativa cinematográfica seja de época ou represente um determinado tempo, seja passado ou futuro, a impressão que o espectador tem é que os acontecimentos estão ocorrendo naquele momento e acabam vivenciando a história como se estivessem inseridos na filmagem, na história como real. "A imagem fílmica suscita no espectador um 'sentimento de

[2] Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142012000300007&script=sci_arttext

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

realidade' muito forte em determinados casos para provar a crença e ilusão na existência objetiva do que aparece na tela" (PLAZA, 2008, p. 142). É por esse aspecto da imagem fílmica que presenciamos risos, choros, manifestações de raiva, indignação, alegria, enfim, as mais diversas emoções nos mais variados tipos de espectadores. Isso não quer dizer que o cinema seja uma arte de ilusões, nem que engendre fenômenos de crença mais forte do que outros. "Simplesmente, o espectador de filme está mais investido de forma psicológica na imagem" (AUMONT, 1995, p. 111).

Assim, a realidade representada pela imagem que foi cuidadosamente escolhida, composta, resulta da percepção subjetiva, que está ligada diretamente ao diretor e ao seu ato criativo. O cinema é capaz de oferecer ao receptor uma imagem artística da realidade totalmente não realista (tomemos como exemplo o papel criador da câmera e o da sonoplastia). Tal realidade é reconstruída em função do que o produtor pretende exprimir, de forma sensorial e intelectual. Agel (1954) coloca o cinema, no que diz respeito à imagem fílmica, como intensidade, intimidade e ubiquidade. Intenso porque a imagem fílmica, em particular o primeiro plano, possui uma força quase sobrenatural que oferta uma visão integralmente peculiar da realidade, e a música, que atua com papel sensorial e lírico, simultaneamente, consolida o poder de penetração da imagem. Íntimo porque a imagem, novamente por meio do primeiro plano, faz o espectador adentrar nos seres e nas coisas. A ubiquidade está no fato de o cinema conseguir conduzir o espectador livremente no tempo e no espaço, já que é possível condensar o tempo na linguagem cinematográfica e, acima de tudo, porque ele recria a própria duração, fazendo com que a trama flua continuamente no olhar do espectador:

> A imagem fílmica proporciona, portanto, uma reprodução do real cujo realismo aparente é, na verdade, dinamizado pela visão artística do diretor. A percepção do espectador torna-se aos poucos afetiva, na medida em que o cinema lhe oferece uma imagem subjetiva, densa e, portanto, passional da realidade: no cinema, o público verte lágrimas diante de cenas que, ao vivo, não o tocariam senão mediocremente (MARTIN, 2003, p.25).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Nesse sentido, frisamos que a imagem fílmica é muito mais do que uma simples representação do real, é mais que fotografias em movimento. Ela é recheada de significações que, no envolvimento sociocultural de cada um, provoca interpretações das mais diversas. Quem nunca se viu mais emocionado com a representação da realidade em um filme do que com a própria realidade? A imagem cinematográfica representa o real, sim, mas também consegue transfigurar esse real em magia – o que confere a ela um valor mais eficaz do que o de um simples reproduzir. Conforme Bakhtin (2003, p. 365) "se a interpretação se esgotasse apenas nesse momento ela seria uma simples dublagem e não traria consigo nada de novo e enriquecedor." Entretanto, a interpretação da imagem fílmica pode fugir ao seu receptor. É necessário aprender a "ler" uma trama cinematográfica, a atribuir interpretações e significações, assim como se decifram palavras e enunciados.

Logo, a imagem, embora apresente uma exatidão figurativa, é excessivamente manuseável e ambígua em se tratando de interpretação. Ela transmite a figura do real, para consecutivamente afetar os sentimentos do espectador e, sempre de forma facultativa, alcançar uma significação de ideologia e moralidade. A imagem nos conduz ao sentimento e, partindo deste, à ideia. Percebemos que inúmeros espectadores permanecem nos níveis sensorial e sentimental ao se deparar com uma trama exibida pela tela do cinema.

A imagem fílmica nada mais é que a representação da realidade apresentada à câmera e esta representação constitui a percepção objetiva do espectador. A princípio, classificamos essa imagem como realista pelo fato de ser constituída das aparências do que é real, induzindo o espectador à crença na objetiva existência do que é visto na tela. Isso ocorre devido à univocidade da representação que é capaz de utilizar apenas os aspectos precisos e determinados da realidade e também pelo fato de que a imagem fílmica se encontra sempre no tempo presente, considerando os demais tempos verbais um produto do julgamento do espectador ao assistir ao filme. No entanto, no processo de tradução do texto roteirístico para o verbo-audiovisual, uma imagem equivalente, nem sempre está em visível correlação com as palavras, é necessário que a vida interior da ação

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

traduzida equivalha à vida interior do texto original. A imagem representada pela câmera pode afetar os sentimentos de quem assiste à obra. Nesse sentido:

> A grande causa para a interpretação é a *distância* do intérprete – no tempo, no espaço, na cultura – em relação àquilo que pretende interpretar de forma criativa... Nesse encontro dialógico de duas culturas elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém sua unidade e sua integridade *aberta*, mas se enriquecem mutuamente. (BAKTHIN, 2003, p.365).

A representação do real é dada com artifícios técnicos capazes de chocar o espectador, enfim, a imagem fílmica possui um poder de persuasão afetiva, considerando, todavia, que ela é uma linguagem que requer um decifrar, que depende de fatores como cultura, valores e princípios.

Uma breve análise

Consideramos, aqui, o texto imagético como um quadro de orientações para as mais diversas interpretações e não um conjunto de conceitos sobre a significação de cada ícone presente no fotograma. A todo momento estamos interpretando: um cheiro, um gesto, uma música, qualquer percepção e, com o texto imagético, ocorre o mesmo fenômeno. A fim de corroborar as considerações expostas até o momento, ilustramos a análise a ser feita com seis fotogramas capturados de uma sequência do filme em pauta. À medida que discorremos a respeito de cada fotograma, atestamos a linguagem da imagem cinematográfica:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A B C D E F

Sequência que mostra a segunda visita de Basílio à Luísa e a tentativa de um beijo depois de uma dança

Na sequência em que Basílio visita Luísa pela segunda vez, num primeiro enquadramento, os personagens são filmados em um plano de conjunto, ao som da música *L´eau a La Bouche*. Ao assistir ao filme identificamos um cenário enriquecido com móveis e objetos da época. O vestuário de Luísa representa bem o fim da década de 1950, início da década de 1960. Basílio tenta se aproximar da prima, convidando-a para dançar. Luísa recusa, alegando que há muito tempo não

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

dançava e já não se lembrava mais de como fazê-lo. Ele pede que ela tire os sapatos para que pudesse ensiná-la.

Percebemos, na sequência da cena, em um plano de detalhe, Luísa retirando os sapatos, colocando os pés no chão e em seguida pondo-os sobre os pés do primo para dançar com ele. Este ato sugere que assim como ela desce do salto que calçava, à medida que seus pés deixavam os sapatos, também se desvirtuava de sua vida de mulher casada. O ato sugere o abandono da fidelidade de esposa, o sair da vida monótona, tradicional e leal em que se encontrava, o afastamento do lar e dos valores familiares. A sugestão da leitura semiótica, feita na referida sequência, baseia-se em Barthes quando este assevera, em seu ensaio intitulado *O terceiro sentido,* que no fotograma de uma cena podemos considerar três diferentes níveis de sentido: o informativo, com a função de comunicar; o simbólico, responsável pelo significar e um terceiro nível que o próprio autor diz desconhecer seu significado, mas atesta que este grau de significação encontra-se encoberto pela imagem, por trás do que é exposto de imediato e "contém uma certa emoção" (BARTHES, 1990, p. 52).

Seguindo essa linha de raciocínio, analisamos um enquadramento também filmado em plano detalhe e vemos somente parte das pernas do casal e os pés descalços de Luísa sobre os pés calçados de Basílio. Luísa, já sem os sapatos, ou seja, desprovida dos valores familiares, sobrepõe seus pés sobre os de Basílio, que continua com seus sapatos. Isso sugere que Luísa começa a deixar sua vida, seu casamento, seus valores para seguir e viver a vida de Basílio. Freud (1905), versando sobre a teoria da sexualidade, coloca os pés e partes das pernas como uma das extremidades da atração sexual. Dessa forma, a filmagem, em plano detalhe, dessas partes dos corpos dos personagens induz-nos à crença na teoria freudiana de que os pés podem simbolizar o erotismo que envolve o jogo de sedução ao qual Basílio e Luísa se submetem. Estes significados agregados dão ênfase à filmagem dos pés de Luísa sobre os pés de Basílio. A simbologia dos pés como elemento erótico e de atração sexual corroboram o desenrolar da trama que utilizou cenas explícitas de sexo. Ademais, os sapatos que Basílio calçava

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

simbolizam, também, o direito à propriedade, ou seja, o direito de possuir Luísa, de tê-la como amante.

Ainda nesta sequência, Luísa e Basílio são filmados em plano médio americano, enquanto dançam. Pela proximidade da câmera nas expressões faciais dos personagens, percebemos o envolvimento que se dá entre o casal e, em segundo plano, no mesmo cenário, temos a visão de uma lareira acesa, o que sugere uma das leituras que a imagem do fogo possibilita: a chama da paixão, o desejo, a sedução. Segundo a ideologia de Bachelard, o fogo oferece a sensação de prazer e aconchego: "a primeira convicção calorosa é um bem-estar corporal. É na carne, nos órgãos, que nascem as imagens materiais primordiais" (BACHELARD, 1998, p. 9). Notamos nesse fragmento a multiplicidade de linguagens entrelaçadas que tornam a filmagem mais verossímil. Na cena relatada, presenciamos as vozes da câmera, da imagem do fogo, da representação dos personagens, da música, do espaço, enfim, vozes que se manifestam mutuamente e dão significados implícitos ao que é propriamente dito na tela. Entendemos, por meio desse emaranhado de significações, a paixão que aflorava entre o casal, o desejo que crescia a cada nota musical. Desprovido de tais artifícios, o diretor/produtor não conseguiria o mesmo efeito esse trecho da narrativa.

É nesse instante que Basílio, aproveitando-se da situação de envolvimento, tenta beijar Luísa. Esta, num impulso, esbofeteia o primo, desliga o aparelho de som e, em seguida, calça os sapatos. Este ato sugere a "volta" de Luísa à realidade, a conscientização de que aquilo era errado, a retomada dos valores.

As interpretações que aqui colocamos são algumas de inúmeras outras leituras que poderiam ser feitas por outro analista da sequência fílmica em questão. Penn (2011, p. 322) diz que "a imagem é sempre polissêmica ou ambígua", e assevera que é por esse motivo que a maioria das imagens vêm acompanhadas de algum tipo de texto. No caso da análise acima, temos um texto musical e o diálogo entre os personagens para sanar um pouco da polissemia e ambiguidade que seria provocada se somente tivéssemos imagens em movimento, sem nenhuma outra ancoragem. É por meio de todo um contexto imerso na cena congelada que conseguimos inferir as leituras. Ainda sobre esta sequência, mais uma vez temos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

uma atualização do texto de Eça: a mulher deve ser correta, ela é quem tem que reconhecer o erro e fugir dele. Esta transmutação do texto original, já que se trata de um filme adaptado, reflete bem a época em que se passa a história: a submissão da mulher, as cobranças quanto a valores familiares, assim como a vida correta e fiel imposta ao sexo feminino. Por fim, a imagem como linguagem cinematográfica pode levar o espectador da representatividade imagética às mais diversas formas de comunicar.

Considerações finais

Diante das considerações expostas de forma teórica e analítica da imagem cinematográfica, pudemos enxergar que a imagem pode ser trabalhada por meio da simbologia, da representação conotativa da linguagem. O que queremos dizer com representação é que o seu sentido, aqui, "é estendido para o de significação. Significar implica, portanto, apreender os sentidos que extrapolam a representação" (CAMARGO, 2011, p. 207).

A significação pode ser entendida como resultado da maneira como apreendemos e entendemos, de modo sensorial ou cognitivo, o mundo natural ou cultural. Ao significar, desenvolvemos um processo articulado no que diz respeito às informações que obtemos nos contextos dos nossos relacionamentos em geral. Analisar imagens em movimento, por meio da captura de fotogramas, em prol de uma ilustração mais precisa e clara para a análise, confirmou o que atestamos durante o estudo aqui apresentado: a imagem como linguagem, argumento, comunicação, expressão, enfim uma multiplicidade de signos que orienta a transmissão das mais diversificadas mensagens.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências

AGEL, H. Le cinéma, Paris: Casterman, 1954.

AUMONT, J. A imagem. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Campinas, Papirus, 1995.

BACHELARD, G. A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, R. O terceiro sentido. O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 45-61.

BEZERRA, P. A tradução como criação. Estudos avançados, vol. 26, nº 76. São Paulo. Setembro-Dezembro de 2012. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php - Acesso em 16/07/15

CAMARGO, I. *A.* Imagem: representação *versus* significação. In: Gawryszewski, Alberto (org.) Imagem em Debate. Londrina: Eduel, 2011.

FREUD, S. (1905). Trois essais sur la théorie de la sexualité. Paris, Gallimard, 1987.

MARTIN, M. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 2003.

OSTROWER, F. Criatividade e processo de criação. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.

PENN, G. Análise semiótica de imagens paradas. In: BAUER, Martin W. e GASKELL, George (org.). Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2011.

PLAZA, J. Tradução intersemiótica. 1. ed. 3. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2008.

QUEIRÓS, E.O Primo Basílio. Porto-Braga, Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1878.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SOUZA, H. P. O sujeito, a imagem e a vertigem: o olhar deslizante na obra de M. C. Escher. Olhar/Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos. Ano 9, No 16 (Jan-Jul/2007). São Carlos: UFSCar, 2007.

Filmografia

Filho, Daniel. *Primo Basílio*. Lereby Produções, 2007.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

M, o vampiro de Dusseldorf e o declínio da República de Weimar

Renata Aparecida FRIGERI (UNESP)[1]
Karol Natasha CASTANHEIRA (UNESP)[2]

Resumo: Essa pesquisa investiga o filme *M, o vampiro de Dusseldorf* (Fritz Lang, 1931) objetivando compreender a produção cinematográfica germânica no final da República de Weimar (1918-1933) e como a obra interage a condição pré-nazista na Alemanha. Para investigar a película, a pesquisa percorre as reflexões acerca da psique alemã propostas por Siegfried Kracauer (1988) e Lotte H. Eisner (1985). O contexto histórico e cultural é discutido por meio de Richard Evans (2014) e Peter Gay (1978), apoiando-se metodologicamente na proposta do esquema quaternário de Massimo Canevacci (1990). O filme fornece elementos que permitem aferir parte do momento histórico e psicológico da Alemanha pré-Hitler, assim como a psique do próprio diretor, que migrou após a ascensão nazista.

Palavras-chaves: Fritz Lang, Cinema de Weimar, *M, o vampiro de Dusseldorf*.

Introdução

O filme *M, o vampiro de Dusseldorf* (*M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931), produzido no final da República de Weimar (1918-1933), foi a primeira produção sonora de Fritz Lang e também a última publicada no período democrático, por isso, não foi submetida a qualquer tipo de censura. A película pode auxiliar a compreender a situação em que a Alemanha encontrava-se no início da década de 1930, após a queda da Bolsa de Wall Street (1929), em Nova Iorque, que gerou desestabilidade econômica em muitos países. O filme de Lang exibe, além da

[1] Doutoranda em Comunicação na Universidade Estadual Paulista. Orientador: Claudio Bertolli Filho.
[2] Doutoranda em Comunicação na Universidade Estadual Paulista. Orientador: Claudio Bertolli Filho.

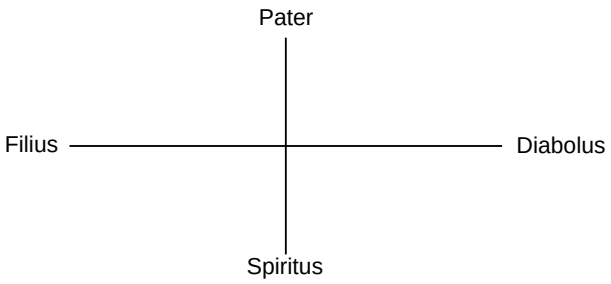
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

introdução do som no cinema alemão, o retorno dos tiranos, ausentes desde 1924, às telas teutônicas, num momento de vulnerabilidade financeira e política no país.

A introdução do som no cinema germânico causou também o seu declínio, devido as dificuldades técnicas de adaptação, além disso, no mesmo período, diversos diretores, artistas e produtores germânicos migraram para os Estados Unidos atraídos por propostas financeiras recebidas de estúdios americanos. Na economia, a quebra da Bolsa de Valores foi devastadora para a Alemanha que buscava sua recuperação desde 1919 e dependia de investimentos americanos para sua estabilidade; na política, os conflitos de rua entre comunistas e nazistas cresceram significativamente e, em 1931, o partido nacional socialista, também conhecido como partido nazista, estava rearticulado e mais forte que na década anterior.

Para percorrer a história do cinema alemão no início da década de 1930, essa pesquisa utiliza as reflexões de Lotte Eisner (1985) e Siegfried Kracauer (1988). O contexto histórico e cultural é discutido por meio das obras de Ian Kershaw (2010), Peter Gay (1978) e Richard J. Evans (2014). A metodologia elegida é o esquema quaternário proposto por Massimo Canevacci (1990). Nela, o autor propõe a análise fílmica por meio dos eixos: *Pater*, *Filius*, *Diabolus* e *Spiritus*.

Figura 1: Esquema quaternário proposto por Canevacci.



Reprodução das autoras. (CANEVACCI, 1990, p.54).

Pater é a origem que move a trama cinematográfica, é a representação do superego, o poder. *Filius* é o herói que visa alcançar a plenitude em *Pater*, é o Ego. *Diabolus* é quem se opõe a *Filius*, é o anti-herói que tentará impedir o triunfo de *Filius*. Para que *Filius* atinja seu objetivo na narrativa cinematográfica, ele contará

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

com a ajuda de *Spiritus*, um elemento binário de natureza feminina, que pode oscilar entre o herói e seu opositor. O arcabouço teórico proposto por Canevacci permite adentrar obras fílmicas e investigá-las, contribuindo para a decodificação de *M, o vampiro de Dusseldorf,* produzido no período pré-nazista.

A decadência da República de Weimar: contexto econômico, político e cinematográfico

O início da década de 1930 foi marcado pela introdução do som no cinema mundial e, na Alemanha, as produtoras tiveram dificuldades para adaptar-se a técnica sonora. No mesmo período, o partido nazista foi rearticulado. Em 1929, já era composto por seus principais futuros líderes, como Joseph Goebbels, Hermann Göring, Rudolf Hess e Heinrich Himmler, sob o comando de Adolf Hitler.

Por meio de intensa sensibilização social e comícios por todo o território germânico, realizados durante 1929, no final daquele ano eles chegaram a 75 mil membros filiados e sete deputados eleitos para o *Reichstag,* o Parlamento Alemão. No ano seguinte, a propaganda nazista destinou sua atenção para as áreas rurais, geralmente menos lembradas pelos outros partidos, e conseguiu eleger 12 deputados. O número de adeptos oficiais dobrou em 1929, chegando a 130 mil pessoas (KERSHAW, 2010, p.227). Kershaw afirma que as estratégias de propaganda nazista foram rearticuladas e os discursos de Hitler, fundamentais desde o começo da década de 1920 para atrair as massas, ganharam mais força no interior do país.

> diferentemente dos outros oradores que transmitiam a mesma mensagem, ele [Hitler] falava a língua de seus ouvintes e os incitava por meio da paixão e – por mais estranho que possa agora nos parecer – pela aparente sinceridade de seu idealismo (KERSHAW, 2010, p.123).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O ano de 1929 foi fundamental para Hitler e seus camaradas: a estrutura básica nazista tornou-se completa com a criação da tropa de proteção de seu líder, a *Schutzstaffel* (SS), sob o comando de Himmler, e o partido atraiu investidores de diversas partes do país conseguindo ramificar-se por todo o território alemão. No entanto, eles ainda estavam às margens da política, tinham poucos deputados e quase nenhuma influência nas decisões econômicas ou governamentais. Além disso, a República de Weimar era governada por uma coalisão entre os três principais partidos do país, o Social-Democrata, o Partido de Centro e o Democrata; a gestão seguia o Plano Dawes[3], assim, logo deveria entrar em estabilidade. Foi quando, no final do ano de 1929, a Bolsa de Valores de Nova Iorque entrou em colapso e, com ela, a Alemanha.

Para Gay (1978, p.178), as consequências da grave crise econômica foram percebidas no mundo todo, "mas foi mais desastrosa para o regime menos estável de todos, isto é, para a Alemanha, que vinha vivendo de ajuda estrangeira num grau muito maior do que aquele que os alemães sabiam". O impacto foi alto com a não renovação dos empréstimos externos, a queda das exportações e o alto índice de desempregados. As consequências não tardaram: com a escassez de trabalho, os casos de prostituição, violência e roubos proliferaram-se. Os comunistas aproveitaram-se para atrair os desocupados e os usaram para fins políticos.

> Para os comunistas, a luta de classes passou do local de trabalho para as ruas e a vizinhança à medida que mais e mais pessoas perdiam o emprego. Defender um baluarte proletário, por meios violentos se necessário, tornou-se uma alta prioridade da organização paramilitar comunista, a Liga dos Combatentes da Frente Vermelha (EVANS, 2014, p.301).

Os comunistas tornaram-se uma ameaça para a classe média burguesa quando o seu número passou de 117 mil membros, em 1929, para 360 mil filiados,

[3] Em 1924, os países vencedores da Primeira Guerra Mundial, intermediados pelo banqueiro e estadista americano Charles G. Dawes, propuseram a Alemanha um novo plano econômico que visou equilibrar as finanças do país. Dentre seus pontos principais, destacavam-se as reduções de dívidas e de pagamentos indenizatórios, autorização para receber empréstimos estrangeiros e a substituição de sua moeda, o Rentenmark pelo Reichsmark. O Plano Dawes, como ficou conhecido, foi instalado com êxito e aprimorou o controle da situação financeira e inflacionária da nação (GAY, 1978, p.174).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

em 1932. Evans relata que desde o assassinato de Rosa Luxemburgo e outros membros do partido, em 1918, sob o comando de um ministro socialdemocrata, o diálogo entre os partidos de centro e os comunistas estava fragilizado, mas sob controle. Com o impacto do desemprego em massa qualquer possibilidade de conciliação chegou ao fim e o centro político pendeu para a extrema direita, já que esta não era vista como uma ameaça aos interesses do capital. O partido nazista passou a ser a esperança da frágil República de Weimar. Para Gay, a falta de habilidade política dos alemães foi responsável pela criação desse cenário e pelo totalitarismo que viria nos anos seguintes.

> À medida que a Alemanha mergulhava mais fundo na Depressão, números crescentes de cidadãos de classe média começaram a ver no dinamismo juvenil do Partido Nazista uma possível saída para a situação. Tudo dependeria de as frágeis estruturas democráticas da República de Weimar aguentarem o impacto da crise e de o governo do Reich conseguir apresentar as políticas certas para impedir que elas entrassem em colapso completo (EVANS, 2014, p.311).

Visando recuperar a economia do país, o Parlamento alemão, em março de 1930, votou favoravelmente a cessão do Plano Dawes e a implantação do Plano Young, este, mais brando com as dívidas do país. O Plano Young já vinha sendo discutido pelos vencedores da Primeira Guerra e pela Alemanha desde o final de 1928, mas foi implementado somente após a quebra de *Wall Street*.

> O renascimento da questão das reparações forneceu mais lenha para a fogueira da agitação nazista. Os resultados das deliberações da comissão de especialistas – que vinha trabalhando desde janeiro de 1929 sob a presidência de Owen D. Young, um banqueiro americano e presidente da General Electric Company – para regulamentar o pagamento das reparações foram finalmente assinados em 7 de junho. Em comparação com o Plano Dawes, o acordo era relativamente favorável à Alemanha. Os reembolsos seriam mantidos baixos por três anos e, no total, seriam cerca de 17% menores do que pelo Plano Dawes. Mas seriam necessários 59 anos para que as

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> reparações fossem liquidadas. A direita nacionalista ficou indignada (KERSHAW, 2010, p.226).

Com uma propaganda de crítica radical ao sistema vigente, Hitler alardeava o apoio dos três principais partidos políticos ao Tratado de Versalhes, ao Plano Young, e ao interesse da elite alemã; já os seus discursos visavam à defesa da nação e de todos os cidadãos germânicos. A eficiência dessa campanha foi percebida nas urnas: eles elegeram 107 deputados em 1930. Definitivamente, o nazismo estava em expansão e a frágil democracia entrava em colapso.

Com a crise, muitos trabalhadores deixaram a Alemanha, inclusive produtores do cinema. Se para os profissionais germânicos a migração era financeiramente atraente, para as empresas americanas a qualidade cinematográfica que o outro país produzia estava afetando diretamente as suas vendas. Hollywood precisava da mão de obra teutônica para aumentar a popularidade de seus filmes e a qualidade de suas produções: "Não há dúvida de que Hollywood fez esta importação conjunta não apenas para elevar seus próprios padrões; a ideia principal era eliminar um competidor extremamente perigoso na época (KRACAUER, 1988, p.161)".

Na década de 1920, diversos profissionais do cinema, como o diretor Ernest Lubitsch (1892-1947), foram contratados por produtoras americanas. Ele foi um dos precursores, migrando em 1923 para dirigir *Rosita, cantora das ruas;* firmou-se nos EUA com comédias que retratavam situações cotidianas, como o casamento e o trabalho.

Migraram, entre os anos de 1925 e 1927, E.A. Dupont, Paul Leni e F.W. Murnau. Este recebeu o convite dos Estúdios Fox depois do êxito de *Nosferatu, uma sinfonia do horror* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) e *A última gargalhada* (*Der letzte Mann*, 1924). Deixou a Alemanha em 1926; sua primeira obra americana foi *Aurora* (*Sunrise: a song of two humans*), exibida em 1927 e premiado nas categorias de Melhor Filme, Melhor Fotografia e Melhor Atriz no Oscar de 1929. Em 1927 foi a vez de Paul Leni, o diretor da produção germânica *O Gabinete das figuras de cera* (*Das Wachsfigurenkabinett,* 1924); no mesmo ano ele dirigiu em

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Hollywood *O gato e o canário* (*The cat and the canary, 1927*) e no ano seguinte foi responsável por *O homem que ri* (*The Man who laughs*, 1928).

A última migração em massa de profissionais aconteceu com a chegada de Hitler ao poder em 1933. Por divergências ideológicas e pelo antissemitismo propagado pelos nazistas, muitos buscaram trabalho em Hollywood, foi o caso de Fritz Lang, que mudou em 1935. Com sua ida para os EUA, o diretor chegou a produzir filmes antinazistas, como *Os carrascos também morrem* (*Hangmen also die*, 1943), inspirado no assassinato de um general da SS. Exibido em plena Segunda Guerra Mundial, foi proibido de projeção na Alemanha e demais países invadidos.

A partida de muitos trabalhadores colaborou para fragilizar o cinema teutônico e, apesar da intensa produção, poucos títulos se destacaram no período pré-Hitler. No entanto, Kracauer entende a ausência desses profissionais apenas como parte do declínio cinematográfico alemão; para ele, o verdadeiro motivo da queda cinematográfica está diretamente relacionada com a psique germânica que, acostumada a regimes autoritários, não conseguiu ajustar-se durante o período democrático (KRACAUER, 1988, p.163)[4].

Já Eisner afirma que a dificuldade enfrentada pelos cineastas alemães está relacionada com a introdução do som nas películas. Habituados a técnicas bem definidas para o uso de imagens, sofreram dificuldades na adaptação. "Nos últimos anos do mudo, a imagem, sempre tratada segundo as regras do famoso claro-escuro, ainda consegue enganar; mas o cinema falado revela cruelmente a mediocridade da produção corrente, pois a palavra trai o mistério dos gestos." (EISNER, 1985, p.217).

Bazin (2014, p.98) reitera a autora, compreendendo que, no final da década de 1920, o cinema mudo continha elementos suficientes para a construção da narrativa fílmica, sendo avaliado como uma arte completa. No início, o som desempenhou uma função subordinada à imagem, sendo um mero complemento.

[4] Siegfried Kracauer (1889-1966) foi um judeu alemão nascido em Frankfurt. Mudou-se para os Estados Unidos após a ascensão nazista e lá escreveu De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão, em 1946. O autor, no prefácio dessa obra, relata ter recebido incentivo financeiro da Fundação Rockefeller e da Fundação John Simon Guggenhein, ambas americanas, para o desenvolvimento do livro. Kracauer também teve o apoio da Curadoria da Filmoteca do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, onde desempenhou a tarefa de pesquisador. Considerar o contexto de sua produção é fundamental para compreender que, suas investigações, foram construídas no imediato pós Segunda Guerra Mundial, sob a égide dos vencedores da guerra. Sua pesquisa não foi apenas mediada, mas patrocinada por eles.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Dentre as poucas películas que se sobressaíram entre 1930 e 1933, com domínio da técnica sonora, estão *O anjo azul* (*Der blaue Engel*, Josef von Sternberg, 1930), *M, o vampiro de Dusseldorf* (Fritz Lang, 1931), *Berlin-Alexanderplatz* (Phil Jutzi, 1931) e *A luz azul* (*Das blaue Licht*, Leni Riefenstahl, 1932). Essa pesquisa investiga *M, o vampiro de Dusseldorf*, produção de Fritz Lang, que marca o retorno dos tiranos à tela germânica.

Fritz Lang e a sociedade alemã

Fritz Lang (1890-1976) nasceu em Viena, na Áustria, e mudou-se para Munique aos 21 anos, em 1911, onde estudou escultura e pintura (SESC, 2013, p.76). Em 1915, o diretor cinematográfico lutou na Primeira Guerra Mundial e tal fato influenciou de modo definitivo a sua produção fílmica.

Sua trajetória e sua obra cinematográfica apresentam um envolvimento contínuo com a situação alemã durante a República de Weimar. De acordo com Kemp (2011, p.41) o diretor das obras expressionistas *Corações em Luta* (*Vier um die Frau*, 1921), *A morte cansada* (*Der müde Tod*, 1921), *Dr. Mabuse, o jogador* (*Dr Mabuse, der Spieler*, 1922) lutou pelo exército austríaco e sofreu graves ferimentos, ele afirmou "durante quatro anos, vi a vida reduzida ao que ela tem de mais hediondo: fome, desespero e morte". Ao lado de F.W. Murnau, Lang consagrou o cinema expressionista alemão.

Fritz Lang desenvolveu um senso preciso de espaço e de iluminação para a composição dos cenários de seus filmes; neles, a luz emerge para tecer o recorte e o espaço é explorado para desenhar a cena "as arquiteturas imensas de OS NIBELUNGOS constituem um quadro ideal para a estatura poderosa desses heróis de epopeia. Visando efeitos espetaculares, Lang anima a rigidez grandiosa da arquitetura com a introdução da iluminação" (EISNER, 1985, p.109). Tais efeitos são observados em outras películas do diretor, como *Metropolis* (1927), *M, o vampiro de Dusseldorf* (1931) e *O testamento do Dr. Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse,* 1933).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Lang foi casado com a escritora Thea von Harbou (1888-1954) até 1933. Ela escreveu a maioria dos roteiros de seus filmes produzidos na década de 1920. Divorciaram-se, muito provavelmente, por divergências ideológicas. Ele deixou a Alemanha após *O Testamento do Dr. Mabuse* ser proibido de exibição por Joseph Goebbels[5] e Harbou, sua ex-esposa, segundo Eisner (1985, p.151), tornou-se roteirista do partido nazista. Kracauer (1988, p.288) afirma que Lang, após ter seu filme vetado, achou prudente migrar para os EUA em 1935, retornando à Alemanha somente em 1957, 12 anos após o fim da Segunda Guerra.

O diretor encerrou sua carreira em 1960 devido a deterioração de sua visão; seu último trabalho foi o crítico e autorreferente *Os mil olhos do Dr. Mabuse* (*Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*, 1960), realizado na Alemanha. A produção fílmica de Fritz Lang contemplou parte da psique teutônica durante a República de Weimar: de 1919 a 1923, quando as mortes do pós-guerra, os conflitos de rua e as disputas de poder, entre diferentes grupos partidários, assombravam a alma germânica e a do próprio diretor, suas obras foram construídas sob a luz do Expressionismo; entre 1924 e 1929, quando o país viveu o período de estabilidade e a tentativa de reconstrução psíquica e material, seus filmes evocaram o Romantismo para a evolução da trama cinematográfica; e de 1930 a 1933, quando a crise assolou novamente a nação, os tiranos retornaram às suas películas, sendo o primeiro deles *M, o vampiro de Dusseldorf*.

A tirania em *M, o vampiro de Dusseldorf* e na sociedade germânica

Com a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, a Alemanha perdeu todo o investimento e apoio que recebia dos Estados Unidos e, consequentemente, sua economia entrou em declínio. Com as finanças desestabilizadas, o efeito imediato foi o retorno da inflação, do desemprego e da insegurança.

[5] Joseph Goebbels (1987-1945) foi nomeado, por Hitler, Diretor Nacional de Propaganda do partido nazista em maio de 1930 e tornou-se Ministro da Propaganda do governo alemão em março de 1933 (LONGERICH, 2014).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> A precária prosperidade alemã já havia sido abalada em 1929, quando o desemprego subiu a dois milhões e a arrecadação de impostos declinou. O foco do debate político foi o seguro de desemprego, evidentemente um ônus pesado e crescente para o governo; era um princípio que os social-democratas não ousavam tocar, e uma queixa dos industriais e conservadores de toda a espécie, inclinados a fazer desses pagamentos o bode expiatório para todos os males acumulados da Alemanha. Então aconteceu no fim de outubro de 1929 o colapso da bolsa em Wall Street. Suas repercussões foram sentidas em toda a parte; a Grande Depressão foi mundial (GAY, 1978, p.178).

Abalada com a recessão, a Alemanha do início dos anos 1930, na política e na cultura parece evocar o começo da década anterior; assim, os monstros e tiranos cinematográficos, que haviam desaparecido durante a estabilidade econômica (1924-1929), retornaram às telas teutônicas. "Como no período do pós-guerra, o cinema alemão se tornou um campo de batalha de tendências interiores conflitantes (KRACAUER, 1988, p.251)". Assim, *M, o vampiro de Dusseldorf*, torna-se uma obra em que a aflição da população devido ao retorno de um tirano interrelaciona-se com o momento instável do país.

Com o roteiro escrito por Thea von Harbou, ele foi exibido nos cinemas alemães em 1931. A primeira cena exibe um grupo de crianças liderada por uma garota, Elsie, que canta uma sinistra cantiga, ela refere-se ao assassino de meninas que assombra a cidade onde vivem. No retorno da escola, brinca sozinha com uma bola ao lado de um poste; nele, um cartaz da polícia pede ajuda à população para encontrar informações sobre o malfeitor. A sombra de um homem invade o quadro e projeta-se no anúncio, ouve-se seu diálogo com a pequena, mas seu rosto não é revelado. Para Eisner (1985, p.95) a imagem do Destino, nos filmes teutônicos da República de Weimar, é representada pela sombra. Em *M, o vampiro de Dusseldorf,* sua exibição, ignorada pela menina, é a antecipação do mal que virá.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 2: M, o vampiro de Dusseldorf

Fonte: Fotogramas do filme selecionados pelas autoras.

Após comprar um balão de um mendigo cego para Elsie, o assassino em série, percebido também por seu assobio constante, segue com ela para um parque. Em sua casa observa-se a angústia que, gradativamente, invade sua mãe. O som torna-se elemento fundamental para mostrar o crescente desespero da mulher: a garota deveria chegar ao seu lar quando o relógio anuncia a nova hora, nesse momento, sua progenitora chama-a; conforme o tempo avança, sua aflição progride atingindo o ápice por meio de gritos e urros nas escadarias de seu prédio.

A consumação do crime é percebida por seus dois brinquedos, a bola e a bexiga, abandonados no parque. A polícia não tarda a encontrar seu corpo sem vida e os jornais espalham o terror de mais um assassinato. Pressionado, o inspetor decide colocar todo o seu efetivo nas ruas, durante os dias e as noites, para que o matador seja localizado. Com viaturas fazendo revistas periódicas nos estabelecimentos, um grupo de marginais é obrigado a suspender seus obscuros negócios até que o delito seja esclarecido. Devido a delonga oficial para a resolução, os bandidos decidem procurar pelo malfeitor com a ajuda dos mendigos da cidade.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Durante as investigações, os detetives passam a suspeitar de um ex-paciente de manicômio e, por isso, buscam indícios em sua casa; paralelamente, o vendedor cego ouve um assobio, reconhece-o e alerta a rede bandoleira que também caçava o assassino. Após uma perseguição em um edifício comercial, eles conseguem realizar a captura e o levam para uma velha fábrica abandonada, onde fazem um soturno julgamento. O facínora clama por sua vida afirmando que as mortes não são de sua responsabilidade, ele as teria cometido sob ordens de uma voz invisível, uma força fantasmagórica. Seu desespero infantil eleva-se com sua tentativa de justificar-se.

Ao observar o assassino de comportamento imaturo e deslocado da sociedade, Kracauer (1988, p.258) compreende-o não como "um rebelde regressivo, mas um produto da regressão". Para o autor, a obra de Lang releva a "situação psicológica daqueles anos cruciais e ambos antecipam o que irá acontecer em ampla escala, a não ser que as pessoas consigam se libertar dos fantasmas que as perseguem. (KRACAUER, 1988, p.258-259)". Nesta cena, o som novamente torna-se fundamental para alcançar o ápice.

> (...) O primeiro filme sonoro de Fritz Lang (1890-1976) foi *M, o vampiro de Dusseldorf*, também lançado em 1931. O clímax da película, no qual o assassino interpretado por Peter Lorre, tomado por uma mistura de angústia e histeria, tenta explicar sua compulsão para fazer o mal a um tribunal autodesignado de criminosos, é uma das sequências mais vigorosas do início do cinema sonoro e não teria um milésimo de seu impacto se fosse reduzida a intertítulos (KEMP, 2011, p.81).

Os presentes bradam por seu linchamento imediato, mas seus planos são interrompidos pela chegada da polícia que leva consigo o capturado. Ele deve responder por seus crimes perante um tribunal de justiça do Estado. No desfecho da película, quando o julgamento é declarado aberto, a mãe de uma das meninas mortas proclama: "Isto não trará de volta nossas crianças. Alguém precisa tomar conta melhor das nossas crianças. Todos vocês precisam".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Para Eisner (1985, p.223), Fritz Lang fez o uso magistral do som e este valorizou a imagem cinematográfica; afirma ainda que ele foi o primeiro diretor a compreender suas possibilidades de utilização "o som por vezes se antecipa à imagem, ou então invade a imagem seguinte, ligando-a assim mais estreitamente à anterior. Alusões sonoras, associações de ideias utilizadas como *raccords* acentuam o ritmo da ação, dando-lhe densidade" (EISNER, 1985, p.223). É a técnica sonora que demostra o desespero gradativo da mãe de Elsie e também é ela quem revela a presença do malfeitor por meio de seu assobio calmo e constante.

Analisado sob a luz do esquema quaternário de Canevacci, em *M, o vampiro de Dusseldorf*, observa-se que:

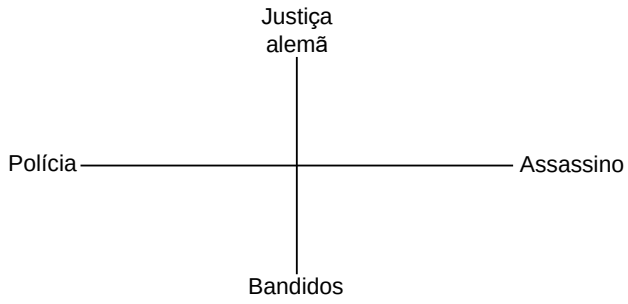


Figura 3: O esquema quaternário *M, o vampiro de Dusseldorf.*
Fonte: Elaborado pelas autoras.

Pater é a síntese primigênia e também o objetivo na trama cinematográfica. As ações dentro da narrativa fílmica buscam o seu reestabelecimento pleno. Em *M, o vampiro de Dusseldorf*, *Pater* é a Justiça do estado alemão pré-nazista. Ela torna-se ameaçada devido aos assassinatos em série que ocorrem e a dificuldade em resolver o caso.

Filius é o Ego, o herói, o elemento positivo da película. Seu status é intermediário, ele está de passagem e visa alcançar *Pater*, por isso, está em constante viagem dentro da história. Na obra de Lang, *Filius* é a Polícia que inicia sua caçada em busca do malfeitor; assim, o herói irá trabalhar incansavelmente até encontrá-lo afim de reestabelecer a Justiça alemã em Dusseldorf.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Diabolus é quem se opõe a *Filius*, é o anti-herói, o antagonista. Ele é a representação do mal e tentará impedir o êxito do herói. No filme *M, o vampiro de Dusseldorf*, *Diabolus* é o assassino de crianças que aterroriza a cidade e foge da polícia. Ele não exibe nenhuma pretensão de mudar seu comportamento, a menos que seja interrompido por *Filius*.

Spiritus é o elemento, geralmente feminino, que irá auxiliar *Filius* a derrotar *Diabolus*. No entanto, por sua natureza binária, poderá oscilar seu poder de convergência e com o herói e o anti-herói. No filme de Fritz Lang, *Spiritus* são os meliantes, que decidem auxiliar *Filius* para reestabelecer seus negócios. Para isso, unem-se também aos mendigos da cidade, de modo a criar uma rede invisível para monitorar o assassino e, assim, localizá-lo.

Se na obra de Lang, o assassino é alcançado pela polícia, com o auxílio da rede bandoleira, e a Justiça teutônica é reestabelecida na comunidade por meio do seu julgamento perante o Estado, o mesmo não aconteceria na Alemanha. Em menos de dois anos, Hitler foi nomeado Chanceler do país e ainda em 1933, o filme seguinte de Fritz Lang, *O Testamento do Dr. Mabuse* (1933), foi proibido de exibição na Alemanha.

Considerações Finais

O filme *M, o vampiro de Dusseldorf* fornece indicações que permitem aferir a situação da psique alemã no período pré-nazista e também do próprio diretor. Realizado após a grave crise mundial de 1929, a instabilidade que pairava nos aspectos econômicos, políticos e sociais do país é transposta na insegurança e no desespero crescente dos cidadãos de Dusseldorf.

A obra de Fritz Lang exibe o retorno de um assassino de crianças nas telas, marcando a volta dos tiranos ao cinema teutônico, presentes no pós-guerra (1919-1923) e extinguidos das películas durante o período de estabilidade (1924-1929), momento em que a esperança alemã estava crescente. Após ser capturado, o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

desespero infantil do assassino perante o tribunal de bandidos, afirmando que cometeu os crimes conduzido por uma voz oculta, pode ser uma analogia de Lang aos discursos de Hitler, que eram transmitidos às multidões nos encontros nazistas, nos filmes de propaganda e também por meio do rádio.

A introdução do som no cinema foi usada de modo magistral. O diretor conseguiu utilizá-lo em sua película de modo a ampliar a atuação dos personagens e também como elemento fundamental para a resolução da trama cinematográfica. O desespero da mãe de Elsie, a garota morta, é reforçado por seus gritos incessantes ao notar que a filha não retornou no devido horário para casa. É também por meio do assovio que o mendigo identifica a presença do assassino e comunica a rede bandoleira. O som em *M, o vampiro de Dusseldorf* é um subsídio primordial para elevar a tensão do drama e também para resolvê-la.

A metodologia proposta por Canevacci é adequada para esta análise fílmica, pois os eixos *Pater*, *Filius*, *Diabolus* e *Spiritus* são precisos e identificáveis em *M, o vampiro de Dusseldorf*: Justiça alemã, Polícia, Assassino e Bandidos.

Além disso, o filme de Fritz Lang aponta para uma parábola da condição pré-nazista em que o país estava. Nota-se a possibilidade de o diretor ter produzido uma metáfora entre Hitler e o Assassino de crianças. *M, o vampiro de Dusseldorf* pode ser observado como a imagem cinematográfica de Hitler, que em 1931, estava em franca ascensão. O grande horror que o filme sugere não é somente a crise econômica, mas tudo o que estava sendo desenhado no horizonte histórico do país e que em breve alcançaria o poder total.

Referências

BAZIN, André. O que é cinema? Trad: Eloisa A. Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CANEVACCI, Massimo. Antropologia do Cinema: do mito à indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

EISNER, Lotte H. A tela demoníaca: as influências de Max Reinhart e do expressionismo. Trad: Lúcia Nagib. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 1985.

EVANS, Richard J. A chegada do Terceiro Reich. Trad: Lúcia Brito. 2ª ed. São Paulo: Planeta, 2014.

GAY, Peter. A cultura de Weimar. Trad: Lúcia da Costa Braga. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

KEMP, Philip. Tudo sobre cinema. Trad: Fabiano Morais. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KERSHAW, Ian. Hitler. Trad: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KRACAUER, Siegfried. De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão. Trad: Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LONGERICH, Peter. Joseph Goebbels: uma biografia. Trad: Luiz A. de Araújo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

SESC, Serviço Social do Comércio. Sombras que assombram. Rio de Janeiro, 2013. 92p.

Filmografia

A MORTE CANSADA. (Der müde Tod). Dir. Fritz Lang. Alemanha: Decla-Bioscop Ag, 1921. Vídeo. (82 min). P&B, legendado, Port.

A ÚLTIMA GARGALHADA. (Der letzte Mann). Dir. F. W. Murnau. Alemanha: Universum Film-AG, 1924. Vídeo. (90 min). P&B, legendado, Port.

AURORA. (Sunrise: a song of two humans). Dir. F. W. Murnau. Estados Unidos: Fox Filmes, 1927. Vídeo. (95 min). P&B, legendado, Port.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

BERLIN-ALEXANDERPLATZ. (Berlin-Alexanderplatz). Dir. Phil Jutzi. Alemanha: Süd-Film Ag, 1931. Vídeo. (83 min). P&B, legendado, Port.

CORAÇÕES EM LUTA. (Vier um die Frau). Dir. Fritz Lang. Alemanha: Decla-Bioscop Ag, 1921. Vídeo. (52 min). P&B, legendado, Port.

DR MABUSE, O JOGADOR. (Dr Mabuse, der Spieler). Dir. Fritz Lang. Alemanha: Uco-Film/Decla-Bioscop Ag, 1922. Vídeo. (110 min). P&B, legendado, Port.

M, O VAMPIRO DE DUSSELDORF. (M – Eine Stadt sucht einen Mörder). Dir. Fritz Lang. Alemanha: Janus Film/Nero Film, 1931. Vídeo. (110 min). P&B, legendado, Port.

METROPOLIS. (Metropolis). Dir. Fritz Lang. Alemanha: Universum Film AG, 1926. Vídeo. (148 min). P&B, legendado, Port.

NOSFERATU, UMA SINFONIA DO HORROR. (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens). Dir. F. W. Murnau. Alemanha: Prana-Film, 1922. Vídeo. (71 min). P&B, legendado, Port.

O ANJO AZUL. (Der blaue Engel). Dir. Josef von Sternberg. Alemanha: Universum Film AG, 1930. Vídeo. (93 min). P&B, legendado, Port.

O GABINETE DAS FIGURAS DE CERA. (Das Wachsfigurenkabinett). Dir. Paul Leni. Alemanha: Neptun-Film, 1924. Vídeo. (78 min). P&B, legendado, Port.

O GATO E O CANÁRIO. (The cat and the canary). Dir. Paul Leni. Estados Unidos: Universal Pictures, 1927. Vídeo. (108 min). P&B, legendado, Ing.

O HOMEM QUE RI. (The Man who laughs). Dir. Paul Leni. Estados Unidos: Universal Pictures, 1928. Vídeo. (110 min). P&B, legendado, Ing.

O TESTAMENTO DO DR. MABUSE. (Das Testament des Dr. Mabuse). Dir. Fritz Lang. Alemanha: Nero-Film, 1933. Vídeo. (111 min). P&B, legendado, Port.

OS CARRASCOS TAMBÉM MORREM. (Hangmen also die). Dir. Fritz Lang. Estados Unidos: Arnold Pressburger Films, 1943. Vídeo. (134 min). Color, legendado, Port.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

OS MIL OLHOS DO DR. MABUSE. (Die 1000 Augen des Dr. Mabuse). Dir. Fritz Lang. Alemanha: CCC Film, 1960. Vídeo. (73 min). P&B, legendado, Port.

ROSITA, CANTORA DAS RUAS. (Rosita). Dir. Ernest Lubitsch. Estados Unidos: Mary Pickford Company, 1923. Vídeo. (90 min). P&B, legendado, Ing.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A DISPUTA DE MEMÓRIA E A LINGUAGEM DA TRAGÉDIA EM DOCUMENTÁRIOS SOBRE A GUERRA CIVIL NA SÍRIA

Aline Furtado de GASPERI[1]
Universidade Estadual de Londrina

RESUMO: Desde que a guerra civil na Síria teve início, em 2011, as mídias têm impulsionado a supersaturação de imagens que retratam os conflitos internos e a situação dos refugiados do país, utilizando imagens que imprimem o sofrimento dos civis e apresentando discursos que costumam divergir. Com o objetivo de apresentar os diferentes discursos vinculados a essas imagens, esta pesquisa consiste em uma análise dos documentários "Os capacetes Brancos" (2016), de Orlando von Einsiedel, "Síria em fuga" (2015), de Gabriel Chaim, e "Diário da Síria: a guerra vista por dentro" (2012), de Anastasia Popova. A análise concluiu que, mais do que apenas cobrir imagens dos violentos ataques e das lutas por sobrevivência, os documentários incorporaram o posicionamento político de seus países de origem em relação à guerra em questão, usando a linguagem da tragédia como aliada. Também constatou-se que os diferentes discursos podem estar ligados aos interesses particulares de disputa pela memória hegemônica desta guerra, memória que, muitas vezes, se mostrou diferente das memórias individuais e subterrâneas.

PALAVRAS-CHAVE: Tragédia; Memória; Discurso.

THE MEMORY DISPUTE AND THE TRAGEDY LANGUAGE IN DOCUMENTARIES ABOUT CIVIL WAR IN SYRIA

ABSTRACT: Since the civil war in Syria began, in 2011, the media have been pushing supersaturation of images that portray the internal conflicts and the

[1] Mestranda em Comunicação Visual pela Universidade Estadual de Londrina. Financiada pela Capes.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

situation of the country's refugees, using images that impress the suffering of civilians and presenting discourses that often diverge. In order to present the different discourses related in these images, this research consists in an analysis of the documentaries "The White Helmets" (2016), by Orlando von Einsiedel, "Syria in Flight" (2015), by Gabriel Chaim, and "The Syrian Diary: the war seen from the inside"(2012), by Anastasia Popova. The analysis concluded that, rather than merely covering images of the violent attacks and the struggles for survival, the documentaries incorporated the political positioning of their countries of origin in relation to the war in question, using the language of tragedy as an ally. It was also found that the different discourses may be linked to the particular interests of dispute for the hegemonic memory of this war, a memory that has often proved different from the individual and subterranean memories.

KEYWORDS: Tragedy; Memory; Speech.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

INTRODUÇÃO

A guerra da Síria começou em 2011, como efeito de uma série de protestos contra o governo, característicos da primavera árabe. Na Síria, a família Al-Assad permanece no poder há mais de 40 anos e as eleições no país são legislativas, não havendo, assim, participação democrática na escolha do presidente ou em quaisquer outras decisões deliberativas.

A mídia anunciou, majoritariamente, que os protestos eram pacíficos e os "manifestantes" que, dependendo do contexto, são chamados também de "rebeldes" ou "combatentes da liberdade", pediam um governo democrático, no entanto encontraram a resistência do Exército Sírio que, por ordens do presidente, reagiu violentamente contra aqueles que questionavam o governo de Assad. A partir desse episódio, a revolta e os protestos expandiram em todo o país e os manifestantes responderam aos ataques também armados. Se recusando a matar os civis, sertores do Exército Sírio deram origem ao Exército Livre, que visam a oposição e combate ao Exército Sírio.

No entanto, a característica fundamental de toda guerra é que ela comporta, no mínimo, dois discursos antagônicos. No caso da guerra da Síria, por outro lado, há quem diga que o Exército Sírio tentou dissipar os protestos apenas com gás lacrimogêneo e só recorreu às armas quando se depararam com manifestantes armados, que teriam sido responsáveis pela origem dos ataques.

Como acréscimo aos embates já existentes, aconteceram as intervenções externas, de países como a Turquia, a Rússia, Irã, Qatar, França, Estados Unidos e Reino Unido, dentre outros, que, motivados por interesses particulares, assumiram posições e em alguns casos também agiram com apoio militar e armamento daqueles a quem julgaram conveniente.

Dentro desse conflito, houve, ainda, a interferência do Estado Islâmico, que, ambicionando a imposição de seu califado, contribuiu para que a guerra também tomasse proporções religiosas, para além de apenas políticas. Outras contendas

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

envolvendo minorias étnicas também foram desencadeadas a partir dessas ocorrências, como os curdos, por exemplo, cuja busca por sua autonomia política na Síria tem persistido por anos.

A guerra na Síria, portanto, se caracteriza pela polifonia incontestável que existe dentro e fora de suas fronteiras. Essa sobreposição de vozes é suficiente para que a seguinte questão venha à tona: qual é a verdade? Os espectadores dessa guerra, principalmente os que acompanham a guerra do Ocidente, e, portanto, distantes dos testemunhos internos e independentes, encontram dificuldade em assumir uma posição de apoio ou reprovação, e aqueles que o fazem, quando não simplesmente assumem a mesma posição que as autoridades de seu país, o fazem por intermédio dos discursos que lhe são apresentados por quem detém o poder da informação, que apelam não apenas para a fala, mas, sobretudo, para as imagens.

Esta pesquisa visa analisar três destes discursos principais documentados pelo cinema, os documentários selecionados foram: "Os capacetes Brancos" (2016), de Orlando von Einsiedel, "Síria em fuga" (2015), de Gabriel Chaim, e "Diário da Síria" (2012), de Anastasia Popova. Essa análise tem o objetivo de apresentar como cada discurso fez uso das imagens, vinculadas sempre a uma fala sugestiva, para persuadir seu público em potencial a não apenas acreditar neles, mas até a agir em favor deles. Também serão analisados os discursos de dois refugiados sírios, residentes no Brasil, que se dispuseram a contribuir para contar a história de acordo com a memória de quem esteve na Síria e acompanhou a guerra desde o início, do lado de dentro, comparando as contribuições deles com os discursos de cada documentário. Para chegar à principal intenção deste artigo, que é apresentar a existência de diferentes memórias e, portanto, diferentes verdades, e uma discussão sobre a disputa de memória e sobre o que se pode chamar de "verdade", pretende-se passar pelos estudos de Halbwachs (1990), Pollak (1989; 1992), Baudrillard (1991), Bill Nichols (2005) e, por fim, propor uma reflexão humanitária sobre a guerra, intermediada pelas contribuições de Susan Sontag (2003).

É de extrema relevância considerar que os levantamentos de cunho histórico feitos aqui foram baseados no acúmulo de inúmeras notícias e discursos coletadas ao longo dos últimos meses, e que, portanto, são limitados pelos mesmos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

limites que a memória possui, o que inclui a imprecisão e relatividade dos fatos, tema que também será abordado no decorrer da pesquisa. Também é válido considerar que, para não cair no erro denunciado por Edward Said (1996) de "inventar" um Oriente diferente do que ele é de fato, é crucial esclarecer que este se trata apenas de uma análise feita do ponto de vista de uma ocidental, que nunca sequer visitou o Oriente Médio.

INTRODUÇÃO A "OS CAPACETES BRANCOS"

"Os capacetes brancos" é um documentário britânico, patrocinado e divulgado pela Netflix, que foi dirigido por Orlando von Einsiedel, também britânico. É um documentário de modo observativo, que Bill Nichols (2005) caracteriza por não conter a presença do cineasta nas imagens. Este, porém, se encaixa na subcategoria de "entrevista mascarada", que é quando o cineasta sugere qual será o tema da próxima cena, e em seguida filma. Nesse caso, não sabemos que o cineasta está participando das cenas em off, a não ser pelos indícios, pois os depoimentos dos Capacetes Brancos nunca são espontâneos, mas parecem ter sido ensaiados ou, pelo menos, direcionados. A própria câmera pode ser um fator que sugere essa encenação, o que é o inverso da característica mais básica desse gênero, que é de mostrar um cotidiano, ou seja, como acontece quando não há a presença da câmera. Outra característica marcante do documentário é que, todos aqueles que dão depoimentos, falam olhando diretamente para a câmera, como se estivessem olhando diretamente nos olhos do espectador, buscando estabelecer, com isso, uma relação de cumplicidade com ele. O documentário fala do heroísmo da Defesa Civil Síria, grupo de voluntários conhecido popularmente como "Capacetes brancos". Eles atuam dentro do conflito da Síria, resgatando vítimas dos ataques aéreos e demais terrorismos e auxiliando, também, a desenterrar corpos.

Nessa obra, é possível distinguir claramente o posicionamento do cineasta apenas observando quem são retratados como heróis – os Capacetes Brancos, com auxílio da Turquia – e quem são apontados como culpados – os russos, aliados ao

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

presidente Bashar Al Assad. As imagens selecionadas para a composição da obra incluem muitas cenas de resgate pelos Capacetes Brancos, entre eles, o de um bebê com poucos dias de vida, que foi tirado de dentro dos escombros após várias horas de trabalho dos voluntários da Defesa Civil Síria. A cena é comovente, o choro dos voluntários e a fala de um deles afirmando ter se lembrado de seu filho recém-nascido e imaginado que poderia ter sido ele, é praticamente um convite para que o espectador também faça o mesmo.

A cena imediatamente antecedente a essa é a de um filho chorando desesperado sobre o corpo do pai, cena que por sua vez antecedeu à fala de uma das testemunhas oculares da guerra, afirmando que os Russos dizem estar lutando contra o Estado Islâmico, mas estão matando civis. A organização das cenas contribui para que toda a responsabilidade por aquelas mortes seja colocada sob aqueles que apoiam o regime do presidente e, a não ser pelas falas que dão a entender que os Capacetes Brancos são imparciais nos salvamentos, não fazendo distinção entre as vítimas, em nenhum momento o documentário levanta a possibilidade de existir imparcialidade em relação aos agentes mantenedores da guerra.

Em determinado momento, um deles diz "é a Rússia no céu e o Estado Islâmico na terra", dando a entender, para um espectador menos atento, que existe alguma equivalência entre os dois, e consequentemente, entre o Exército Sírio, apoiado pela Rússia, e o grupo extremista, cuja reprovação mundial é predominante.

Aquele que desejar saber mais sobre o trabalho desses voluntários têm a opção de ir ao site oficial "The White Helmets" onde encontrará um apelo por doações financeiras para contribuir com o trabalho da Defesa Civil Síria, ou seja, de acordo com a impressão que o documentário causou o espectador ele pode decidir se irá agir ou não a favor deles.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

INTRODUÇÃO DE "SÍRIA EM FUGA"

Por sua vez, o documentário "Síria em Fuga", de Gabriel Chaim, é brasileiro, e foi patrocinado e divulgado pela Globo News. Este é um documentário de modo participativo, que é caracterizado, de acordo com Bill Nichols (2005), por conter a participação direta do cineasta na composição do documentário. Os comentários falados pelo próprio cineasta durante o documentário são também um recurso, como sustenta Nichols, para conduzir o espectador à interpretação que lhe convém.

Em relação ao ponto de vista político, ele se assemelha muito ao documentário "Os Capacetes Brancos", pois esse também alega, predominantemente, que a culpa é do regime de Bashar Al-Assad e de seus aliados. Predominantemente, pois em ocasiões pontuais o documentário aparenta estar mostrando os dois lados do conflito. Um exemplo disso é quando o cineasta filma um dos líderes da Frente Islâmica dizendo: "O exército do presidente Assad está se espalhando por essas plantações, não existe um tipo de arma que eles não tenham usado contra nós. Se Deus quiser e com a permissão de Deus, estamos bem perto deles e vamos atacar" e, em seguida, o mesmo declara: "Graças a Deus matamos mais de 100 apoiadores do regime. Iranianos, xiitas, há também entre eles afegãos. Graças a Deus os rapazes aqui estão com o moral altíssimo". Esse diálogo expõe a ousadia de integrantes do Estado Islâmico em comemorar a morte dos seus opositores, afirmando, ainda, que isso aumenta o ânimo deles. Em "Os Capacetes Brancos", um dos voluntários diz a mesma coisa, logo no início do documentário, em relação ao ânimo dos Capacetes Brancos, mas naquele caso os esforços eram no sentido de salvar, e não de matar. Para quem não está familiarizado com a indiferença aos assassinatos que a guerra implica, esse pode facilmente soar um discurso desumano. Em outra ocasião, o cineasta entra em uma casa abandonada e conta que ali viviam pessoas que trabalhavam para o governo e que foram obrigadas a se retirar assim que a guerra começou, sendo alguns deles mortos dentro de suas próprias casas. Apesar de não falar explicitamente quem teria sido responsável por essas mortes, essa cena deixa o espectador sujeito a entender que quem está do lado do governo também é vítima.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Até então, toda a oposição ao regime de Bashar Al-Assad estava sendo retratada como "pessoas de bem", e todos os aliados do governo sírio estavam sendo retratados como os terroristas. Esses dois exemplos quebram radicalmente com essa lógica, e o espectador fica sujeito a acreditar que existe uma igualdade entre os dois grupos, da mesma forma que estão passíveis de considerar que existe uma tentativa de imparcialidade por parte do cineasta, embora isso possa passar despercebido, já que a tendência é seguir a lógica e imaginar que, se o Exército Sírio é o inimigo, quem é inimigo dele, é o aliado.

É predominante, no entanto, o discurso de oposição ao regime, sendo este sempre associado aos terroristas do Estado Islâmico. As imagens retratam principalmente os depoimentos de pessoas que relatam experiências pessoais dentro da guerra, mas também há cenas de conflito e bombardeios, todas filmadas pelo cineasta.

Uma das marcas desse documentário é que o cineasta filma, majoritariamente, em primeira pessoa. Ele mesmo carrega a câmera e mostra as cenas com um olhar subjetivo, que permite que o espectador possa ter a impressão de imergir na imagem e olhar a Síria de dentro dela. Esse recurso simula o olhar de uma pessoa, e costuma ser utilizado para sugerir uma aproximação entre o espectador e o local que está sendo filmado, como se o corpo tivesse se dissolvido e existisse dentro de outra realidade (AUMONT, 2007).

INTRODUÇÃO A "O DIÁRIO DA SÍRIA"

Por outro lado, e com um discurso deveras antagônico aos dois primeiros documentários, o documentário "Diário da Síria: a guerra vista por dentro", de Anastasia Popova, também aborda a guerra na Síria, no entanto, pelo olhar dos russos. Este se encaixa, assim como o "Síria em Fuga", na categoria de documentário de modo participativo, em que não apenas Anastasia Popova participa em campo, sendo filmada dentro de cenas de conflito, como também dá testemunho

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

do que viu e ouviu, intercalando com os testemunhos de outros assistentes de filmagem e dos sírios.

Apesar de ser, dos três, o documentário mais tendencioso, logo em princípio a cineasta aparece afirmando que se trata de um ponto de vista sobre a guerra, sendo a única dos três a tomar esse cuidado. Porém, seu discurso é insistentemente positivista, não abrindo espaço para uma relativização em relação aos responsáveis pela guerra, e se apoiando em valores "incontestáveis", como o direito à vida, à liberdade e à fé, os quais alega que foram infringidos violentamente por aqueles que dizem estar lutando justamente pela liberdade do país. O documentário apresenta os soldados do Exército Sírio na condição de heróis e, na condição de culpados, apontam para o Exército Livre e os "rebeldes", sendo estes sempre associados ao Estado Islâmico. Além das cenas filmadas pela equipe, o documentário também se difere dos outros dois porque traz imagens que foram coletadas de outras fontes para auxiliar a reforçar o argumento das testemunhas, enquanto os outros dois se apoiaram apenas nas suas próprias imagens.

O documentário é marcado por cenas de extrema violência, como execuções ao ar livre, pessoas sendo decapitadas, queimadas e tendo membros do corpo cortados, também foram coletadas imagens de declarações de terroristas confessando desde a degolação de "amigos", até o estupro de mulheres e filhos daqueles que se declararam contrários a seus posicionamentos. As imagens fortes são uma forma de apontar a oposição como demônios e em um dos depoimentos um militar chega a utilizar exatamente essa palavra para se referir a eles. Em determinada ocasião, um dos assistentes de filmagem diz: "olhe para esses vídeos, você gostaria que esses democratas governassem o seu país?", deixando nítido que as imagens são utilizadas como o indício concreto de que eles estão certos e os que pensam o contrário são "loucos e desalmados", como ele mesmo afirma.

Em contraste com o documentário "Os Capacetes Brancos", em que a primeira cena de heroísmo já vem acompanhada do grito "Allahu Akbar" (Deus é Grande), neste, todas as cenas de terrorismo são marcadas por essa expressão, que se confunde com um grito de guerra, o que não se pode afirmar com propriedade que não o seja. É evidente que o documentário "Diário da Síria" fala de um conflito

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

religioso mais do que de um conflito político, no entanto os religiosos extremistas são sempre associados aos "rebeldes" e aos militares do Exército Livre, que são a maior oposição ao governo sírio.

O documentário também denuncia e reprova a invasão do país por estrangeiros que se aproveitaram da situação do país para lutarem por seus interesses particulares dentro do território sírio. O documentário "Síria em Fuga" também denuncia essa invasão, no entanto informa que esses estrangeiros são apoiadores do regime, enquanto "O Diário da Síria" associa os estrangeiros aos "rebeldes". Essa reprovação é reforçada quando as cenas de violência intercalam subitamente com as cenas dos discursos de algumas autoridades desses países, em que fica claro, por mais que carreguem um tom de resistência, que elas se posicionam em apoio à Síria, em evidente contraste com que as cenas e as declarações das testemunhas previamente afirmaram, causando um estranhamento. Somente quando uma das autoridades sírias discursa é que se pode perceber que o que ela fala segue a mesma linha de pensamento que as demais testemunhas do documentário afirmam.

A escolha desse estilo de continuidade, como bem observa Nichols (2005), gera uma quebra da familiaridade com as cenas anteriores, para então fazer com que o espectador seja obrigado a compreender a relação entre elas e, por fim, captar, nesse caso, a ironia que essas cenas sugerem. Outro exemplo do uso constante desse recurso no documentário é que o tempo todo as cenas de violência de autoria da oposição são intercaladas de maneira bruta com cenas de declarações de autoridades políticas confirmando apoio aos "manifestantes", cenas que destoam do que as imagens imediatamente anteriores mostram, a ironia, agora, é por reconhecer a quem essas autoridades chamam de "manifestantes".

A TRAGÉDIA COMO LINGUAGEM E COMO ESTRATÉGIA

Os três documentário, apesar de guardar suas características particulares, têm em comum o fato de compartilharem de uma mesma linguagem para a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

fundamentação dos seus argumentos. Essa linguagem não se reduz apenas à falada ou à escrita, mas é de uma categoria que reside no campo imagético. É uma linguagem mostrada, no sentido da palavra "show", que diz respeito a algo mostrado especificamente, ainda que não exclusivamente, aos olhos. Ambos se apoiam na retórica para a fundamentação de seus argumentos. Ambos se apoiam na tragédia da morte e da guerra na Síria para reforçar o ponto de vista que defendem.

Um exemplo que mostra essa semelhança é que ambos os três documentários se utilizam da imagem de crianças para comover o espectador. Os três cineastas não poupam tempo e esforços para retratar imagens e depoimentos de crianças sobreviventes. Uma criança chora sob o corpo do pai, em seguida os Capacetes Brancos comemoram quando conseguem retirar o bebê recém-nascido dos escombros, e fazem uma visita posterior ao garoto, a quem deram o nome de "Mahmoud", qie significa "O bebê milagroso". Os militares do Exército Sírio são filmados ao lado de crianças sendo abraçados e idolatrados por elas. Um deles lamenta ao contar que os terroristas, certa vez, cortaram a barriga de uma mulher grávida e jogaram futebol com o feto. As crianças de uma escola são filmadas contando seus traumas e uma delas afirma que quando crescer quer ser um "combatente da liberdade".

A própria forma como os civis que se opõem ao presidente são chamados ora de "manifestantes", ora de "combatentes da liberdade" ou de "rebeldes", de acordo com quem está se referindo a eles e com o posicionamento em relação a eles, já mostra como a linguagem é utilizada como arma na composição dos seus argumentos.

Foi interessante notar, também, que, enquanto em "Os capacetes brancos" uma das cenas em que a morte de um dos voluntários é noticiada, um deles afirma que "os capacetes brancos sempre são alvo", em "O diário da Síria", uma jornalista, sequestrada pelos "rebeldes" e resgatada pelo Exército Sírio afirma, com praticamente as mesmas palavras, que "todos os jornalistas do lado do governo são alvos, quando você está com o exército, você é o alvo principal". Nisso percebe-se que até no vocabulário utilizado por eles existe uma semelhança inquestionável.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Por falar em vocabulário, uma cena muito marcante é a que um militar do Exército Sírio diz que os "combatentes da liberdade" usam palavras profundas e bonitas como "liberdade" como uma estratégia para alcançar aliados que aceitem destruir a Síria em prol desse ideal maior. Ele nem percebe que, da mesma forma, ele mesmo utilizou palavras profundas e bonitas como "amor" e "bondade" para descrever o caráter do povo sírio e sugerir que aqueles que destroem seu país perderam sua identidade nacionalista. Da mesma forma, nós podemos não perceber que os documentários em análise também utilizam esse vocabulário sugestivo e claramente afetivo, com palavras como "vida", "ser humano", "família", para convencer o espectador a ser seu aliado.

A RETÓRICA

O gênero retórica é, por si só, uma estratégia discursiva à qual se recorre em temas para os quais não existe um posicionamento unânime, a fim de convencer e persuadir por meio de argumentos menos rígidos e mais subjetivos. Nos três documentários, são corriqueiros os discursos que levantam questões de humanidade e empatia.

A apresentação dos fatos mais ligados às questões de valores e moralismos, é característico da estratégia retórica cerimonial, abordada por Bill Nichols (2005). O subgênero, segundo ele, se diversifica por não guardar comprometimento com imparcialidade, e enquanto apresenta pessoas com aspecto angelical, apresenta outras com aspecto demoníaco. Essa característica é evidente nos três documentários, embora em "Os Capacetes Brancos" e "Síria em Fuga" essa polarização aconteça de maneira mais amena, já que o primeiro foca predominantemente na exaltação do trabalho dos voluntários da Defesa Civil Síria e o segundo apresenta os dois lados da moeda, dando, entretanto, prioridade a apenas um.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A linguagem da tragédia, entretanto, prevalece sendo a retórica comum utilizada pelos três documentários. Os depoimentos, os choros, a morte de pessoas inocentes, são cenas que carregam uma energia emocional, e nisso consiste o grande poder retórico de um documentário, como sugere Nichols (2005, p. 90):

> Grande parte do poder do documentário, e grande parte de seu poder de atração para governos e outros patrocinadores institucionais, está em sua capacidade de unir prova e emoção na seleção e no arranjo de sons e imagens. Como é poderosa a exibição de mortos e moribundos como prova do Holocausto; como é convincente a exibição, como prova de costuma retrógrado, da imagem de alguém tomando água de um riacho em que acabamos de ver um porco chafurdando. Tais imagens não só fornecem uma comprovação visível como trazem com elas uma energia emocional, estimulada pela maldição indexadora da própria crença que temos em sua autenticidade. De maneira extremamente eficaz, relacionam o argumento com o mundo histórico e com nosso próprio envolvimento com o mundo.

Apesar de comovente e, no mínimo, instigador, essas cenas não são selecionadas com ingenuidade pelos cineastas, mas são escolhidas cautelosamente, para não dizer que são desejadas por eles.

A SIMULAÇÃO DE IMPARCIALIDADE

Costuma ser óbvio pensar que a imparcialidade é a maior virtude do cineasta de documentário. Já foi dito que, dos documentários em questão, o "Diário da Síria" é o mais tendencioso, não só por seu relacionamento com o governo ou por seu posicionamento tenaz e fechado a qualquer diálogo, como pelo apelo a imagens grotescas de violência, que chegam a beirar o sensacionalismo. Seria fácil, portanto, chegar à conclusão de que este documentário merece menos atenção que os demais, por não passar a mesma sensação de credibilidade dos outros dois. O próprio Bill Nichols (2005, p. 87) diz que:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> [...] Alusões de parcialidade e exagero criam a convicção de que o que vemos não é o que um escrutínio cuidadoso dos fatos revelaria; o que vemos é uma ênfase exacerbada na maneira pela qual esses filmes veem o mundo histórico de um determinado ponto de vista. A singularidade do ponto de vista capta nossa atenção; sua idiossincrasia leva-nos a acreditar nele como uma representação que, deliberadamente, abala a credibilidade, para questionar nossa costumeira disposição de crer em filmes que adotam as mesmas convenções que esses filmes subvertem.

No entanto, existem consideráveis argumentos que refutam essa conclusão precipitada, todos implicam na existência de algum gênero de simulação.

A perda de referências externas

Um exemplo que ilustra essa simulação, que já foi sinalizado, é a própria escolha dos cineastas de "Síria em Fuga" e "Capacetes Brancos" de basearem seus argumentos nas suas próprias imagens, tomando-as como referência absoluta. Christoph Wulf (2013), já havia denunciado essa estratégia com um olhar pejorativo. Nas palavras do autor, ela desencadeia em "jogos intoxicados de simulacros e simulações" (2013, p. 34). A consequência da dissolução da imagem de seus vínculos com a realidade é que ela passa a ceder espaço às falsas aparências. Quando as imagens são produzidas partindo de si mesmas como fonte, de acordo com o autor, o resultado é, além de uma inevitável perda das raízes referenciais das imagens, a arbitrariedade e o descomprometimento. O autor também afirma que tal resultado afeta a própria vida, isso porque ocorre uma mesclagem ou, no mínimo, uma confusão entre arte, vida, realidade e fantasia. Quando a teoria é aplicada aos conflitos terroristas, essa interferência na vida não é apenas um eufemismo, é literal. Há vidas em jogo.

Não é apenas Wulf que defende essa teoria. Jean Baudrillard (1991) também argumenta que a aniquilação dos referenciais é uma constante na era das simulações. Enquanto aqueles dois documentários partiram de si mesmos para

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sustentar seu posicionamento, em "Diário da Síria", recorreu-se a outras fontes imagéticas. É nítido que algumas das imagens desse documentário, principalmente as que flagram as cenas mais brutais e sangrentas, que parecem ter sido filmadas pelos próprios terroristas, considerando a proximidade e a interação dos terroristas com o agente que as filma, são filmagens caseiras, feitas por câmeras de celular, com resolução e tamanhos bem divergentes da câmera oficial, o que deixa o documentário até mesmo esteticamente irregular. Da mesma forma, quando o espectador considera um dos documentários como única fonte de referência sobre o fato, o risco é igualmente considerável.

Um exemplo que melhor ilustra o perigo dessa atitude é considerar que podem existir – para evitar a generalização ao dizer que existem com certeza – instituições e poderes com interesses por trás dos discursos que um documentário defende. No caso de "Os capacetes Brancos", por exemplo, é possível visualizar melhor os bastidores desse argumento ao entender que seu realizador é britânico. Assim como os Estados Unidos, o Reino Unido, que é também seu aliado, é contra o regime de Bashar Al-Assad, e o discurso corriqueiro deles, no decorrer da guerra, é de que o governo sírio deve conceder liberdade política e liberdade de expressão à população. Vale ressaltar que os Estados Unidos, juntamente com o Reino Unido, foram os principais fornecedores de armas para os "combatentes da liberdade", afirmando estar apoiando a democracia na Síria. Além disso, ambos têm interesses econômicos na Síria, como o território rico em petróleo, sobre o qual teriam maior controle caso o presidente fosse derrubado.

Ao confrontar o que esse documentário diz com o depoimento de alguém independente de qualquer instituição patrocinadora, o discurso é outro. Para esta pesquisa, dois refugiados sírios, residentes no Brasil, foram interrogados a respeito do conflito na Síria e ajudaram a perceber vários equívocos. Um deles é Mohammad Zidane, que reside em São Paulo. Em entrevista, antes mesmo que ele fosse questionado a respeito dos Capacetes Brancos, ele afirmou que a Defesa Civil da Síria possui muitos aliados do Estado Islâmico trabalhando para aumentar sua popularidade dentro dos Capacetes Brancos, e assim, como consequência, diminuir a popularidade do presidente Bashar Al-Assad. De acordo com ele, "eles salvam as

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

pessoas de dia e matam outras de noite". Ele também afirmou que muitos dos salvamentos que eles divulgam são, na verdade, simulados, e que eles não são coerentes com o discurso de que "salvam a todos, sem distinção" – que é recorrente no documentário – porque a verdade, de acordo com ele, é que eles selecionam a quem irão salvar, dando preferência para os que estão do lado deles, em detrimento daqueles que são a favor do Exército Sírio ou do presidente.

Essa afirmação dá margem para uma preocupação intensa a respeito da indiscutibilidade do documentário, não apenas do documentário em questão, mas do gênero documentário, que, de acordo com Nichols (2005), é um gênero que, por guardar uma relação mais direta com a realidade, costuma receber uma credibilidade inquestionável. Essa indiscutibilidade conferiu, ao "Os Capacetes Brancos", uma indicação ao Nobel da Paz e o Oscar de melhor documentário de 2016, sendo este ovacionado por uns enquanto parte dos sírios o repreendiam veementemente.

Com uma visão muito semelhante a essa, o documentário "Síria em Fuga", ao retratar depoimentos de pessoas que foram vítimas da guerra, dá preferência para pessoas de dentro do Exército Livre ou pessoas que possuem algum discurso de oposição aos apoiadores de Bashar Al-Assad, que alega ser o responsável pelos ataques violentos. No entanto, outro refugiado, Feras Orfali, residente de Londrina, afirmou que o país, antes de 2011, era muito tranquilo, havia liberdade religiosa, os feriados cristãos e muçulmanos eram respeitados e a economia era boa o suficiente pra não existir pessoas morando na rua como ele vê direto aqui no Brasil. Na visão dele, foram os "rebeldes", com sua ideologia radical, aliados com o Estado Islâmico, que deram início à destruição da Síria, e não o governo, como a mídia afirmou. Ele, inclusive, compartilhou um profundo respeito pelo presidente sírio, elogiando sua administração e declarando que sempre houve liberdade na Síria, diferentemente do que alegam os "rebeldes". Outra refutação ao que o documentário diz é que, em determinado momento, um dos entrevistados afirma que o maior aliado do Estado Islâmico era o pai do presidente Assad. Feras, entretanto, argumentou que até os costumes do presidente Assad são diferentes de um muçulmano radical, por meio de uma fotografia que mostra o presidente, vestido de terno, com sua esposa,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

usando vestido, ao lado do presidente do Qatar, usando a gutra, a kandoora, e sua esposa, vestindo a abaya e a shayla. Com isso, ele deu a entender, ainda que indiretamente, que essa possibilidade pode ser excluída. Feras não negou, no entanto, que o Exército Sírio tivesse sangue nas mãos. Ele mesmo veio para o Brasil porque foi intimado a servir ao Exército Sírio, mas negou, de acordo com ele, porque sabia que teria que matar pessoas, o que se julgou incapaz de fazer. A punição por negar o serviço militar na Síria é o exílio.

Apesar de os dois refugiados terem concordado mais com o discurso de "Diário da Síria" e terem ajudado a identificar incoerências em "Os Capacetes Brancos" e "Síria em Fuga", em relação a considerá-los como referenciais absolutos, o documentário "Diário da Síria" também não está imune à identificação de simulações. Vale considerar que o documentário foi divulgado pelo canal Rússia-24 (Россия-24), que pertence ao órgão que funciona como comitê de televisão e rádio para o governo russo. De acordo com o site Concepts (2014, p. 01):

> The channel aspires to give a broad and impartial outline of life in all of Russia's regions from its European enclave of Kaliningrad to Vladivostok in the Far East. However, it is accused by Western countries as being a bullhorn for Russian state propaganda.

Este é, portanto, o documentário que mais guarda envolvimento com uma instituição política, ou pelo menos que mais deixa nítida essa relação. Vale lembrar que a Rússia foi a principal fornecedora de armas para o Exército Sírio. Seria improvável que essa instituição veiculasse um discurso que fosse incoerente com o posicionamento dela mesma.

A aniquilação das oposições binárias

Há quem defenda, e não sem fundamento, que a imparcialidade, ou pelo menos a aparência de imparcialidade, é a maior aliada da simulação. Enquanto o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

documentário "Diário da Síria" procurou apresentar apenas um lado da história, que é claramente um lado permeado de interesses, o documentário "Os Capacetes Brancos" e "Síria em Fuga" foram notavelmente mais amenos, não apenas em apresentar seus discursos de oposição mas em fugir de expor, em excesso, imagens de violência extrema, como o fez o primeiro. Porém, alguns autores, como Jean Baudrillard e René Girard, apontam essa tentativa de amenizar as diferenças ou mesmo extingui-las, como uma outra forma de violência. Girard (1990) usa, como ilustração, o exemplo dos irmãos gêmeos. Em comunidades primitivas, o nascimento de gêmeos é como uma maldição. É comum, quando nascem irmãos gêmeos, que a comunidade os sacrifique, pois acreditam que um seja a encarnação do mal e o outro do bem, porém a semelhança entre os dois impede que essa diferença seja identificada, portanto os dois são sacrificados.

Da mesma forma, Jean Baudrillard sustenta que a indistinção entre os polos é ambiente propício para a simulação, ou seja, a manipulação absoluta. Baudrillard (1991, p. 48) sugere que a imparcialidade estabelece uma espécie de equivalência entre dois polos, ou seja, uma igualdade entre elas, e igualdade sugere pacificação. A pacificação, por sua vez, gera uma dissuasão, que anula a guerra:

> A dissuasão exclui a guerra - violência arcaica dos sistemas em expansão. A dissuasão, essa, é a violência neutra, implosiva, dos sistemas metaestáveis ou em involução. Não existe, já, o objeto da dissuasão, nem adversário, nem estratégia - é uma estrutura planetária de aniquilamento dos problemas.

Por essa perspectiva, por mais tendencioso que o documentário "Diário da Síria" possa ser, ele é o que insiste com mais intensidade na existência de um inimigo bem localizado, evitando, assim, que possa existir a aniquilação das oposições binárias, e, consequentemente, a ilusão de pacificação.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A simulação de heroísmo

Baudrillard (1991) também esclarece que não existe só a simulação do crime, mas simulação do heroísmo também, e pode ser ainda mais perigosa que a do crime, porque anula a diferença em que se baseia a lei, ou seja, essa aniquilação da diferença permeada pela simulação de heroísmo é muito mais violenta, porque ela não pode ser punida de acordo com a lei, mas ela engana tanto quanto a simulação criminosa. Nos documentários "Os Capacetes Brancos" e "Diário da Síria", vemos exemplos potenciais de simulação de heroísmo. No primeiro, como já foi mencionado, um bebê é salvo pelos Capacetes Brancos. No segundo, uma jornalista, que passou vários dias nas mãos do Estado Islâmico, sendo ameaçada de ser violentada e morta caso não os obedecessem, foi salva pelo Exército Sírio. Nas duas cenas a comoção é grande. Como é possível punir alguém que salvou um bebê de um bombardeio? Como é possível punir alguém que salvou uma mulher das mãos de terroristas?

Vale lembrar que esses dois exemplos são apenas potenciais, e não significa necessariamente que não houve uma atitude corajosa e generosa, mas Bill Nichols (2005) já havia conferido ao gênero documentário a capacidade de fazer com que um ator social seja apresentado de forma que represente uma comunidade, e ele mesmo viu nisso um lado maléfico, que é o de reduzir a comunidade apenas a aquela representação, que nem sempre é redutível. Ora, se não existe consenso universal sobre quem é o herói e quem é o bandido na guerra da Síria, isso só pode significar que uma das duas cenas, sob essa perspectiva, é uma simulação de heroísmo.

A DISPUTA DE MEMÓRIA

O que está em questão, e o que faz valer a pena, para o cineasta, todos esses jogos de simulações e dissimulações, é a atenção do espectador. Nichols

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

(2005, p. 90) sustenta que "o filme alivia o fardo de confiar sequência e detalhe à memória. O filme pode se converter numa fonte de 'memória popular', dando-nos a sensação vívida de como alguma coisa aconteceu num determinado tempo e lugar". Ele diz, ainda, que os valores dominantes batalham para continuar hegemônicos, enquanto os valores alternativos/ undergrounds/subterrâneos batalham para conquistar legitimidade. É o mesmo tipo de disputa sugerida por Pollak (1989), ou seja, é uma disputa pela memória oficial, aquela que o espectador vai carregar consigo e expor quando alguém tocar no assunto. E nisso consiste mais um trabalho intenso de montagem, mas dessa vez, numa dimensão ideológica.

Halbwachs (1990) argumenta que nossa impressão sobre as coisas não se apoia somente nas nossas lembranças, mas também nas lembranças contadas pelos outros, que nada impede que se sobreponham às nossas próprias. É por isso que quanto mais pessoas assistirem a um destes três documentários, mais eles chegam perto de alcançar seu objetivo, de ser uma memória hegemônica.

As memórias subterrâneas, que são aquelas contadas pelas minorias, ou aqueles que menos receberam atenção da mídia, costumam ser silenciadas pelas memórias hegemônicas, mas nem sempre significa que as memórias oficiais se opõem à memória subterrânea, como bem lembra Pollak (1992). Foi o caso dos refugiados sírios, que concordaram muito mais com a retórica do documentário que defendia o governo sírio.

Mas a memória, importa lembrar, é um fenômeno construído, e "Se a memória é socialmente construída, é óbvio que toda documentação também o é" (POLLAK, 1992, p. 207). Isso inclui os documentários. Pollak acredita que, já que a memória nunca pode ser recuperada fielmente, sendo tipicamente imprecisas e relativas quando emergem à enunciação, não se pode reduzi-las apenas a memórias verdadeiras ou falsas, e sim, considerar a existência de memórias plurais. Mas até esse pensamento pode ser perigoso, pois, como já foi dito, a indistinção das diferenças é capaz de sutilizar um problema que é muito maior do que aparenta, e que não tem nada de sutil.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

CONCLUSÃO

A análise dos documentários, apesar de ter levantado questionamentos aparentemente inconclusivos, permitiram que se chegasse a algumas afirmações concretas sobre como eles se relacionam entre si e como eles se relacionam com o espectador. Várias comparações, inclusive analógicas, foram possibilitadas pela compreensão deste estudo.

Assim como pessoas diferentes, de documentários diferentes, se identificaram como alvos dos bombardeios e tiroteios dessa guerra, é fácil identificar que o espectador também é alvo. Alvo da mídia, alvo dos poderes, das instituições, dos possíveis interessados, e alvo, também, dos cineastas, todos bombardeando seus alvos com imagens trágicas.

Assim como os três documentários fazem uso constante de um vocabulário baseado em palavras abstratas, que sugerem relações mais subjetivas e de maior afetividade, não se pode negar que esse artigo também o fez e, assim como os três cineastas, também se baseou em um discurso retórico mais do que apenas científico, mas porque a própria sensibilidade do tema exigiu que assim fosse.

Os três documentários têm em comum que utilizam as imagens para o fim de apontar a culpa de toda a guerra ao Estado Islâmico, diferindo, porém, em quem eles associam ao grupo extremista. Fica nítido que eles não estão relatando apenas a guerra de uma nação, estão relatando a guerra por uma memória oficial, em que o perdedor corre o risco de morrer no esquecimento.

Antes de tomar um posicionamento e assumir um lado em relação à guerra na Síria, não custa refletir sobre as palavras de Susan Sontag (2003, p. 14):

> A argumentação contra a guerra não depende de informações sobre quem, quando e onde; o caráter arbitrário do morticínio implacável constitui prova suficiente. Para as pessoas seguras de que o certo está de um lado e a opressão e a injustiça estão do outro, e de que a luta precisa prosseguir, o que importa é exatamente quem é morto e por quem.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Apesar de ser, de certa forma, incoerente com a afirmação de que a imparcialidade é território da simulação, a reflexão de Sontag sugere uma indiferença em relação à legenda das imagens de guerra, porque, afinal, elas pouco podem acrescentar à resolução do problema das fatalidades da guerra, e que este sim consiste no problema maior.

Pessoalmente, assumo como meu o mesmo questionamento que meu, agora colega, Mohammad, compartilhou: é claro que a democracia é importante, mas a custo de tantas mortes e destruições?

BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques. O olho interminável: cinema e pintura. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e Simulações. Tradutora: Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'água. 1991.

CHAIM, Gabriel. Síria em Fuga. Canal J Clóvis Cruz. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mWlXVdGGiOU>. Acesso em: 22/12/2016.

EINSIEDEL, Orlando von. Os Capacetes Brancos. Netflix. 2016.

CONCEPTS. Russia-24 (TV Channel). 2014. Disponível em: <https://www.concepts.org/index.php?title=Russia-24_(TV_channel)>. Acesso em 28/03/2017.

GIRARD, René. A violência e o Sagrado. Editora Paz e Terra. 2ª ed. São Paulo: UNESP, 1990.

HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. Tradução: Laurent Léon Schaffter. Revista dos Tribunais. São Paulo, SP. 1990.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Tradução: Mônica Saddy Martins. Papirus. Campinas, SP. 2005.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 02. n. 01, 1989.

POLLAK, Michael. Memória e id Social. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 05. n. 10, 1992.

POPOVA, Anastasia. Diário da Síria: a guerra vista por dentro. Canal de documentários. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g5jTEfa_wZQ>. Acesso em 05/12/2016.

SAID, Edward W. Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução: Tomas Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

WULF, Christoph. *Homo Pictor*: Imaginação, Ritual e Aprendizado Mimético No Mundo Globalizado. São Paulo: Hedra, 2013.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Tacos e Tiros: "*Vamonos con Pancho Villa*" e a crítica sobre a Revolução Mexicana

Ernando Brito Gonçalves Junior
(UNICENTRO)[1]

Resumo: A pesquisa em apreço possui como objetivo analisar a representação da Revolução Mexicana e um de seus principais líderes populares, Francisco Villa, através do filme mexicano "Vamonos con Pancho Villa" de Fernando De Fuentes. O filme lançado em 1936, narra de maneira crítica os percursos da Revolução pelo olhar de um grupo de soldados villistas e suas relações com o general Villa. Por fim, o filme apresenta críticas ao processo revolucionário e busca descontruir a visão mítica da figura de Villa. Como arcabouço teórico de nosso trabalho, utilizamos autores os Michele Lagny e Pierre Sorlin para as discussões a respeito da relação entre história e cinema, bem como o as contribuições do pensador francês Roger Chartier sobre o conceito de Representação. Assim, após concluirmos nosso trabalho. Acreditamos ser necessário pensar o cinema muito além de um simples meio de entretenimento, devemos fazer uma leitura mais profunda dessas obras, para podermos ler as tramas e redes que se constroem atrás da chamada magia do cinema.

Palavras-chaves: Cinema, Revolução Mexicana, Francisco Villa.

Introdução

A Revolução Mexicana foi um confronto armado que teve o México como palco em 1910, perdurando até o início da década 20. Essa revolta é considerada um dos levantes de cunho popular mais importante do século XX nas Américas, sendo

[1] Professor do departamento de Pedagogia da Universidade Estadual do Centro-Oeste.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

utilizada por diversos movimentos sociais como uma inspiração para luta por interesses populares.

Contundo o levante mexicano é marcado por várias ambivalências, começando pelos diversos interesses dos grupos revoltosos e terminando com as construções das imagens dos principais lideres da Revolução: Emiliano Zapata Salazar (1879-1919) e José Doroteo Arango (1878-1923), mais conhecido como Francisco Pancho Villa. Essas idiossincrasias da Revolução suscitaram diversas leituras do confronto bem como dos personagens envolvidos, fazendo com que o conflito no México seja, ainda hoje, alvo de diversas pesquisas e interpretações.

Além de uma busca por uma suposta verdade dos acontecimentos mexicanos, a Revolução também é retomada para legitimar algumas ideias e estereótipos. Nesse sentido, o cinema é uma das principais linguagens que utilizou esse evento para tentar forjar leituras e interpretações sobre o México, sobre a América Latina e sobre os Estados Unidos.

Assim, discutiremos o filme mexicano "Vamonos con Pacho Villa" de Fernando de Fuentes, lançado em 1934, período esse marcado pela tentativa de legitimação os chamados "herdeiros da Revolução". Esse filme merece destaque porque ele se contrapõe aos esforços políticos de construção de uma mitologia sobre a Revolução Mexicana, apresentando profundas críticas ao período revolucionário.

Cinema, Representação e História

Para nossa pesquisa, o conceito de representação social foi um elemento chave. Nesse sentido, segundo o pensador francês Roger Chartier, as representações são constituídas em torno das relações de poder dos grupos interessados na construção da representação de sua imagem e do poder que estes exercem no mundo social. Dessa maneira,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (CHARTIER, 1990, p. 17)

Dessa maneira, Chartier nos chama atenção para entendermos "[...] essas representações coletivas como as matrizes de práticas que constroem o próprio mundo social." (CHARTIER, 2002, p. 72). Assim, as representações nos ajudam a entender disputas políticas e tensões de poder relacionadas a construção de uma imagem de algo ou alguém.

Para o autor francês, as representações podem ser entendidas como símbolos, ideias, valores culturais, estereótipos, conhecimentos construídos e legitimados por determinados grupos sobre si ou outrem. Por isso, segundo Chartier, as representações são construídas através de estratégias e práticas sociais determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam dentro de um contexto histórico específico, que tentam impor suas concepções de mundo sobre outros grupos sociais.

Nesse sentido, podemos entender que a representação do mundo social é a forma com que os grupos, comunidades e classes constroem as características de sua visão do mundo, e nesses pontos nota-se as relações de poder entre esses grupos e suas disputas em torno dessas relações. Como aponta Chartier, as representações constituem campos de disputa, poder e de dominação, e para isto os diversos grupos formulam discursos e sistemas, figurando em estratégias, que compõem as diversas práticas sociais. Podemos entender, assim, o conceito de representação como um modelo de produção de significados e sentidos, que são expressos por meios de práticas culturais.

Nosso ponto de entrada para tentarmos entender esse jogo de representações é o cinema. Segundo José D'Assunção Barros, o cinema extrapola a noção de ser apenas uma expressão cultural, pois, segundo o autor, os filmes também são um meio de representação. Assim, "[...] através de um filme representa-se algo, seja uma realidade percebida e interpretada, ou seja, um

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mundo imaginário livremente criado pelos autores de um filme." (BARROS, 2012, p. 56).

O cinema ajuda a construir representações sobre si e sobre o outro, forjar identidades e alteridades em seu discurso, é nessa dimensão que pretendemos lançar nossos olhares sob os filmes, pois entendemos que o cinema pode ser considerado um espaço de luta pela representação social, que deve ser visto como um testemunho de algumas formas de pensar e agir da sociedade que o produziu. Os filmes, de maneira geral, devem ser entendidos como objetos que acabam transparecendo ideologias, costumes, mentalidades, estereótipos sociais, etc.

O cinema começou a ser problematiza na escrita historiográfica a partir da década de setenta, com as pesquisas do historiador francês Marc Ferro, concomitantemente ampliação da concepção de documento histórico iniciada por Marc Bloch.

A pesquisa historiográfica sobre o cinema possui elementos e procedimentos próprios de análise do historiador. Da mesma maneira que qualquer outro documento histórico, o historiador não deve focar na preocupação de discutir se aquele filme retrata de forma fiel ou não aquele acontecimento histórico que ele está narrando, mas levar em consideração a conjuntura histórica em que foi concebido, procurando estabelecer diálogos entre as produções cinematográficas com a sociedade que o produz.

Acreditamos que o cinema está intimamente ligado com o seu contexto de produção e com as ideias que circulam no momento de sua elaboração. Segundo Michele Lagny, o cinema deve ser entendido além de uma prática social, mas também como um gerador de práticas sociais. Logo, o cinema pode ser entendido como um testemunho das formas de pensar e agir em determinados contextos históricos e também como uma ferramenta de transformação social, legitimação de projetos políticos e de construção de representações, identidades e alteridades. Assim, devemos olhar "[...] el cine como una institución inscrita en las estructuras generales de una sociedad. Así, desde el punto de vista de la producción, el cine se incluye en el marco de la producción nacional (e internacional) y se encuentra

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

afectado por mecanismo económicos globales." (LAGNY, 1997, p. 125). Logo, os filmes são elementos formados dentro de um meio social específico, que imprime suas marcas dentro das produções cinematográficas, consciente ou inconscientemente.

O autor francês Pierre Sorlin, em seu livro "*Sociologia del Cine*", nos apresenta importantes contribuições para nossa discussão a respeito da relação entre história e cinema. Para o autor, um filme deve ser entendido como um ato gerado por um grupo de indivíduos que escolhem e reorganizam diversos materiais sonoros e visuais, dando um novo sentido a determinada realidade e o fazem circular entre o público. Esse processo acaba interferindo em diversas relações simbólicas que a sociedade estabelece. (SORLIM, 1985). Para o autor francês, esse processo acontece através do conceito de "construção fílmica", pois através desse conceito, podemos visualizar o filme como um elemento imerso em contexto de produção, que também busca apresentar uma leitura do local que está inscrito.

"Vamonos con Pancho Villa": contextualização e produção

O final da década de vinte e início da década de trinta no México, foram marcados pela tentativa de institucionalização da Revolução e reconstrução do país após os anos de conflito. Grande parte da população ainda não tinha clara a real dimensão da Revolução e suas transformações efetivas. Segundo Knight, havia uma mescla de sentimentos entre os mexicanos de esperança, medo, tristeza, pessimismo e felicidade. (KNIGHT, 2010).

Além disso, houve uma busca por uma identidade nacional mexicana e a construção de um novo Estado, foram um dos focos importantes de construção do grupo político que estava no poder no México. Assim, a Revolução Mexicana tornou-se uma das principais referências para forjar uma nova identidade no México. Dessa maneira, diversas manifestações culturais atuaram nessa perspectiva, como a literatura, a música, a pintura, principalmente pelos muralistas, e no cinema.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Nesse contexto de transformação, o cinema mexicano acabou sendo de grande importância nesse projeto. Segundo Zuzana Pick, o cinema mexicano dos anos trinta e quarenta foi uma ferramenta privilegiada para apresentar um México moderno, urbano e capitalista. (PICK, 2010). Logo, o cinema mexicano sobre a Revolução Mexicana possui essa forte característica de formação nacional, principalmente os filmes produzidos sob a tutela do Estado, apesar de que alguns filmes tecerem críticas ao processo revolucionário, como o caso que iremos analisar de "*Vamonos con Pancho Villa!*".

Segundo Carlos Monsiváis, o cinema mexicano dos anos trinta e quarenta teve um caráter pedagógico. Mesmo que muitas obras dos anos trinta fossem muito mais críticas, o que acabou perdendo-se nos anos quarenta. O autor aponta que:

> En esos primeros años (que se prolongan hasta la década del cuarenta) el público mexicano y el latinoamericano no resintieron al cine como fenómeno específico, artístico o industrial. La razón generativa del éxito fue estructural, vital; en el cine, este público vio la posibilidad de experimentar, de adoptar nuevos hábitos y de ver reiterados (y dramatizados con las voces que le gustaría tener y oír) códigos de costumbre. No se acudió al cine a soñar: se fue a aprender. A través de los estilos de los artistas o de los géneros de moda, el público se fue reconociendo y transformando, se apaciguó y se resignó y se encumbró secretamente. (MONSIVÁIS, 1976, p. 446).

Dessa maneira, o cinema atuou como um elemento importante para construção de uma nova identidade, se consolidando, ainda mais, entre a população mexicana através de um sistema de atores e atrizes que obtiveram grande sucesso popular na época como Tito Guizar, Jorge Negrete, Esther Fernández, Lupita Tovar e Ernesto Guillén. Além disso, muitos filmes mexicanos utilizaram muitos elementos musicais típicos mexicanos (*ranchera*), agrando ainda mais o público. (PIEDRAS, 2012).

Segundo Emilio Garcia Riera entre os anos de 1932 até 1936 foram feitos no México aproximadamente noventa e oito filmes por quatro produtoras diferentes.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Desse número, sete versaram sobre a Revolução Mexicana e apenas uma sobre a figura de Villa[2] (*Vamonos con Pancho Villa!*) como um dos personagens principais e nenhuma sobre Zapata. Dentre os cineastas que mais se destacaram nesse período foi Fernando de Fuentes, não apenas pela quantidade de filmes dirigidos[3], mas também pela qualidade dos mesmos. Três desses filmes trataram da Revolução Mexicana, a saber: "*El prisionero trece*" (1933), "*El compadre Mendoza*" (1933) e "*Vámonos con Pancho Villa!*" (1935). Sendo essas consideradas por diversos críticos mexicanos como uma dos melhores filmes da história do cinema mexicano. (RIERA, 1998).

Iremos analisar mais profundamente o filme "*Vámonos con Pancho Villa!*", pois o mesmo foi o que teve mais apoio estatal e o que mais sofreu um processo de censura, além de ser a primeira produção mexicana a representar Villa no cinema.

O filme foi baseado na primeira parte livro homônimo de Rafael Muñoz publicado em 1931. O próprio Muñoz interpreta o personagem Martín Espinosa. Produzido na Cidade do México em 1935 pela Cinematografia Lationoamericana S.A (CLASA), "*Vamonos con Pancho Villa!*"[4] custou aproximadamente um milhão de pesos, uma cifra considerada astronómica para época. Além disso, o filme foi a primeira produção da CLASA, contando com equipamentos de ultima geração e utilizando as mesmas tecnologias da cinematografia dos Estados Unidos, com câmeras, equipamentos de áudio e outros elementos cinematográficos tidos como os melhores do mercado para época[5]. (RIERA, 1998).

Além disso, o filme recebeu um importante apoio do governo de Cárdenas, pois o mesmo cedeu tropas, armamento, munições, cavalaria, peças de artilharia, consultoria militar e trens de carga. Devido a todo essa apoio e aparato utilizado no

[2] Em 1932 foi lançado o filme "Revolución (La sombra de Pancho Villa)" dirigido por Miguel Contreras Torres. Como o nome do filme sugere a figura de Villa não aparece fisicamente, apenas seu nome é citado algumas vezes. Por isso, "Vamonos con Pancho Villa!" de 1935, é considerada a primeira película mexicana de fato a ter Villa como um dos personagens principais. (RIERA, 1998)
[3] De Fuentes dirigiu na década de trinta onze filmes, sendo o segundo diretor que mais atuou no período. (RIERA, 1998).
[4] Vámonos con Pancho Villa! Título original: Vámonos con Pancho Villa! Ano: 1935. País: México. Diretor: Fernando de Fuentes. Atores: Antonio Frausto (Tiburcio Maya), Domingo Soler (Francisco Villa), Manuel Tamés (Melitón Botello), Ramón Vallarino (Miguel Ángel del Toro 'Becerrillo'), Carlos López (Rodrigo Perea), Raúl de Anda (Máximo Perea), Rafael Muñoz (Martín Espinosa). Roteiro: Fernando de Fuentes e Xavier Villaurrutia. Música: Silvestre Revueltas. Fotografía: Jack Draper e Gabriel Figueroa. Cinematografica Latino Americana S.A. (C.L.A.S.A.). Duração: 92 minutos. Western; Revolución Mexicana.
[5] Riera menciona para a filmagem do filme foram utilizadas câmeras Michell, equipe de regravação, equipe de projeção e de impressão. Segundo o autor, esses equipamentos eram pouco utilizados em outros filmes devido ao seu custo e sofisticação para o período. (RIERA, 1998).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

filme, autores como Emilio Garcia Riera, Álvaro Montecon e Eduardo de la Vega, consideram o filme como a primeira superprodução mexicana. (RIERA, 1998).

Esse financiamento do governo gerou certo controle do mesmo em relação filme. A obra conta com dois finais. O primeiro que saiu oficialmente em 1935, no qual Tiburcio abandona o exército de Villa e retorna para sua casa e um final censurado, no qual Villa vai até a casa de Tiburcio e o chama para voltar ao seu exército, mediante a recusa de Tiburcio, argumentando que agora teria esposa e filhos, Villa mata a esposa e a filha de seu soldado para que o mesmo pudesse retornar para guerra. Falaremos mais sobre esses finais no decorrer de nossa análise.

Existe uma tendência entre os estudiosos do cinema mexicano desse período de afirmar que essa censura foi imposta pelo governo de Cárdenas, porém esses autores não excluem a possibilidade de o próprio De Fuentes ter retirado a cena devido ao seu teor de crueldade. Dessa maneira, não existe um consenso de quem foi o real responsável pelos cortes.

Análise da narrativa fílmica

O filme *"Vamonos con Pancho Villa!"* busca apresentar um Villa mais humano e menos mítico, como era costumeiramente apresentado em lendas e mitos muito difundidos na década de vinte entre a população mexicana através da oralidade, literatura e canções populares. Entretanto, o filme não busca representar um Villa enquanto bandido ou algo extremamente negativo. A obra apresenta um meio termo, desconstruir a figura de Villa mitificada e quase folclórica, mas não apresenta um Villa vilão que foi difundido oficialmente pelo Estado mexicano nos anos vinte. Ou seja, Villa é representado de maneira mais humana, com suas contradições, qualidades e defeitos. Lembrando que, como já comentamos nesse período o Centauro do Norte, não fazia parte do panteão de heróis oficias do governo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O filme inicia com o seguinte texto:

> Esta película es un homenaje a la lealtad y el valor que Francisco Villa, el desconcertante Rebelde Mexicano, supo infundir en los guerrilleros que le siguieron.
> De la crueldad de algunas de sus escenas no debe culparse ni a un bando ni a un pueblo, pues recuerda una época trágica que lo mismo ensangrentó las montañas de México que los campos de Flandes y las valles pacíficos de Francia. (00h 01min 45 seg – 00h 02min 12 seg).

Essa passagem apresenta a tónica do filme, que é corroborada pelas cenas seguintes. De Fuentes evidencia a violência da Revolução, porém ela não pode ser limitada a isso, pois essa facete também ocorreu em outros momentos históricos. O filme tenta isentar possíveis culpados dessa violência, como sendo algo inevitável em processos revolucionários.

O termo utilizado "*desconcertante*" para definir Villa remete a algo ambíguo. Não é um adjetivo bom ou mal, sendo algo indefinido, ressaltando essa proposta do filme de descontruir, porém sem construir uma visão negativa. Da mesma forma, o filme, segundo o texto, não é em homenagem a Villa, e sim aos valores que Villa conseguiu imputar em seus seguidores, principalmente a lealdade.

O filme evidencia que a lealdade que os "*leones*" possuem é para com Pancho Villa e não pela Revolução. Em diversos momentos, eles sentem a necessidade de mostrar sua hombridade e lealdade para seu chefe. Logo, quase todas suas ações são movidas por esse objetivo e não por ideais revolucionários ou sociais. Assim, ao retratar o personalismo do movimento villista e o poder carismático de seu líder, o filme transparece a falta de um proposito objetivo do movimento e a falta de um plano ideológico que marca o movimento villista dentro da Revolução no filme.

O caminho que De Fuentes utiliza para fazer o processo de desmistificação de Villa é bem interessante. A história gira em torno dos atos dos seis "*leones de San Pablo*", porém Villa acaba sendo o centro das ações dos outros personagens, bem como dos principais desdobramentos do filme. No início da obra, durante uma

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

reunião dos "*leones*" da casa de Tiburcio, todos entram em consenso de que a única saída da Revolução é unir-se a Villa e decidem procura-lo para ingressar na *Divisão del Norte.* A primeira cena em que Villa aparece, ele está em um vagão de trem distribuindo milho para as pessoas que estão a sua volta e prometendo terras para todos quando ganhar a Revolução.

Essa cena que se segue é importante para entendermos o processo de desconstrução utilizado por De Fuentes. Como podemos ver no *frame* acima, Villa é visto em destaque da multidão por estar em um plano de imagem mais elevado, podemos ver na imagem a população na altura de suas pernas, repesando uma ideia de superioridade de Villa. A câmera muda de posição, mostrando uma cena em que os rostos dos camponeses é vistos de cima para baixo, como se estivéssemos olhando através dos olhos de Villa. Essa postura de câmera remete um Villa herói do povo, que luta para distribuição de terra e comida para seu povo. Essa primeira visão, assegura aos "*leones*" de que os mesmos fizeram decisão correta de juntar-se ao exército de Villa.

Depois da primeira batalha, a admiração e lealdade dos "*leones*" por Villa se fortalece quando o mesmo insiste que Rodrigo Perea fique com uma pistola que o mesmo havia conseguido em um confronto. Rodrigo queria presentear Villa com o objetivo, porém Villa recusa dizendo que quem conseguiu a arma deve aproveita-la. Além disso, Villa diz que prefere a sua, porque ela já o conhece. Em seguida, ele demostram sua habilidade com a arma, atirando em um cacto sem sacar a arma de seu coldre, pois o mesmo tinha um furo no local do cano, possibilitando que ele atirasse sem retirar a o resolver. A dificuldade em efetuar o disparo demonstra a destreza de Villa com sua arma e sua inteligência em combate, requisitos que podem ser vistos como necessários para ser dirigentes de combatentes. Os "*leones*" ficam ainda mais impressionados com o chefe, aumentando ainda mais a lealdade que eles nutriam por Villa.

Entretanto, na medida em que o filme avança, a representação de Villa vai alterando-se. O filme busca distanciar-se da visão lendária de Villa e uma das maneiras para fazer isso é enfatizar sua frieza e crueldade. Um exemplo disso é quando ele manda executar uma banda de músicos, pois todos os pelotões já

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

possuíam uma. O filme ainda mostra uma dualidade no caráter de Villa. Quando um soldado lhe pergunta se deve fuzilar a banda de músicos, o mesmo responde "No hombre, Qué bárbaro! Pobres músicos. Que los incorpore en una de las brigadas." Quando recebe a noticia de que todas já possuem suas bancas, responde irritado "Pues entonces, que los fusilen, hombre. Que me vienen a preguntar? A mí, nada". (00h 54min 01seg – 00h 54min 14seg).

Os "*leones*" com quem o filme nos motiva a nos identificarmos, completam o processo de distanciamento da personagem de Villa. Sua dureza e frieza transparecem quando as mortes dos "*leones*" ocorrem. Quando morre o primeiro, Máximo, Villa apenas da umas palmadas no corpo do "*leon*". Quando morre o terceiro, Rodrigo, Villa demostra pouca tristeza e diz que é uma lastima, porém afirma que todos morrerão um dia. Por último, o processo de distanciamento ao público de Villa se completa na cena final, quando este chega para revisar o vagão contaminado, no qual estava o último "*leon*" doente. Tiburcio, que estava profundamente triste pela morte de seu amigo, abre um sorriso quando avista Villa se aproximando e vai a seu encontro. Porém, Villa com medo que pudesse se contaminar com a varíola, mantem Tiburcio a distancia e o impede de seguir junto com as tropas. Após esse contato, Tiburcio termina por se desiludir com Villa e, consequentemente, com a Revolução. Tiburcio não consegue aceitar a frieza que Villa lhe tratou e decide voltar para sua casa.

O final censurado do filme evidencia ainda mais a crueldade e frieza de Villa. Depois de alguns anos, Villa retorna a casa de Tiburcio para que o mesmo volte para seu exército. Tiburcio fica muito animado, e parece que, mesmo após tudo o que aconteceu, o mesmo ainda nutre admiração e lealdade por Villa. Entretanto, Tiburcio acaba desistindo da ideia, afirmando que não pode deixar uma mulher e filha em sozinhas. Para resolver a questão, Villa mata a esposa e a filha de Tiburcio, para que o mesmo não tenha mais desculpas para não seguir seu bando. Essa cena, sem dúvida, é uma das mais fortes do filme, terminando por distanciar-se por completo da imagem do Villa mítico.

Assim, percebemos o processo de transformação da imagem de Villa ao logo do filme nessa trajetória de distanciamento da imagem mítica. O filme começa

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mostrando uma imagem próxima desse Villa idealizado como herói e terminar com o aposto.

Tanto a figura de Villa como as mortes dos "*leones*" mostram uma desilusão com o movimento armado. Conforme as mortes dos personagens passam do heroico para trivial, vemos uma crítica no sentindo de um desmantelamento das ideias revolucionárias, até um fim no qual não se sabe mais o real motivo da luta. Como se a Revolução fosse morta por ela mesma. Dessa forma, é possível ver uma crítica a revolução e a maneira com que ela foi desenvolvida. As mortes tornando-se cada vez mais banais, com se a revolução fosse perdendo seu sentido e se esvaecendo aos poucos e as mortes dos camponeses cada vez mais sem sentido. Para John Mraz, De Fuentes "[...] crea una metáfora del asesinato de la Revolución por los revolucionarios." (MRAZ, 2010, p. 22).

É interessante notar que, apesar de ter sido financiado pelo Estado, o filme aparece na contramão do discurso oficial sobre a Revolução Mexicana dos anos trinta. Os três filmes elaborados por De Fuentes (*El Prisionero 13, El Compadre Mendonz*a e *Vamonos con Pancho Villa*), apresentam mais críticas do que exaltações sobre o processo revolucionário. Se olharmos para a historiografia sobre a Revolução Mexicana dos anos trinta, ela procurou elaborar uma escrita oficial, fomentada pelo Estado com objetivos de construir uma memória histórica sobre a Revolução, enfocando, principalmente, projetos vencedores, mostrando a Revolução como profundamente agrária, rural e popular, que rompeu com a grande imposição ditatorial de Porfirio Díaz, além de fazer uma análise global do evento (BARBOSA, 2001).

Por fim, acreditamos que "*Vamonos con Pancho Villa*!" pode ser entendido como um elemento essencial do contexto mexicano dos anos trinta. Período esse que pode ser visto como confuso em relação a Revolução. Existiu um processo de construção oficial e ao mesmo tempo que não estava claro para muitas pessoas quais foram os reais benefícios de todo o processo revolucionário. Nesse período, a ferida aberta pela Revolução ainda estava aberta e suas consequências para o México não estavam bem definidas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Julia Toñón afirma que:

> La versión de De Fuentes marca las continuidades, la corrupción, la traición, la falta de ideales, el poder excesivo y la desinformación. No vemos en estas cintas la exaltación del triunfo sino la desilusión y el desgarramiento. De Fuentes parece estarle preguntando a su público espectador: ¿y a usted cómo le fue? (TOÑÓN, 2010, p. 233).

Assim, podemos perceber que houve ao longo do tempo, muitas interpretações sobre a Revolução Mexicana. Essas leituras diversas estão sempre relacionadas aos seus contextos de produção e dos seus produtores de maneira geral. O filme de De Fuentes nos mostra uma Revolução Mexicana marcada pela morte e desilusão, que acabou trazendo mais tristezas do que melhorias efetivamente. Contudo, essa visão mais crítica acaba perdendo força no cinema sobre a Revolução Mexicana e tornou-se cada vez mais uma ferramenta de legitimação oficial e um mais uma forma de construção de uma imagem revolucionária específica.

Referencias

BARROS, José D'Assunção. Cinema e História: as funções do Cinema como agente, fonte e representação da História. Revista Ler História (Revista do ISCTE), Lisboa/Portugal, n. 52, 2007.

_____. Cinema e história: entre expressões e representações. In: BARROS, José D'Assunção; NÓVOA, Jorge (Orgs.). Cinema-História: Teoria e Representações Sociais no Cinema. 3. Ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

CHARTIER, Roger. História da cultura: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Difel, 1990.

_____. O mundo como representação. Estudos Avançados, São Paulo, v. 5, n. 11, 1991.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

_____. A beira da falésia. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

LAGNY, Michele. Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.

MRAZ, John. *La trilogía de de la Revolución de Fernando de Fuentes*. Folheto publicado para edição comemorativa de cem anos da Revolução mexicana. Filmoteca da UNAM, 2010.

PIEDRAS, Pablo. Las narrativas sobre la Revolución en el cine de Fernando de Fuentes y Emilio Fernández. In: LUSNICH, Ana Laura (org). Representación y revolución en el cine latinoamericano del período clásico-industrial: Argentina, Brasil, México. Madrid, 2012.

RIERA, Emilio García. México visto por el cine extranjero. Vol. 1. México, Ediciones Era, 1987.

_____. Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997. México, Ediciones MAPA, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.

SORLIN, Pierre. Sociologia del Cine. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

TUÑÓN, Julia. La revolución mexicana en celuloide: la trilogía de Fernando de

Fuentes como otra construcción de la historia. In: SÁNCHEZ, Fernando Fabio; MUÑOZ, Gerardo García. La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana. México, CONACULTA, 2010.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Homens de ferro e aço: uma imagética da grandiosidade

Vilson André Moreira GONÇALVES[1]

Resumo: A primeira década dos anos 2000 viu um aumento significativo no número de produções cinematográficas protagonizadas por super-heróis. Este salto quantitativo se deu após cerca de duas décadas das primeiras adaptações de personagens do gênero dos quadrinhos para o cinema. Na esteira da consolidação de uma "ficção super-heróica" no cinema mainstream, as tradicionais franquias passaram por um processo de complexificação, o que resultou estabelecimento de dois universos cinematográficos estendidos: Marvel Cinematic Universe (MCU) e o DC Extended Universe (DCEU), como se tornaram conhecidos. Estes universos estendidos integram vários filmes em suas continuidades, de modo que cada narrativa fechada em um filme está atrelada a uma conjuntura narrativa maior. A fim de desvelar as possibilidades estéticas exploradas por estes conjuntos de filmes, o presente trabalho propõe uma análise pontual da mise-en-scène dos filmes que inauguram cada uma das continuidades: Homem de Ferro (Jon Favreau, 2008) e Homem de Aço (Zack Snyder, 2013) respectivamente.

Palavras-chaves: Estética. Super-heróis. MCU/DCEU. Adaptação cinematográfica.

INTRODUÇÃO

Filmes, como outras construções imagéticas, tem muito a apontar sobre nossas sensibilidades. Didi-Huberman (2012, p. 208) comenta que é próprio da imagem "arder" ao entrar em contato com o real, à medida que, ao vislumbrá-la temos contato com algo sintomático a respeito da realidade. Ao mesmo tempo que a

[1] Doutorando em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

arte deixa ao observador migalhas da existência para além do suporte, ela também transmite um discurso mais ou menos dirigido, aquilo que Agamben compreendia enquanto "autor como gesto", tal como expressa aspirações e leituras específicas do observador.

> O lugar — ou melhor, o ter lugar — do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso. O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente. Assim como, segundo a filosofia de Averróis, o pensamento é único e separado dos indivíduos que, de cada vez, se unem a ele através das suas imaginações e dos seus fantasmas, também autor e leitor estão em relação com a obra sob a condição de continuarem inexpressos. No entanto, o texto não tem outra luz a não ser aquela — opaca — que irradia do testemunho dessa ausência. (AGAMBEN, 2007, p. 56)

Assim, segundo o autor, não se encontra propriamente uma chave de leitura para a obra no autor ou no leitor para a obra, ou, inversamente, uma chave de leitura na obra para ambos, mas um *testemunho.* Quando se trata de um trabalho de gênero, como frequentemente é o caso dos filmes hollywoodianos, o testemunho se torna ainda mais difuso, à medida que o autor precisa se adequar a convenções e demandas de mercado.

Ainda assim, o mero volume de produções de gênero que alcança os cinemas convida à análise, mesmo que se desconsidere seu impacto enquanto geradoras de imagens. Este texto explora justamente as possibilidades estéticas, e, portanto, as sensibilidades passíveis de ativação, de um gênero cinematográfico que tem experimentado uma ascensão em anos recentes: o filme de super-herói.

As narrativas de super-heróis se constituíram como um gênero no âmbito das histórias em quadrinhos ao final da década de trinta; já na década seguinte, emergiram seriados que adaptavam as aventuras de personagens como Batman e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Superman para as mídias cinematográfica e radiofônica. Ao longo da segunda metade do século XX, o filme de super-herói se consolidou como um modelo rentável para o cinema hollywoodiano, mas foi a partir dos anos 2000 que se observou um crescimento impressionante no interesse por estes filmes e, consequentemente, no volume de produções do gênero. Conforme argumenta Bordwell:

> Os *comic-book movies* mal constituíam um gênero na era dos grandes estúdios, mas eles tornaram-se uma peça central com a chegada do *blockbuster*. Antes dos 1970 quase todas as adaptações de tiras e revistas em quadrinhos haviam sido filmes-B. (Uma exceção é o *protocamp O Príncipe Valente*, de 1955.) Quando se tornou evidente que a audiência dos mega-filmes era amplamente composta por adolescentes, grandes produções começaram a adaptar personagens dos quadrinhos, e *Superman: O Filme* (1978) provou que tais projetos podiam atrair grandes públicos … Em décadas anteriores, virtualmente nenhum diretor de primeira linha faria um *comic-book movie*, mas as contribuições de Barry Levinson (*Dick Tracy*, 1990) e Sam Mendes (*Estrada para a perdição*, 2002) são testemunho do triunfo do gênero, bem como os ganhos de bilheteria que *Batman* (1989), *Homens de Preto* (1997), *Blade* (1998), *X-Men* (2000), e *Homem-aranha* (2002) obtiveram. (BORDWELL, 2006, p. 54, tradução minha)[2]

Com o lançamento de *Homem de Ferro* (Jon Favreau, 2008) e *O Incrível Hulk* (Louis Leterrier, 2008), os Estúdios Marvel deram os primeiros passos para a criação de um universo compartilhado no cinema, o qual acolheria adaptações de todos os personagens publicados pela Marvel Comics em um único regime de ambientação narrativa, o qual se tornaria conhecido como MCU (*Marvel Cinematic Universe*). Este empreendimento não permaneceria restrito ao cinema, investindo também na mídia televisiva e em serviços de *streaming* com séries como *Marvel's Agents of S.H.I.E.L.D.*, *Demolidor* e *Jessica Jones.*

[2] Comic-book movies were scarcely a genre in the studio era, but they became a central one with the arrival of the blockbuster. Before the 1970s nearly all live-action adaptations of cartoon strips and comic books had been B-pictures. (An exception is the protocamp Prince Valiant, 1955.) When it became evident that the audience for megapictures was largely teenagers, major productions began drawing on comic-book characters, and *Superman: The Movie* (1978) proved that such projects could attract large audiences… In earlier decades, virtually no top-drawer director would make a comic-book movie, but the contributions of Barry Levinson (*Dick Tracy*, 1990) and Sam Mendes (*Road to Perdition*, 2002) testified to the genre's triumph as much as the box-office earnings of *Batman* (1989), *Men in Black* (1997), *Blade* (1998), *X-Men* (2000), and *Spider-Man* (2002) did.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A estratégia de conciliar super-heróis e audiovisual dialoga com o perfil econômico da Nova Hollywood e seu cinema "pós-clássico", como apresentado por Fernando Mascarello (2006, p. 336). O autor situa o filme *high-concept* como um ponto fulcral deste perfil, um modelo de filme com uma premissa clara e facilmente vendável, no qual os discursos convergentes de meios distintos – quadrinhos, filme, produtos licenciados – se reforçam consistentemente, acessando especialmente públicos mais jovens. Nos casos estudados neste artigo, há ainda uma estratégia complementar: a de criar uma continuidade extensa. Conectadas mais ou menos intimamente entre si, a apreciação de cada peça individual encoraja a apreciação do conjunto.

Em 2013, a principal concorrente da Marvel no mundo editorial, a DC Comics, seguiu a tendência, iniciando o DCEU (*DC Extended Universe*), com o lançamento de *Homem de Aço* (Zack Snyder, 2013). A lista do MCU conta, até o momento com 14 filmes, e a do DCEU com três. Considerando a conjuntura peculiar de serem parte de universos estendidos, os filmes possuem características em comum e compartilham aspectos narrativos e estéticos.

Para que os projetos de ambos os estúdios tenham consistência, as estratégias do MCU e do DCEU acabam comumente por se sobrepor às próprias opções de diretores individuais, produzindo arranjos que poderiam ser interpretados como uma "estética Marvel" e, em contraposição, um "estética DC". Diante disto, o objetivo deste ensaio é explorar em linhas gerais as propostas estéticas que apresentadas nos marcos inaugurais das duas continuidades. A partir da análise exploratória das duas obras germinais de cada universo, *Homem de Ferro* e *Homem de Aço*, a investigação buscará delinear o discurso que estas produções, organizadoras de um mundo narrativo, têm a transmitir acerca da contemporaneidade e da ideia de heroísmo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

DUAS PROPOSTAS DE ESTÉTICA SUPER-HERÓICA

Dos dois super-heróis representados nos filmes aqui analisados, Superman é o mais antigo. Sua primeira aparição, em 1938, é tida geralmente como o marco da emergência da ficção super-heróica enquanto gênero (COOGAN, 2006, p. 59). Criado pelos quadrinistas Jerry Siegel e Joe Shuster como um alienígena que se fantasiava para defender os fracos de qualquer ameaça, o personagem incorporava elementos de ficção científica, bem como os trajes exóticos utilizados pelos heróis das narrativas de mistério e terror das revistas *pulp*, tão populares na primeira metade do século XX. Também evocava, porém, a narrativa bíblica de Moisés, bem como a de Jesus Cristo, tanto como poderia ser interpretada como a parábola estadunidense sobre o imigrante oriundo de uma terra destruída que vem para construir um novo mundo (MORRISON, 2012, p.31-34).

O Homem de Ferro, por outro lado, surge em 1963, elaborado paulatinamente a partir de um conceito pensado por Stan Lee, o de um fabricante de armas que constrói para si uma armadura de combate, a fim de escapar de seu cativeiro no Vietnã. Após anos lutando contra inimigos que representavam a "ameaça comunista", o personagem viria a adquirir os contornos de um herói em conflito consigo mesmo, apesar do poder que suas armas lhe davam, uma analogia do frágil homem dentro da armadura (COOGAN, 2006, p. 207-208).

Como estas narrativas se traduzem dos quadrinhos para o cinema? Os produtores destas adaptações trabalham para atingir o equilíbrio entre reiterar aquilo que o material de origem tem a oferecer e o que o potencial da nova linguagem possui para acrescentar. Os espectadores, por sua vez devem ser capazes de atingir o que Hutcheon compreende como um "prazer do palimpsesto", (HUTCHEON, 2006, p. 116), ou seja, a experiência da multiplicidade textual dentro da obra individual, o deleite de experimentar "repetição com variação": observar os mesmos elementos, com um potencial expressivo diferenciado.

A análise de qualquer filme demanda um olhar atento para a *mise-en-scène*, ou seja, o conjunto visual articulado por cenário, caracterização (figurino e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

maquiagem), iluminação e atuação (BORDWELL, 2008, p. 115). No caso da ficção de super-heróis, o segundo componente é um determinante estético especialmente fundamental. Posto que, desde sua origem nos quadrinhos, a figuração do herói constituída no traje, no símbolo ou na caracterização visível é um dos pilares do gênero (COOGAN, 2006, p. 39), muito da sensibilidade de uma narrativa fílmica pode ser sintetizado neste aspecto de sua imagética. Com efeito, pode-se supor que a ascensão do super-herói cinematográfico caminha lado a lado com os desenvolvimentos recentes nas tecnologias de computação gráfica, elaboração de figurinos e de maquiagens, como conjectura Coogan:

> O que processou a mudança? A tecnologia desempenhou um papel importante. Obviamente, avanços na geração de imagens computadorizadas fizeram com que lutas e poderes de super-heróis parecessem tão realistas e bem integradas como parecem em uma página de quadrinhos. Os figurinos também melhoraram significativamente — basta que se compare o traje de Homem-Aranha usado por Nicholas Hammond no programa de TV fracassado do final dos anos setenta àquele usado por Tobey Maguire para que se perceba o quanto os figurinos avançaram em vinte anos. (COOGAN, 2006, p. 2, tradução minha)[3]

Para Bordwell (2008), o fenômeno dos incrementos tecnológicos não caminha sozinho, pois é apenas um dos componentes da mentalidade que conduz o cinema pós-clássico. Outros elementos seriam: 1) uma guinada do foco sobre o diretor-autor para o filme como peça de gênero, criando demanda por filmes semelhantes; 2) a ascensão das franquias e do *merchandising*; e 3) a demanda sempre crescente do público de cinema por lampejos de grandiosidade na tela, envolvendo grandes perseguições, explosões e cenas de luta.

Ademais, há o ponto da atuação: se até a década de 1960 esperava-se que a personalidade do "astro" fosse dominante sobre os personagens e o roteiro, a "Nova Hollywood" espera que a atuação seja uma forma de *impersonation*, na qual o ator

[3] What made the change? Technology played an important role. Obviously, advances in computer-generated imagery made superhero fights and powers look as realistic and seamlessly integrated as they do on the comic page. Costuming improved vastly as well—one only has to compare the Spider-suit worn by Nicholas Hammond in the failed TV show of the late 1970s to the one worn by Tobey Maguire to realize how far costumes have come in twenty years. (COOGAN, 2006, p. 2)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

se oculta atrás do método e da caracterização. Efetivamente, tanto este modelo de atuação quanto a melhoria dos artifícios fílmicos se prestam à verossimilhança, forçando a ficção a criar uma atmosfera que, se não é realista, é no mínimo plausível.

O "super" que reside no homem: *Homem de Ferro*

Lançado em 2008, *Homem de Ferro* inaugura o "modelo Marvel". O filme narra a história de Tony Stark, um bilionário industrial que é capturado por terroristas e constrói uma armadura robótica para escapar de seu cativeiro (FIGURA 1). Retornando a seu país de origem, ele aperfeiçoa a ideia até desenvolver o traje de combate que viria a ser utilizado no clímax do filme. A primeira armadura, tal como àquela usada pelo personagem em sua primeira aparição nos quadrinhos, se comparada a modelos posteriores, é rústica, expressando uma espécie de "estetização anti-estética". Reforça-se o aspecto prático do artefato, não icônico, embora sua aparência seja insólita. *"Assim, como é frequente, o realismo gera o artifício"*[4] (Bordwell, 2008, tradução minha).

FIGURA 1: capa da revista Tales of Suspense #39 (1963) marcando a primeira aparição do Homem de Ferro (esq.) e fotograma do filme em que o personagem aparece vestindo sua primeira armadura (dir.).

[4] "*Thus, as so often, does realism breed artifice*" (BORDWELL, 2008).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A estética subsequente parte para o esquema de cores familiar aos leitores mais jovens: vermelho e dourado. Somado aos contornos esquemáticos do rosto e à circunferência luminosa do reator *arc* no peito, este esquema de cores constitui a síntese da identidade visual do personagem. O *design* é agora mais ajustado aos contornos do corpo, o que aproxima o traje metálico dos *collants* tradicionalmente associados aos super-heróis, responsáveis por salientar os contornos anatômicos.

> Homem de Ferro foi o avanço perfeito dos super-heróis para a inexpressiva mas aspiracional primeira década do século XXI [...].
> O Homem de Ferro nos lembrava que nosso futuro homem-máquina era mais do que o simples triunfo da tecnologia desprovida de alma, mas envolvia uma troca, uma erotização e um amaciamento dos contornos do metal. (MORRISON, 2012, p. 430)

FIGURA 2: fotogramas da sequência de combate em Gulmira, quando o herói enfrenta um grupo de terroristas.

O brilho do polimento e os contornos das peças transmite a ideia de um aparato de alta tecnologia impressionante, porém crível. Para isso são fundamentais até mesmo as ranhuras na tinta e as marcas de projéteis visíveis na armadura quando esta é submetida aos primeiros embates (FIGURA 2). A trajetória do herói, aquilo que o define como tal, é registrado em seu traje: demandando engenhosidade

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

para mobilizar uma tecnologia ímpar, a armadura é, afinal de contas, uma casca para o elemento humano. O caminho trilhado por Tony Stark é um de superação, uma narrativa de formação sobre o aprimoramento pessoal e sobre a ascensão através da técnica.

Mas qual é o mundo que circunda o herói, possivelmente reforçando sensibilidades semelhantes? Basta que se observe, de forma comparada, a *mise-en-scène* construída ao longo do processo em que o herói elabora suas armas. Primeiro, para escapar de seus captores, os quais exigiam que Stark fabricasse armas para eles, ele constrói um primeiro traje em condições marcadamente rústicas; posteriormente ele testa seus primeiros desenvolvimentos em sua garagem, repleta de automóveis luxuosos (FIGURA3). O contraste é nítido entre os tons apagados da primeira sequência e o aspecto cromado e luminoso da segunda, tal como a oposição entre a rudeza do mundo em que o protagonista se encontra imerso em certo momento e a prosperidade exagerada de seu ambiente normal. Em um primeiro momento, sob o domínio de terroristas, o personagem é forçado a trabalhar na esqualidez; quando ele volta para combatê-los em seu traje novo, traz o luxo consigo.

FIGURA 3: Tony Stark ao longo do processo de montagem de suas armaduras em seu cativeiro (esq.) e em suas instalações próprias (dir.).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Em vez de se contrapor radicalmente ao elemento humano representado pelo arco de crescimento pessoal de Tony Stark, o elemento fantástico de seu traje superpoderoso e da alta tecnologia com a qual se cerca, acaba por reforçar e sintetizar este arco. A técnica transforma o homem em herói em *Homem de Ferro*, embora seja efetivamente o fator humano que busca a transformação. Eis o "metal amaciado" de que tratou Morrison referindo-se ao filme.

O homem que reside no "super": *Homem de Aço*

FIGURA 4: caracterizado como Superman, Clark prepara-se para voar pela primeira vez.

Homem de Aço, lançado em 2013, assume um tom diverso em mais de um aspecto. Egresso das ruínas do planeta Krypton, Kal-el é enviado à Terra ainda bebê, sendo adotado por uma família humana, da qual recebe o nome Clark Kent. Já superpoderoso por natureza, o caminho de Clark é outro: a princípio, deve se integrar aos seres humanos, ocultando suas habilidades incomuns; posteriormente, depois de ter descoberto suas origens, deve encontrar uma forma de colocar estas habilidades a serviço da humanidade. Quando um exército de kryptonianos renegados invade a Terra em busca de um novo lar, ele opta por defender seu planeta adotivo, negando aos remanescentes de seu povo a oportunidade de um recomeço.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Seu traje (FIGURA 4) também evidencia contornos anatômicos e força física, mas é uma herança de kryptonianos de gerações anteriores, não criação sua, tornando-se uma marca patente de sua alteridade em relação ao povo da Terra. Ao contrário de Tony Stark, Kal-El é um predestinado, um deus acolhido entre mortais. Seu pai, Jor-El, preservado após a destruição de Krypton como uma memória artificial permanente, reforça esta ideia ao ressaltar que, guiados por seu exemplo, os humanos poderão realizar maravilhas. Em nenhum momento a *mise-en-scène* foge à analogia crística: seja pela acolhida de Clark em um ambiente rural, pelo tom do discurso de seu pai kryptoniano ou pela evidente superposição do personagem a um vitral representando Cristo orando no Getsêmani, pouco antes de sua crucificação (FIGURA 4, em cima).

FIGURA 5: fotogramas da cena em que Clark pede conselhos a um sacerdote (em cima) e da sequência em que Superman ataca a máquina planetária.

A luz, aliás, é um motivo visual recorrente ao longo do filme, frequentemente aparecendo na forma de invasivos reflexos de lente. Em vários momentos a luz é uma presença saliente: primeira aparição de Clark vestindo o traje de Superman, a cena em que este se encontra à frente do vitral, seu primeiro

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

voo e sua investida contra a máquina planetária, um aparato empregado pelos kryptonianos para modificar a superfície terrestre. A luz intrusiva reforça visualmente o discurso sobre a divindade do Superman, não apenas porque este possui poderes extraordinários, mas porque ser uma "luz", um guia, é seu papel primordial. Sacrificar-se também é parte do seu papel.

Neste caso, para que se evidencie o contraste entre o mundo que originou Superman e aquele que o recebeu, basta que se observe a mise-en-scène da cena em que os kryptonianos invasores, liderados pelo general renegado Zod, observam a cidade de Metrópolis de sua nave (FIGURA 6). A tecnologia kryptoniana é refinada ao ponto de despertar estranhamento, com suas formas curvas e objetos suspensos independentemente lembrando mais processos orgânicos que máquinas.

A cidade abaixo, por mais que seja uma imensa paisagem de arranha-céus, parece primitiva em contraste. O mundo que Kal-El adotou é próspero e impressionante à sua maneira, mas é um domínio de mortais, que falha em estar à altura dos "deuses tecnológicos" de Krypton. Entretanto, Superman não é um refém deste mundo tecnologicamente inferior, como Tony Stark foi, mas sente-se parte dele.

FIGURA 6: Invasores kryptonianos observam a cidade de Metrópolis de sua nave.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

À GUISA DE CONCLUSÃO: UMA PROPOSTA DE HERÓI, UMA PROPOSTA DE MUNDO

Vislumbrando a questão deste ponto de vista, conforme sugere Burke (2015, p. 68), não é surpreendente que Hollywood tenha buscado se ancorar nas histórias em quadrinhos para atender estas demandas, encontrando aí uma rica fonte de personagens icônicos, visualmente identificáveis, com alto potencial para uma imagética da grandiosidade e já equipados com um público que os conhece e os compreende de antemão. Como, então, a leva mais recente de filmes MCU e DCEU lida com esta imagética dos super-heróis?

Do ponto de vista da estética, os dois filmes tiram proveito de uma conjuntura muito específica: o filme pós-clássico de que tratam Bordwell (2006) e Mascarello (2006), esta modalidade de produção que apela para a espetacularização a fim de explorar as sensibilidades do espectador, valendo-se dos avanços experimentados no campo dos efeitos especiais e das maquiagens para privilegiar sequências de ação.

Ao mesmo tempo, porém, são "imagens ardentes", como diria Didi-Huberman. Para além do espetáculo, de vívidas cenas de luta, explosões e composições visuais exóticas, os filmes de super-herói oferecem aberturas, janelas pelas quais se podem vislumbrar lampejos do real, embora mediado por discursos específicos. Não parece haver, pois, um predomínio absoluto das exigências do público, de uma visão autoral dos cineastas ou do enquadramento de gênero, mas antes um complexo equilíbrio dos três componentes, articulando-os ainda com o material que o texto-fonte — neste caso as histórias em quadrinhos — tem a oferecer.

Homem de Ferro nos apresenta um mundo essencialmente humano e, portanto, identificável na esfera da imersão. O que nos chama a atenção é o choque que se dá entre um personagem humano e condições adversas, e é deste choque que surge um herói crível, integrando inventividade, oportunidade, recursos e outros fatores conjunturais. Trata-se de um modelo que, em face do jogo entre artifício e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

imagens reais, mais emprega o artifício para imitar o real, colocando a iconografia a serviço do sentido narrativo.

Homem de Aço, por sua vez, trata mais de questões, ideias e valores que de humanos propriamente. Que Kal-El tente se integrar à humanidade é, no final, pouco relevante, dado que sua missão é ser perfeito, maior que os humanos, um exemplo. A imagética do filme corresponde a essa visão, trabalhando constantemente pela via da analogia. Aqui, pode-se dizer que em vários momentos a iconografia é, em si, o sentido narrativo, e que se há imagens do real, estas existem em prol do artifício.

Efetivamente, a ação que ocorre é resultante daquilo que os dois heróis trazem de mais útil consigo: seus poderes. Entretanto, enquanto um deles desenvolve seus poderes a fim de tornar-se mais que humano, o outro descobre suas habilidades, e precisa articulá-las com a busca por um status que envolve *ser* humano. É peculiar que se apresentem aqui duas propostas semelhantes no propósito, qual seja, o de atrair públicos interessados em personagens egressos das histórias em quadrinhos, mas tão distintas na execução, posto que a primeira é uma representação bastante transparente de si, enquanto a outra se constitui num discurso visual carregado de alegorias.

Haja vista que que os filmes em questão foram apenas as matrizes de dois universos narrativos em processo de expansão, cada um com uma estética marcadamente distinta, abrem-se ainda possibilidades para muitas análises futuras, e o tópico está longe de ser esgotado.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.

BORDWELL, David. Superheroes for Sale. Observations on Film Art, 16 Aug. 2008. Disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/2008/08/16/superheroes-for-sale/>. Acesso em: 10/01/2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

_____. The Way Hollywood Tells *It:* Story and Style in Modern Movies. Berkeley/Los Angeles/Londres: Univers. California Press, 2006.

_____; THOMPSON, Kristin. Film Art: An Introduction, New York: Mc Graw-Hill, 2001.

BURKE, Liam. The Comic Book Film Adaptation: Exploring Modern Hollywood's Leading Genre. Jackson: University Press of Mississipi, 2015.

COOGAN, Peter. Superhero: The Secret Origin of a Genre. Austin: MonkeyBrain Books, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. In: Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

HUTCHEON, L. A theory of adaptation. New York/London: Routledge, 2006.

MASCARELLO, Fernando. História do Cinema Mundial. Campinas: Papirus, 2006.

MORRISON, Grant. Superdeuses: mutantes, alienígenas, vigilantes, justiceiros mascarados e o significado de ser humano na era dos super-heróis. São Paulo: Seoman, 2012.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Dois Olhares Distintos Sobre a Imaginação na Infância: análise comparada de sequências dos filmes *Toy Story* e *Něco Z Alenky*

Rodrigo André da Costa GRAÇA (UTP e UTFPR)[1]

Resumo. Este artigo consiste na leitura e análise de dois produtos culturais distintos, um para demonstrar a defesa de uma atitude passiva de seus espectadores quanto ao consumo de produtos da indústria cultural, o outro como para demonstrar o incentivo a um posicionamento ativo de seus espectadores, propondo um posicionamento crítico a tudo o que nos cerca. Um é a animação em computação gráfica *Toy Story* de John Lasseter, produzida pela Pixar Animations Studio, e o outro é a animação em stop-motion *Něco Z Alenky* de Jan Švankmajer. Para tanto serão utilizados os conceitos de Autor como Produtor de Walter Benjamin, estrutura de sentimentos de Raymond Williams, como processos de compreensão e relacionamento com o mundo são estabelecidos; e inadaptado de Margaret Mead, para compreender a construção de identidade com a criança.

Palavras-chaves: análise fílmica, cinema de animação, cinema tcheco, cinema americano.

Introdução

A indústria cultural tem combatido com força a pirataria em todo mundo. Junto com este esforço tem combatido também usos que consideram indevidos de seus produtos. Este combate possui duas linhas de ação distintas, uma clara e objetiva e outra sutil e subliminar. Uma é travada no campo político e das leis, a

[1] Professor na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Graduado em Licenciatura em Desenho pela Escola de Música e Belas Artes (EMBAP). Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Doutorando em Comunicação e Linguagens (2016) pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP) orientado pelo Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

outra é travada nos próprios produtos da indústria cultural. No campo político as armas são lobbies para elaboração de leis, criação de instrumentos de identificação e monitoramento de sites que promovem a pirataria e aplicação de punições na forma das leis já estabelecidas. No campo de seus próprios produtos a indústria cultural posiciona suas propriedades intelectuais de maneira a fomentar a criação de um vínculo emocional do público com seus produtos. A primeira forma de combate é facilmente percebida e é muito fácil acompanhar e construir uma opinião sobre o assunto, porém a segunda forma de combate é mais perniciosa e é muito difícil de formular uma opinião sobre o tema devido ao seu apelo ao sentimento. A segunda forma de combate é que interessa a este artigo.

Este artigo faz uma reflexão da imaginação infantil e seus possíveis usos pela indústria cultural a partir de uma análise comparada de uma cena de filmes distintos, uma produção norte-americana de 1995, *Toy Story*, e uma produção tcheca de 1987, *Něco Z Alenky*. As cenas foram escolhidas devido a uma grande semelhança no tratamento de objetos, suas relevâncias culturais e a possibilidade de discutir dois usos distintos da imaginação na infância. Para fazer esta reflexão este artigo inicia argumentando, a partir da teoria dos autores, que filmes podem ser considerados como um meio de veiculação de ideias e princípios de seus realizadores ou de interesses de setores da sociedade; para esta divulgação são utilizadas estruturas de sentimentos, na concepção de Raymond Williams, e estruturas do inconsciente, mapeadas por Freud e transformadas em objetos artísticos pelo movimento Surrealista.

Autor como produtor

Walter Benjamim em seu texto O Autor como Produtor faz uma reflexão sobre o que difere um autor e um produtor. Ele argumenta que um autor é todo aquele que materializa algo, porém criar uma obra não faz do autor um produtor. Benjamim compreende produtor, não no seu sentido mais comum de concretizar, mas em um sentido amplo de transformar. Benjamim pensa a produção intelectual

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

no âmbito textual e com as forças políticas de 1934, época que o texto foi escrito, por isso ele vai tratar em termos de esquerda revolucionária russa e direita burguesa capitalista ocidental, mas seu argumento principal, que um produtor, de qualquer coisa designer, escritor, engenheiro, não produz qualitativamente se sua produção não leva a remodele as condições de ordem social. Para que esta modificação ocorra Benjamim considera fundamental que duas condições sejam atendidas. Autor como Produtor é aquele que não segue tendências ou modismos, modifica o seu entorno e dá condições para que outros também alcancem o patamar de produtores.

Benjamim argumenta que não é a questão da liberdade do autor que está em disputa mas sim seu posicionamento. Um autor deve, conscientemente, se posicionar em relação a que causa colocará sua atividade. Para Benjamin o pior autor é aquele que não reconhece a que linha de pensamento se vincula. Este autor reproduz o status quo sem perceber o que está fazendo, por isso é um alienado que segue modismos, porém aquele que escolhe a luta de classes perde sua autonomia e passa a obedecer a uma tendência (BENJAMIN, 1987, p 120). Para quebrar esta relação tendenciosa o autor deve pensar em como sua obra se situa dentro das relações de produção de sua época (BENJAMIN, 1987, p 122) e não a que relações de produção ele se vincula, ou se submete. Este posicionamento faz toda diferença pois permite ao autor pensar criticamente tanto em relação ao status quo, quanto em relação a causa que adota.

Os produtos de um autor produtor possuem uma função organizadora, isto é, não podem ter sua finalidade enclausurada apenas no produto em si, mas trabalhar para a fabricação dos próprios meios de produção (BENJAMIN, 1987, p 131). O autor deve mostrar o caminho que trilhou ao desenvolver sua obra. A obra exige "[...] um comportamento prescritivo, pedagógico, por parte do escritor" (BENJAMIN, 1987, p 132). Uma obra de um autor produtor deve elevar a condição daquele que a consome a uma posição equivalente a do próprio autor, transformando em "[...] colaboradores os leitores ou espectadores" (BENJAMIN, 1987, p 132).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Estrutua de sentimento

Estrutura de sentimento é um conceito formulado por Raymond Williams para explicar a relação do humano com o seu ambiente, história, cultura e outros seres humanos. Williams define estrutura como valores complexos organizados "[...]como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão" (1979, p 134). Para Williams as relações sociais, apesar de serem estruturadas, não são cristalizadas e acabadas, elas são construídas e desenvolvidas a partir da vivência e é esta que define comportamentos sociais específicas, assim como desautoriza (1979, p 130). As experiências são valoradas em função do sentimento, não apenas de uma emoção, mas do estabelecimento de um sentido, do estabelecimento de um nexo, uma coerência e um propósito. Estruturas de sentimento são relações semânticas de experiências vividas e possuem um empirismo histórico, são momentos reais, historicamente definidos e experienciados tanto pelo indivíduo como pelo grupo.

As estruturas de sentimentos são melhor representadas pela arte ou literatura. Estas expressões humanas não apenas ligam experiências de épocas distintas, mas também é o reconhecimento de que uma estrutura de sentimento está se formando. "A ideia de uma estrutura de sentimentos pode ser especificamente relacionada à evidência de formas e convenções, figuras semânticas, que na arte e na literatura estão quase sempre entre as primeiras indicações que tal estrutura está se formando" (WILLIAMS, 1979, p 134).

O inadaptado é um "[...] indivíduo que, por disposições inatas ou acidente da primeira educação, ou mediante a influências contraditórias de uma situação cultural heterogênea foi culturalmente "cassado"[...]" (MEAD, 2011, p 277), um indivíduo desajustado, que não consegue seguir as normas comportamentais que a sociedade em que vive espera que adote. Um indivíduo que não se rende aos esforços da sociedade em moldar seu comportamento.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Amálgamas

Gerard Jones no livro brincando de matar monstros argumenta que as crianças criam amálgamas de seus heróis favoritos para suprir suas necessidades emocionais. Jones descreve em como seu filho, Nicky, criou um Tubbie Rangers, uma fusão de dois de seus heróis favoritos. Nicky brincava de Power Rangers quando se sentia mais seguro de si e de Teletubby quando estava abalado e queria carinho (JONES, 2004, p 220). Teletubby e Power Rangers se alternavam nas brincadeiras até sua fusão em um único personagem, separados eles atendiam parcialmente às necessidades de Nicky, juntos eles ajudaram Nicky a superar seus problemas, ganhar confiança e melhorar seu desempenho social.

Nossa mente trabalha com estes amálgamas, com estas fusões de imagens e espaços. Por esta razão que os Surrealistas escolheram a collage e a assemblage (figura 1) como técnicas que melhor se adaptam ao processo criativo do automatismo. Automatismo é um processo que os surrealistas buscaram na técnica psiquiátrica da escrita automática, que consiste em escrever sem prestar atenção ao que se escreve. Para os surrealistas o automatismo é sinônimo do surrealismo e "pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement reel de la pensée[2]" (Manifesto do surrealismo, apud BÉHAR *et al.*, 2013, p 18). Os surrealistas utilizam esta técnica para fazer com que o inconsciente aflore em suas obras.

[2] pelo qual se propõe a expressar, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra forma, o funcionamento real do pensamento.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1: Oscar Domíngues, jeux, 1937
Fonte: (BÉHAR *et al.*, 2013, p 158)

Toy Story

Toy Story é uma animação em computação gráfica desenvolvida pela empresa Pixar Animations. Foi lançado em 1995 e é considerada a primeira animação totalmente desenvolvida utilizando computadores. Mundialmente o filme arrecadou nos cinemas 364 milhões de dólares, 12 vezes os custos de sua produção, isto sem considerar vendas em DVD e Blu-ray que ainda são produzidas 30 anos após seu lançamento (IMDB). O sucesso de Toy Story alavancou a Pixar Animations que produziu 15 filmes longa-metragem de animação e mais de 100 curtas metragens de animação (IMDB).

O filme é uma fantasia em que os brinquedos possuem vida, são inteligentes e autoconcientes, mas quando são observados por um ser humano adotam uma postura inerte, de um objeto inanimado; esta postura é auto imposta já que, próximo ao final, os brinquedos revelam esta condição ao vilão do filme.

A história começa com a festa de aniversário de Andy Davis e seus brinquedos preocupados com a chegada de um novo brinquedo. O mais preocupado é Woody, um cowboy boneco de pano, líder dos brinquedos e favorito de Andy. O

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

brinquedo novo é o Buzz Lightyear, um astronauta de plástico com uma roupa espacial cheia de apetrechos como asas e laser. Por ser um brinquedo novo Buzz não tem consciência de sua condição e crê ser um astronauta de verdade, apesar de, quando observado, também ficar inerte. As personalidades de Buzz e Woody entram em atrito e ambos acabam sob a posse do vizinho de Andy, Sid Phillips. Andy é retratado como uma criança problema que comete atrocidades com seus brinquedos, todos os brinquedos de Andy temem Sid. No quarto de Sid, Woody e Buzz encontram os brinquedos vítimas de torturas e maus tratos. São brinquedos mutantes, amalgamas de vários brinquedos, que não conseguem negar o propósito para que foram feitos, serem sentis e servis com os seres humanos. Sem muito tempo para fugir, a família de Andy está de mudança para uma casa nova, Woody convence os brinquedos mutantes a mostrar suas verdadeiras naturezas, assustar Sid para que nunca mais maltrate um brinquedo e criar a condição para sua fuga. Com o plano dando certo Andy e Woody conseguem entrar no caminhão de mudança se reunindo com os outros brinquedos de Andy.

A cena a ser analisada é a do ataque dos brinquedos ao vilão da história, Sid Phillips. No jardim de sua casa, Sid prende Buzz em um foguete à pólvora e sai para pegar fósforos que havia esquecido. Neste momento todos brinquedos saem da casa e se posicionam em diversos lugares, enquanto os brinquedos mutantes se escondem Woody fica inerte no meio do jardim. Sid volta com os fósforos e encontra Woody, ele acha aquilo estranho, mas não reflete muito sobre o assunto. Sid cata Woody do chão e o coloca em uma churrasqueira com a clara intenção de queimar Woody logo após o lançamento de Buzz.

Quando Sid está prestes a acender o pavio do foguete onde Buzz está amarrado, Woody começa a falar suas falas de brinquedo, isto chama a atenção de Sid que se encaminha para a churrasqueira. Sid pega Woody e pensa que ele está quebrado, então Woody começa a falar diretamente para Sid. Enquanto Woody está falando os brinquedos mutantes começam a sair de seus esconderijos e se aproximar de Sid, que se amedronta. Woody continua falando e imita uma cena de o Exorcista rodando sua cabeça 360 graus. No final de seu discurso Woody diz para Sid que os brinquedos vêem tudo e que por isto Sid deve ser gentil com os

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

brinquedos. Sid, completamente aterrorizado, larga Woody e foge para dentro de casa, enquanto todos os brinquedos comemoram.

Em casa Sid encontra sua irmã menor, Hannah, que sempre foi importunada e teve seus brinquedos tomados por Sid para serem destruídos ou transformados. Percebendo o temor de Sid por um brinquedo que tem em mãos, Hannah, aproxima o brinquedo de seu irmão que se afasta e foge para seu quarto. Hannah corre atrás de Sid invertendo os papeis entre vítima e carrasco. Fora da casa Woody cumprimenta todos os brinquedos, liberta Buzz e correm para encontrar com Andy antes que sua família parta.

Něco z Alenky

Jan Švankmajer (pronuncia-se Ian Shvankmaier) é um artista, diretor e produtor tcheco auto intitulado como surrealista. Diretor de 22 filmes de curta metragem e 7 filmes de longa metragem. Entre seus trabalhos mais conhecidos estão *Alice* (*Něco z Alenky*, 1988), uma interpretação da obra de Lewis Carroll e a animação em stop-motion *Dimensões do Diálogo* (*Možnosti dialogu*, 1982), que retrata personagens de argila dialogando sem o uso de palavras. Terry Gillian, diretor inglês, lista Dimensões do Diálogo como uma das 10 melhores animações de todos os tempos:

> Jan Švankmajer's stop-motion work uses familiar, unremarkable objects in a way which is deeply disturbing. The first film of his that I saw was Alice, and I was extremely unsettled by the image of an animated rabbit which had real fur and real eyes. His films always leave me with mixed feelings, but they all have moments that really get to me; moments that evoke the nightmarish spectre of seeing commonplace things coming unexpectedly to life[3]. (GILLIAN, 2001)

[3] Jan Švankmajer utiliza em suas animações objetos familiares e banais de uma forma profundamente pertubadora. O primeiro de seus filmes que assisti foi Alice, e me deixou extremamente perturbado com a imagem de um coelho animado com pelos reais e olhos reais. Seus filmes sempre me deixam com um misto de sentimentos, mas todos tem momentos que me atingem; momentos que evocam o espectro de pesadelo de ver coisas do cotidiano, inesperadamente, ganharem vida.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os irmãos Quay, Stephen e Timothy, diretores e produtores de curtas de animação em stop-motion norteamericanos homenagearam Švankmajer com a animação *O Gabinete de Jan Švankmajer* (*The Cabinet of Jan Švankmajer*, 1984).

Os filmes de Švankmajer não são convencionais e "[...] does not court popular success and does not seek to "please" his audience; his intention is to disturb and subvert, to aim beneath the surface of things[4]" (HAMES, 2006).

Něco z Alenky, Algo de Alice em tradução livre, é o primeiro longa-metragem do diretor Jan Švankmajer. O filme é uma produção tcheca, britânica, suiça e alemã e foi lançado em 1988 nos Estado Unidos e em 1990 na República Tcheca.

Něco z Alenky é uma adaptação livre do livro Alice no País das Maravilhas de Lewis Carroll. O filme começa com um plano sequencia externa de um rio e árvores que encerra enquadrando Alice sentada ao lado de uma outra menina maior que ela e que está lendo um livro. Alice tem em seu colo algumas pedras que ela atira no rio. O plano seguinte é de um quarto cheio de coisas onde Alice brinca com duas bonecas exatamente como no primeiro plano do filme, uma boneca grande, sentada, com um livro no colo e uma boneca menor, sentada, com pedras no colo. Alice pega as pedras do colo da boneca menor e as atira em uma xícara de chá, da mesma forma que no primeiro plano. O contraste entre estes dois planos é importante para estabelecer a relação entre o imaginário e o real dentro do filme.

O filme segue com um coelho banco empalhado ganhando vida e escapando do diorama que estava confinado. Alice vê o coelho se libertando e vai atrás dele, subindo um morro ao ar livre, a passagem entre o interno e o externo é apenas em função do corte de planos. Em cima do monte existe uma mesa com uma gaveta. O coelho entra na gaveta e Alice o segue. A elipse estabelecida entre externo/interno dos primeiros planos e interno/externo marca a entrada de Alice no mundo da imaginação. Estas cenas estabelecem o tom surrealista do filme.

[4] [...] não cortejam sucesso popular e não procuram "agradar" sua audiência; sua intenção é de perturbar e subverter, almeijando abaixo da superfície das coisas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O filme toma muitas liberdades em relação ao livro. Estão no filme os capítulos: 1, A queda na toca do Coelho Branco; 2, A Lagoa de Lágrimas; 4, O Coelho dá um encargo a Bill, mas o Coelho confunde Alice com Mári; 5, Conselhos de uma Lagarta; 6, Porco e Pimenta, mas o personagem do gato Cheshire é substituído pelo Coelho Branco; 7, Um chá de loucos; 8, O Campo de Croqué da Rainha de Copas. Os capítulos 11, Quem Roubou as Tortas?, e 12, O Depoimento de Alice, foram unidos em uma única cena e a Alice é acusada de ter comido os bolos da rainha. Foram suprimidos os capítulos: 3, Uma Corrida de comitê e Uma História comprida; 9 A História da Tartaruga Falsa; 10 A Quadrilha da lagosta.

A cena analisada é a equivalente ao capítulo 4 do livro, O Coelho dá um encargo a Bill, Mári no filme.

Logo após ter saido da sala de lágrimas Alice, em seu tamanho reduzido, encontra o Coelho Branco, que está procurando algo em seu barco. O Coelho confunde Alice com Mári e ordena que vá buscar uma tesoura. Alice a princípio diz que não é Mári mas vai buscar a tesoura como pedido. Alice atravessa um cenário de teatro de bonecos e entra em um quarto, onde em cima de uma mesa está uma construção com blocos de madeira que se assemelham a elementos arquitetônicos. Alice pressiona uma campainha em um dos pés da mesa e uma escada sai da gaveta da mesa e permite acesso à casa. Alice entra na casa e, em sua procura pela tesoura, acha um frasco com um líquido que ela bebe e retorna ao seu tamanho natural, ficando presa. O Coelho Branco volta para saber porque a demora na busca pela tesoura. Alice fere a mão do Coelho ao impedi-lo de entrar na casa pela porta. O Coelho tenta entrar pela janela, com o auxílio de uma escada, Alice o derruba pondo o braço para fora da janela. O Coelho sobe novamente na escada e, munido com uma serra, fere Alice, que o derruba novamente e começa a arremessar os blocos de madeira que compõem a casa.

O Coelho com um apito chama uma carruagem puxada por duas galinhas com cabeças de crânios de roedores, conduzida por um pequeno pássaro com mãos e braços e com uma cabeça de crânio de um pequeno símio. Da carruagem saem vários seres bizarros, um esqueleto de peixe quadrúpede, um crânio de roedor com o corpo uma vasilha metálica, um crânio de um roedor com pernas e sem corpo,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

entre outros. Um animal com a cabeça de um crânio de roedor, o corpo de um jacaré empalhado e o final do rabo de um esqueleto de cobra, tenta entrar na casa pela chaminé e Alice o chuta para fora. A criatura cai no chão e toda a serragem que estava em seu corpo se espalha pelo chão. O Coelho começa a atirar pedras em Alice, que se transformam em bolos. Alice come um dos bolos e diminui novamente, adquirindo a aparência de uma boneca.

Enquanto o Coelho branco e seus amigos estão cuidando do estranho jacaré Alice escapa. O Coelho percebe Alice e todos vão ao seu encalço. As criaturas encurralam Alice e a jogam em uma lata com um líquido leitoso. Alice assume seu tamanho natural mas continua com a aparência de uma boneca. Sem poder se mexer, porque está presa no corpo de uma boneca, Alice é arrastada e trancada em um quarto pelo Coelho e as criaturas bizarras.

Análise

As cenas dos filmes são muito semelhantes. As duas cenas tem como protagonistas personagens inadaptados. Tanto Sid quanto Alice possuem um problema de convivência. Sid se recolhe em seu quarto e atormenta sua irmã menor. Alice está brincando sozinha em um quarto cheio de coisas e com animais empalhados. Os filmes mostram estes personagens como à parte do convívio social e com comportamentos aberrantes, a prazer de Sid em torturar a irmã e desfigurar seus brinquedos e a aparente conformidade de Alice com sua solidão.

Os diretores buscaram imbuir seus filmes com estruturas de sentimentos para se comunicar com o espectador. John Lasseter mistura brinquedos novos, criados exclusivamente para o filme, com brinquedos antigos; se utiliza de códigos já conhecidos como Woody rodar sua cabeça 360 graus para aterrorizar Sid, referência ao filme *The Exorcist* (*O Exorcista*, 1973) de William Friedkin. Em diversos momentos *Toy Story* recorre a situação de encontrar um brinquedo em um lugar inesperado, não conseguir lembrar como ele veio parar neste lugar e depois não dar

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

importância ao acontecido, fato que todos experienciam em algum momento de suas vidas. Jan Švankmajer também se utiliza do mesmo expediente, seu filme é cheio de objetos corriqueiros, brinquedos infantis e instrumentos variados. Quando vai entrar na gaveta de uma mesa para seguir o Coelho Branco, Alice espeta o dedo em algo, cuidadosamente ela retira um compasso do fundo da gaveta e observa como a ponta seca é pontuda, um outro momento que todos já experienciaram, talvez não com um compasso mas com algo tão pontudo ou cortante quanto.

Também estão presentes em ambas as cenas criaturas amálgamas de várias outras. Em *Toy Story* estas criaturas são construções de Sid (figura 2), em *Něco z Alenky* as criaturas são manifestações espontâneas (figura 3), porém em ambas as criaturas fazem ligação com um aspecto mais profundo da psique dos personagens. Para Sid as criaturas representam sua personalidade perturbada, para Alice as criaturas representam um aspecto desconhecido de sua imaginação. Nos dois momentos do filme as criaturas perseguem o personagem humano e aplicam uma punição.

Figura 2: brinquedos amálgamas de outros brinquedos
Fonte: Toy Story

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3: criaturas amálgamas
Fonte: Něco z Alenky

Os dois segmentos dos filmes trabalham com crianças inadaptadas para estabelecer como os personagens se relacionam com a sociedade, estrutura de sentimento para dialogar com o espectador e criaturas amálgamas para estabelecer a psicologia dos personagens. Sob estas categorias os filmes parecem semelhantes, mas quando aplicamos a categoria do autor como produtor os filmes assumem posições diametralmente opostas.

Toy Story constrói uma narrativa sob a égide do desenvolvedor de produtos da indústria cultural, com uma lógica reversa. Não há interesse da indústria cultural em tratar suas propriedades como matéria prima, para serem desmontadas e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

resignificadas, por isto Sid deve ser punido, por este motivo amálgamas são ruins, a inadaptação às regras é sinal de vilania e a estrutura de sentimento é utilizada para ratificar um comportamento de zelar pelos objetos da indústria cultural. *Toy Story* cumpre uma função específica de domesticar o consumo das propriedades da indústria cultural, o filme deixa isso claro quando Woody se fala para a câmera, posicionada no ponto de vista de Sid, se dirigindo à plateia, "Nós brinquedos vemos tudo. Então brinque direito".

Něco z Alenky constrói uma narrativa com o intuito de provocar o espectador. A inadaptação de Alice é uma condição de sua imaginação, que tanto esta pode ser produto de sua solidão quanto o contrário, imaginação e solidão são indissociáveis e não existe um julgamento de valor. A todo momento o filme explora a estrutura de sentimento colocando em cena objetos cotidianos em um tempo suficiente para serem reconhecidos e em seguida subverter seu uso, gerando um estranhamento. Enquanto em *Toy Story* os brinquedos amálgamas atacam Sid por ser o responsável pela sua situação, em *Něco z Alenky* as criaturas amálgamas atacam Alice por ser uma ameaça as suas existências. A intromissão do consciente no inconsciente é danosa, ela destrói a imaginação.O filme *Něco z Alenky* estimula o uso criativo da realidade e sua ressignificação a partir da imaginação e do inconsciente.

Referências

BÉHAR, H. et al. Dictionaire de L'Objet Surréaliste. Paris: Éditions Gallimard Centre Pompidou 2013.

BENJAMIN, W. O autor como produtor: conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Facismo, em 27 de abril de 1934. In: BENJAMIN, W. (Ed.). Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, v.1, 1987. (Obras escolhidas).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

GILLIAN, T. The 10 best animated films of all time. 2001. Disponível em: < http://www.theguardian.com/film/2001/apr/27/culture.features1 >. Acesso em: 05/04/2017.

HAMES, P. A Business like Any Other: Czech Cinema since the Velvet Revolution. 2006. Disponível em: < http://www.kinokultura.com/specials/4/hames.shtml >. Acesso em: 05/04/2017.

IMDB. Pixar Animation Studios. Disponível em: < http://www.imdb.com/company/co0017902/?ref_=tt_dt_co >. Acesso em: 05/04/2017.

_____. Toy Story Box Office. Disponível em: < http://www.imdb.com/title/tt0114709/business?ref_=tt_dt_bus >. Acesso em: 05/04/2017.

JONES, G. Brincando de Matar Monstros. Editora Conrad, 2004.

MEAD, M. Sexo e Temperamento. 4ª. São Paulo: Perspectiva, 2011. 316 p.

WILLIAMS, R. Marxismo e Literatura. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O cinema cômico d' Os Trapalhões como instrumento de crítica sociocultural

Gustavo Batista GREGIO
Universidade Estadual de Maringá - UEM[1]

Resumo: A produção do riso é uma das importantes facetas de manifestação do espírito humano. No entanto, a produção fílmica cômica ainda é um gênero pouco estudado pelos historiadores brasileiros, cujo interesse centra-se principalmente no gênero dramático, pois inúmeros estudiosos ainda acreditam que a principal ou única característica desses audiovisuais é fazer rir, entretanto, esse riso tem a significação de nos explicar comportamentos inseridos no interior de uma sociedade e suas relações coletivas que, por sua vez, apresentam reproduções e ressignificações de sentimentos de identificação com determinadas concepções socioculturais. Nesse sentido, essas obras tornando-se relevantes instrumentos de crítica de seu tempo, questionando valores e práticas preestabelecidas. Desse modo, é possível a partir as obras fílmicas e dos personagens Os Trapalhões compreender como as características adquiridas pela comicidade e sua relação com a população, constitui uma das formas de decifrar e decodificar códigos sociais e culturais comuns, principalmente nas décadas de 1970 e 1980 no Brasil.

Palavras-chaves: Cinema, Comédia, Cultura, Sociedade.

A produção do riso

As produções cômicas sejam elas circenses, literárias, teatrais, televisivas ou fílmicas, apresentam como principal característica e objetivo central causar o riso

[1] Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História (PPH/UEM). Orientadora Doutora Sandra de Cássia Araújo Pelegrini.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

e divertir o leitor ou o espectador. A causa desse riso pode ser ocasionada por motivos diversos, desde uma piada, um tombo, uma roupa engraçada, uma situação atrapalhada, personagens inusitados e esquisitos, entre outros. Esses elementos estimulam e gera no receptor a descontração, diversão, leveza, características que agradam e atraem a atenção de grande parte da população para essas obras.

Entretanto, ao observarmos uma pessoa se divertindo ou zombando com esses elementos, ou de vários outros, podemos concluir premeditadamente que esse indivíduo possa ser uma pessoa pacífica, despreocupada e seu riso demonstre uma vida sem muitos problemas ou preocupações. Todavia, essa conclusão é aquela que compreendemos como a mais óbvia e aquilo que se transforma em evidente é apenas a naturalização de relações sociais. Bakhtin (1987) compreende que não devemos nos prender apenas ao ato de rir é necessário olharmos para além dessa ação.

> O riso não pode ser uma forma universal de concepção do mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos parciais e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exército, heróis) não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito e especifico (vícios dos indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem [...] (BAKHTIN, 1987, p. 57-58).

Nessa perspectiva, o cômico perde espaço e apenas o tom sério ou dramático, torna-se adequado. O gênero cômico nas diversas expressões artísticas como na literatura foi qualificado aos gêneros menores, no qual são descritos a vida de indivíduos marginalizados ou menos abastados da sociedade, indivíduos comuns. O riso seria um divertimento ligeiro ou uma espécie de "castigo" que a sociedade utilizaria para reprimir os seres tidos como inferiores e corrompidos. Se o século XVI marca o apogeu da História do riso, os séculos seguintes marcam sua degradação.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O filosofo inglês Thomas Hobbes[2], por exemplo, assinala que não era através do riso que se fundavam as bases de uma civilização sensata e estável. Em sua obra *Leviatã,* afirma que o riso é a marca dos fracos, dos pusilânimes ou daqueles que sempre têm necessidade de se resguardar, se comparando com os outros. O riso estaria sempre associado ao orgulho que experimentamos no momento em que percebemos que somos mais capazes do que alguém e, portanto, superiores.

> O entusiasmo súbito é a paixão que provoca aqueles trejeitos a que se chama riso. Este é provocado ou por um ato repentino de nós mesmos que nos diverte, ou pela visão de alguma coisa deformada em outra pessoa, devido à comparação com a qual subitamente nos aplaudimos a nós mesmos. Isto acontece mais com aqueles que têm consciência de menor capacidade em si mesmos, e são obrigados a reparar nas imperfeições dos outros para poderem continuar sendo a favor de si próprios. Portanto, um excesso de riso perante os defeitos dos outros é sinal de pusilanimidade. Porque o que é próprio dos grandes espíritos é ajudar os outros a evitar o escárnio, e comparar se apenas com os mais capazes (HOBBES, 1983, p. 36).

Podemos notar que existe nas palavras de Hobbes uma condenação ética ao riso. A ação ou o ato de rir configura em sua perspectiva uma manifestação grosseira da superioridade de quem ri, tornando-se um instrumento de poder. O riso teria a função de constranger e denegrir, uma vez que estabelece a supremacia de um sujeito que ri, em relação à deformidade ou inferioridade do outro, que seria o objeto causador do riso.

Entretanto, autores como Minois (2003) compreende que o riso não é mais que uma manifestação aviltante e que despreza a vaidade e o orgulho dos espíritos pequenos. Com uma visão global da existência, o riso se transformou em procedimento intelectual da crítica, instrumento destruidor a serviço da razão.

[2] Thomas Hobbes foi um teórico político, matemático e filosofo inglês. Escreveu inúmeras obras, entre elas Leviatã (1651), na qual a partir de sua ótica, analisa a natureza humana e a necessidade de existirem estruturas sociais e governos fortes e legítimos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Para Rabelais, todo mundo pode rir; para Voltaire, o mundo é risível. Na Renascença, todos podem rir, com acentos diferentes, por que o riso é próprio do homem e essência da vida. Na época clássica, muitos não riem mais. Os responsáveis, as autoridades defendem a ordem, a grandeza, a imobilidade das instituições, valores e crenças de um mundo, enfim, civilizado. Essa atitude exige seriedade, já que o riso é o movimento, o desequilíbrio, o caos. O riso é, portanto, relegado à oposição. Reduzido a função crítica, de escárnio, de derrisão, de zombaria, ele se torna ácido. Envelhecendo, o vinho d'Anjou rabelaisiano torna-se vinagre voltairiano. Isso é, ao mesmo tempo, causa e consequência dos juízos severos que fazem incidir sobre ele os defensores dos valores estabelecidos. Degustemos agora o riso novo (MINOIS, 2003, p. 363).

Na ótica de Bergson (1983), existem várias concepções atribuídas ao ato de rir, contudo, o autor parte para uma visão social do risível, afastando-se de uma perspectiva estética ou filosófica, distinto das proposições elaboradas por Hobbes, por exemplo.

> O riso deve ser [...] uma espécie de gesto social. Pelo temor que o riso inspira, reprime as excentricidades, mantém constantemente despertas e em contato mútuo certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; suaviza, enfim, tudo o que puder restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social (BERGSON, 1983, p. 15).

O riso teria como natureza central a indiferença, a insensibilidade e seu maior inimigo seria a emoção ou o sentimentalismo. Para o autor, ninguém jamais ri de uma pessoa que inspira piedade ou afeição, e mesmo quando assim agem, os sentimentos de carinho e benevolência, por exemplo, estariam por algum momento suspensos.

> Talvez não mais se chorasse numa sociedade em que só houvesse puras inteligências, mas provavelmente se risse; por outro lado, almas invariavelmente sensíveis, afinadas em uníssono com a vida, numa sociedade onde tudo se estendesse em ressonância afetiva, nem conheceriam nem compreenderiam o riso. Tente o leitor, por um momento, interessar-se por tudo o que se diz e se faz, agindo,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> imaginariamente, com os que agem, sentindo com os que sentem, expandindo ao máximo a solidariedade: verá, como por um passe de mágica, os objetos mais leves adquirirem peso, e tudo o mais assumir uma coloração austera. Agora, imagine-se afastado, assistindo à vida como espectador neutro: muitos dramas se converterão em comédia. Basta taparmos os ouvidos ao som da música num salão de dança para que os dançarinos logo pareçam ridículos. Quantas ações humanas resistiriam a uma prova desse gênero? Não veríamos muitas delas passarem imediatamente do grave ao divertido se as isolássemos da música de sentimento que as acompanha? Portanto, o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura (BERGSON, 1983, p. 19).

Bergson (1983) sugere uma curiosa associação entre a inteligência e o riso ou, entre o riso e a razão. Podemos observar que em uma situação por vezes trágica, homens menos sensíveis e mais racionais demonstram maior facilidade para rir. Desse modo, como salienta o autor, o riso só acontece se diante de tais circunstancias eliminarmos momentaneamente as emoções e comoções.

Para o autor, o riso passa a ser compreendido a partir de sua acepção social, entre indivíduos que fazem parte de um mesmo grupo, com características comuns entre si. Só se pode rir porque existem outros que assim o fazem, ninguém ri isolado ou sozinho de uma situação ou de uma pessoa, pois se assim o fizesse, estaria sendo imprudente. O riso tem a função de reprimir toda e qualquer excentricidade, uma vez que, o indivíduo excêntrico se isola, não adota as convenções da sociedade, causando certo estranhamento perante os outros.

> Toda rigidez do caráter, do espírito e mesmo do corpo, será, pois, suspeita à sociedade, por constituir indício possível de uma atividade que adormece, e também de uma atividade que se isola, tendendo a se afastar do centro comum em torno do qual a sociedade gravita; em suma, indício de uma excentricidade. E, no entanto, a sociedade não pode intervir no caso por uma repressão material, dado que não é atingida de modo material. Ela está diante de algo que a inquieta, mas a título de sintomas apenas — simplesmente ameaça, no máximo um gesto. E, portanto, por um simples gesto ela reagirá. O riso deve ser algo desse gênero: uma

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> espécie de gesto social. Pelo temor que o riso inspira, reprime as excentricidades, mantém constantemente despertas e em contato mútuo certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; suaviza, enfim, tudo o que puder restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social (BERGSON, 1983, p. 27-28).

A essência do riso deve ser procurada no interior da sociedade, pois o homem ri para corrigir sua rigidez. Esse riso além de um fenômeno social é também um fenômeno psíquico. O cômico seria provocado pelas falhas humanas, no qual a partir do riso podemos explicitar e identificar o ridículo no humano, a transgressão social. Assim, rimos de situações das quais não estamos emocionalmente envolvidos.

Bergson (1987) observa que certas deformidades físicas têm o poder de suscitar o riso, nas quais percebemos certos desvios de normalidade ao criarmos uma caricatura dessas deformidades e não observamos a pessoa que carrega esses "defeitos". No entanto, se a distorção produzir algum tipo de comoção ou sentimentalismo não causará o riso, por isso é necessária à existência de insensibilidade. É nessa conjuntura que ocorre a diferença entre o drama e a comédia. O drama se fixa na pessoa e a comédia no vício ou no infortúnio. Em uma narrativa dramática estamos condicionados a acompanhar as ações dos personagens, nos aproximando deles, dos seus questionamentos, reflexões e dramas, não notamos seus vícios, diferente da narrativa cômica.

> Veremos que a arte do autor cômico consiste em nos dar a conhecer tão bem esse vício, e introduzir o espectador a tal ponto na sua intimidade, que acabemos por obter dele alguns fios dos bonecos que ele maneja; passamos então também a manejá-los, e uma parte do nosso prazer advém disso (BERGSON, 1983, p. 27).

O médico neurologista Sigmund Freud em sua obra *Os Chistes e sua relação com o inconsciente*, do ano de 1905, também analisa questões envolvendo situações cômicas e o ato de rir. Para Freud, o riso relaciona-se com o inconsciente, sendo o riso oposição ao sério, que é remetido ao não sentido (*nonsense*), ao

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

inconsciente. O humor e o riso seriam mecanismos de defesa, na tentativa de evitarem sentimentos como o desprazer ou a tristeza. "O humor é um meio de obter prazer apesar dos afetos dolorosos que interferem com ele; atua como um substitutivo para a geração destes afetos, coloca-se no lugar deles" (FREUD, 1977, p. 126).

Para exemplificar tal posicionamento, Freud utiliza-se da figura de um condenado à morte que vai ser executado em uma segunda-feira, o autor ao apresentar toda a situação e o desfecho trágico que está prestes a acontecer, confere voz ao condenado que comenta: "Bem, a semana está começando otimamente". Freud quer evidenciar que esse humor tragicômico é uma fuga que o indivíduo utilizou-se para não entrar em desespero ou para não demonstrar quão desespero estava.

Desse modo, a partir dessas abordagens da comicidade, podemos concluir que o riso pode ser tanto o resultado do prazer quanto do desprazer, de situações engraçadas ou desconfortáveis, pode ser a expressão da alegria, como expressão de cinismo ou deboche em relação a determinadas situações ou daquele de quem se ri. O riso se define como expressão essencialmente humana, expressando o lado bom ou mau da nossa natureza e, nos dois casos, a ação de rir é o ato final dessa significação. Entender esta duplicidade do riso é essencial para a compreensão da farsa e do cômico presente nos Trapalhões.

A comédia d'Os Trapalhões

A comicidade, o farsesco, sempre esteve presente no interior da cultura popular. O gênero cômico caracterizado de forma mais ampla, mistura elementos envolvendo a crueldade, desejos de hostilidade, travessura, brincadeira e simpatia. Para criar essa significação é importante à figura do ator e a maneira como utiliza seu corpo é central neste tipo de representação, seja em uma obra teatral ou fílmica, as quais exige um ritmo rápido, habilidade, velocidade no comportamento humano, características que são elevadas ao extremo pelo cinema.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Na produção fílmica d'Os Trapalhões, podemos observar que são incorporadas características da *Commedia dell' arte*[3], as quais recorria para todos os sentidos, apoiada no dualismo entre "liberdade e rigor", "técnica e improvisação[4]". Tais elementos eram relacionados em múltiplos temas, de diversas fontes, criando enredos "loucos", os quais eram baseados em quiproquós, imbróglios, raptos, disfarces e outras peripécias que deixavam o espectador sem fôlego, ao assistirem uma comédia desenfreada, com invenções burlescas alucinantes, intermédios líricos, músicas, danças, acrobacias, elementos distribuídos em um processo dosado, todavia, em um ritmo vertiginoso. A *Commedia dell' arte* mobilizava tudo que pudesse ao mesmo tempo, suscitando o riso, abrindo as portas do imaginário popular. E essas características estão presentes nas obras audiovisuais d'Os Trapalhões.

Se nos filmes d'Os Trapalhões os personagens, principalmente de Renato Aragão (Didi) incorpora o papel do herói atrapalhado, percebemos que essa caracterização do humorista deve como inspiração na figura do *clown* e do palhaço que surgiu na comicidade da *Commedia dell' art* e do circo. No início, a figura do *clown* era um tipo especial, o camponês grotesco e desajeitado. Depois, surge com roupas mais sofisticadas em contraponto com outra figura cômica, de roupas pobres, ingênuo, trapalhão: o palhaço.

Na contemporaneidade, a figura do *clown* abandonou as roupas luxuosas, mas conservou a característica de tentar aproveitar-se da ingenuidade de seu *partner* através de artimanhas e espertezas, características também imbuídas nos personagens d'Os Trapalhões, principalmente nas cenas envolvendo Didi e Dedé (Manfried Santana).

O palhaço, por sua vez, pelos nomes que ostenta, pelas roupas que veste, pelos gestos, falas e adereços que o caracteriza, sugere a falta de compromisso

[3] A C*ommedia dell' Arte*, tradição de teatro popular que vigorou na Europa durante os séculos XVI e XVII, não somente influenciou inúmeros dramaturgos e companhias teatrais de renome (como a *Comédie Française*, herdeira de Molière), nos mais diferentes países, como também deixou seu lastro naquelas outras companhias teatrais extremamente populares que, apesar do quase anonimato quanto ao registro histórico nos livros acadêmicos, mantiveram viva, até os nossos dias, a chama da arte ingênua dos saltimbancos, que pode ser detectada no cinema mudo e suas decorrências (Chaplin, Buster Keaton, Laurel & Hardy, Os Três Patetas, comédias da Atlântida, Cantinflas), no circo, no cabaré (com Karl Valentin, que influenciou Bertolt Brecht, em sua fase inicial) e na revista musical (VENDRAMINI, 2001, p. 57).

[4] Essas características estão presentes na produção cinematográfica e televisiva dos Trapalhões, nas quais existe toda uma técnica empregada para realização das cenas, contudo, existe espaço para o improviso dos atores, desde que tais elementos estejam integrados na narrativa.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

com qualquer estilo de vida, instituições ou objetivos, aparecendo como um ser deslocado, ingênuo, impossível de ser levado a sério. Segundo Ramos (2004), o palhaço é caracterizado como ambíguo por excelência, adquirindo formas e valores em situações concretas, seu valor está no descomprometimento, sua aparente ingenuidade, no entanto, lhe confere o poder de zombar de tudo e de todos, quase sempre saindo impunemente.

Na filmografia dos Trapalhões a estrutura de *partners* circenses é mantida, Didi é o palhaço e Dedé, que geralmente faz dueto com ele, funciona como "escada" para suas atrapalhadas e cenas cômicas, os dois seriam uma espécie de transmutação do *clown* tradicional. Segundo Carrico (2013), um dos grandes triunfos do "escada"[5] é segurar a graça do seu parceiro sem perder a própria comicidade. E essa difícil tarefa Dedé desempenha com maestria, ao garantir o protagonismo de Didi, mantendo sua própria graça, sem "roubar" a cena. Sem Dedé, não existe a comicidade de Didi. E, no caso d'Os Trapalhões, Dedé não faz a "escada" apenas para um, mas para os três personagens. Quando Didi e Dedé estão em ação em primeiro plano nas cenas, Zacarias e Mussum compõe outra cena em segundo plano, em paralelo.

> Na dramaturgia trapalhônica, quando o conflito interpõe-se entre os tipos, ele parte de Didi contra Dedé ou de Didi contra os outros três e nunca se dá entre Dedé, Mussum e Zacarias. É como se o trio Mussum, Zacarias e Dedé, mesmo antes da separação do quarteto e a despeito de suas individualidades e funções dentro da trupe, formasse uma unidade separada do Didi. Na filmografia e no programa Os Trapalhões, há muitas cenas individuais do cômico de Sobral, intercaladas a episódios envolvendo apenas os outros três tipos. Nos planos arquitetados para vencerem os vilões, diversas são as ocorrências em que Dedé, Mussum e Zacarias encarregam-se de executar tarefas separados do Didi (CARRICO, 2013, p. 79).

[5] No Brasil, no meio circense, é comum ouvir-se o termo *clown* em referência àquele palhaço que tem a função de *partner*, ou de palhaço secundário. É ele quem opera como contraponto preparatório às piadas e *gags* do palhaço principal. Ele também é chamado de *escada* (BOLOGNESI, 2003, p.62).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Podemos concluir que o quarteto é multifacetado, são simultaneamente palhaços, malandros, bobos, simplórios, "paus de arara", ou simplesmente atrapalhados. Pantano (2007) compreende que para compor a gênese desses personagens foi necessário à utilização de características pessoais dos intérpretes na criação de seus tipos de palhaço.

> Para se construir uma personagem (*palhaço*) é necessário levar em conta as próprias características individuais do artista. Partindo de seus próprios aspectos subjetivos, o ator desenha a aparência de sua personagem. Desse modo, dota sua personagem com gostos que lhe são próprios. Nesse sentido, é praticamente impossível escapar de si mesmo ao construir uma personagem. Na maioria das vezes, é esse o caminho trilhado para definir a personalidade da personagem (PANTANO, 2007, p.52).

As caracterizações dos enredos e dos personagens demonstram um profundo enraizamento no imaginário da cultura popular brasileira. Mesmo que o personagem de Renato Aragão seja o centro nas narrativas fílmicas, essa característica não impede que os outros três comediantes representem com perfeição os seus "tipos", marcando os traços específicos de cada um, no caso: o galã que se julga esperto na composição de Dedé; o malandro e sambista Mussum e a delicadeza, ingenuidade e "infantilidade" de Zacarias. Essas características multiplicavam a empatia dos espectadores, até mesmo outros personagens coadjuvantes que compunham as histórias se tornavam familiares ao público.

Na comicidade d'Os Trapalhões, mesmo que tenham se valido da repetição de piadas, trocadilhos, tiradas jocosas, gestos e trapalhadas, a corporeidade é o eixo de sua matriz criadora. Tudo é encenado através da centralidade do corpo dos atores, que passam a ser considerados representantes de um humor visual, com pouco texto, sendo a mímica e os gestos rápido preponderantes nas piadas, que pode oscilar entre o absurdo, o *nonsense* e a simplicidade. Ao lado de Didi, o personagem Dedé é o "tipo" que mais utiliza o corpo como alicerce de sua poética cômica. O texto se torna um acessório. Seu corpo configura um acervo de partituras premeditadas, ensaiadas e experimentadas inúmeras vezes.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Os atores cômicos, particularmente, têm uma consciência aguda desta necessidade de ser antes de tudo um corpo singular. Isto é tão válido para um Dario Fo de hoje como o foi ontem para um Chaplin ou um Buster Keaton, e outrora para os atores de farsa franceses ou os comediantes deli' arte. Sem dúvida, o desenvolvimento do cinema reforçou, no espírito do público, a noção da importância do físico do ator (ROUBINE, 1987, p. 20).

Na percepção de Roubine (1987), a obra cinematográfica determina uma gestualidade mais variada e complexa acerca do papel do ator, pois as possibilidades do cinema (edição, montagem, entre outros) oferece ao corpo do ator um espaço de representação ilimitado. Não apenas ele poderá fazer o que a materialidade do palco impede, como também, o que as leis da realidade impossibilitam como: voar, metamorfosear-se, desaparecer, entre outros. Esses elementos são reprocessados constantemente nas obras fílmicas d'Os Trapalhões.

Examinado a filmografia do quarteto, além desses elementos supracitados, encontramos outras séries de repetições, como as referências ao "mé" (bebida alcoólica) que o personagem Mussum tanto aprecia e a forma especifica que o personagem tinha para falar, o qual modificava o final das palavras, introduzindo o "is" como: turmis, bebadis, pontis, senhoris, cacildis, entre outros; no personagem Zacarias está sempre presente a fragilidade física e a ingenuidade; em Dedé a postura é sempre mais sábia e no Didi a esperteza, essas características não podem faltar nos enredos. Esses elementos repetitivos têm como função ritual selar a relação entre o público e o grupo. Os cômicos interpretam seu ritual e os espectadores riem.

Cenas envolvendo a sexualidade também são frequentes, as quais sugerem sempre um duplo sentido, principalmente com relação à homossexualidade, sendo Dedé a vítima preferida, apesar de o personagem ser mulherengo e bom de briga, as piadas sempre recaem sobre ele, principalmente as realizadas por Didi.

No filme *O Rei e os Trapalhões* (STUART, 1980), podemos observar essa insinuação irônica ao homossexualismo. Didi prende um gênio dentro de uma garrafa e para soltá-lo pede para ele dar uma balançadinha na poupança (nádegas),

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

o gênio requebra o quadril e Didi completa: "O garotão leva jeito. Depois de dois mil anos não esqueceu". Essas cenas com duplos sentidos estão presentes em todas as narrativas fílmicas.

Em *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (FARIAS, 1987), certamente está à sequência que mais foge do lado lúdico do grupo. Em uma das cenas, João Grilo (Renato Aragão) pede para que Xicó (Dedé) enfie algumas moedas "no outro lado do gato", para aplicar o popular golpe do "gato que come dinheiro" na tentativa de vender o animal à mulher do padeiro. Os dois caminham até a casa da fogosa e sensual esposa do padeiro e começam a retirar as moedas do "fiofó"[6] do gato para que ela se certifique das "qualidades" do animal. Ao final, eles vendem o gato e Xicó fica com a mulher na casa, insinuando que algo malicioso irá acontecer, enquanto João Grilo vai para a igreja. Xicó passa algumas horas com a mulher e ao encontrar novamente João Grilo temos o seguinte diálogo:

> João Grilo: Aí seu safado!
> Xicó: Você cobrou o preço do gato, eu cobrei o preço do cachorro.
> João Grilo: Quantas moedas você conseguiu mete?
> Xicó: No gato?
> João Grilo: Sim... no gato.
> Xicó: No gato, três (FARIAS, 1987).

Podemos perceber a partir dessa sequência, com as gesticulações e os diálogos, os limites entre a inocência, o *nonsense,* a ousadia, o grotesco e o cômico. Entretanto, na maioria dos filmes, as piadas, gestos e diálogos são ingênuos, o grotesco não ultrapassa certos limites, como observado nessa cena.

Outra característica destacada nessas obras são os disfarces e outras identidades incorporados pelos personagens. Na *Commedia dell' arte*, os atores também incorporavam outros personagem a partir da utilização de máscaras[7] e nas chanchadas essa troca de identidade era feita a partir dos sósias e dos

[6] Expressão utilizada pelo personagem de Renato Aragão.
[7] As máscaras eram feitas de couro molhado e eram fixas num molde, que compunha os mínimos detalhes do rosto. O ator perdia as possibilidades de expressão facial, pois, em vez de explorar a individualidade, assumia um tipo conhecido por todos. As máscaras da *commedia dell'arte* não exprimiam sentimentos como as do teatro chinês ou japonês, mas tinham um caráter invariável, obedecendo a uma imagem-tipo. Em cima desse tipo, e adaptando-se às exigências do efeito cômico, o ator improvisava (VENDRAMINI, 2001, p. 63).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

travestimentos[8]. Em alguns dos filmes do grupo, a utilização do disfarce é o ponto de partida do enredo e da narrativa.

No filme *O Cangaceiro Trapalhão* (FILHO, 1983), o personagem Severino do Quixadá (Renato Aragão) ao trocar de roupas e colocar um óculos, se passa pela figura do capitão Virgulino, transformação essencial para o início das trapalhadas que ocorrem na cidade, onde o falso capitão é recebido com todas as honrarias. Segundo Ramos (2004), a humildade inicial do herói transmuta-se em força após a troca de identidade, força que permanece até o fim na narrativa. Também observamos o travestismo que ocorre com Zacarias, que aparece vestido de cigana, atraindo a atenção e o desejo de um tenente.

Fragmento extraído do filme O Cangaceiro Trapalhão. Direção: Daniel Filho, 1983.

Os disfarces nessas obras somam-se a construção dos personagens, os quais recebem uma nova aparência, podendo assumir também uma nova forma de atuação. Todos esses elementos são encontrados nas obras fílmicas do grupo Os Trapalhões. Essas misturas de elementos díspares se adéquam ao chamado "gosto popular" influenciando na popularidade do quarteto. Essas características repetitivas inúmeras vezes, podem ser compreendidas dentro da indústria da cultura, pois

[8] Exemplo de travestimento é a cena em que Grande Otelo se veste de mulher, no caso, de Julieta, no filme *Carnaval no Fogo*.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

existe um processo de coerção dentro do processo industrial de fabricação desse tipo de ficção, cujo objetivo era alcançar o interesse e imaginário do público infantojuvenil e popular. Eram obras que seguiam um mesmo processo e que tinham o mesmo objetivo.

> Os Trapalhões são a expressão mais bem acabada de um cinema dirigido ao público infanto-juvenil, quando no Brasil se consolida um mercado cultural, fruto do desenvolvimento do capitalismo e da industrialização (LUNARDELLI, 1996, p. 59).

Renato Aragão como idealizador e também figura central nessas obras conseguiu conciliar personagens carismáticos em um enredo sem muita complexidade, explorando histórias, situações e figuras nada inéditas, mas que conseguiram aproximação e familiaridade com os espectadores, criando um cinema popular de massa.

A construção dos personagens e críticas d'Os Trapalhões

Na produção fílmica d'Os Trapalhões é importante observar não somente os atributos cômicos dos personagens, mas como através dessa comicidade são representadas questões socioculturais comuns entre os brasileiros, principalmente no decorrer das décadas de 1970 e 1980. Esses elementos podem ser examinados no decorrer das narrativas audiovisuais, entretanto, os quatro principais protagonistas são a essência dessa representatividade.

A geografia do Brasil é configurada a partir dos atores e dos personagens aos quais dão vida, o quarteto é oriundo de regiões díspares do país, o principal elo de identificação entre eles é o fato de serem originários de áreas periféricas.

Didi sempre fez questão de demonstrar que sua origem é nordestina, seja no sotaque cearense, nas expressões e gírias de sua terra natal ou pela habilidade

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que exibe em cenas nas quais sobe em coqueiros[9]. O trapalhão cearense aparece inúmeras vezes, acompanhado de animais ligados à fauna nordestina, como cabras e bodes. A religiosidade é outra forte característica no personagem, que por vários momentos apela proteção ao popular beato do Ceará "Padim Ciço" (Padre Cícero) e, por fim, sua comida predileta, são pratos típicos da região, como o jabá e a farinha.

Manfried Santana (Dedé) é descendente de índios e ciganos, percorreu com o circo da família o interior do Brasil até se fixarem em São Paulo. Dessa sua relação com o circo, herdou a graça ancorada no discurso não verbal, a espontaneidade e a criatividade do pragmatismo. Seu personagem é representado como o mais corajoso, contudo, apesar de aparente valentia, foge de medo dos vilões. Assume com orgulho que um dos seus dotes é o de ser audacioso herói e líder, tática para intimar os algozes, acobertando seu intimo desbrio. O personagem incorporou características das periferias, em suas técnicas de sedução observamos que suas gírias são suburbanas. Em suma, Dedé é apresentado como o líder, atlético, machão, criado no subúrbio das metrópoles, com certa malandragem metropolitana.

Mauro Faccio Gonçalves (Zacarias), primogênito de onze irmãos, nasceu em Sete Lagoas, Minas Gerais, em 1934. Cresceu em uma numerosa família de classe média alta. Foi o único ator do grupo que fez teatro, ficou conhecido pela facilidade com que conseguia imitar vozes de pessoas e som de animais. Em sua primeira peça de sucesso *Não te conto nada*, apresentou pela primeira vez a "risadinha" de grande sucesso que carregaria por toda sua carreia.

Seu personagem era ingênuo e ressabiado, vindo do interior do país, era a expressão mais infantil dentro do grupo. Por apresentar características um tanto afáveis e românticas, acabou por incorporar a *anima*[10] dentro das narrativas. O ator também atuou em algumas pornochanchadas, como: *Tô na Rua, ô, Bicho* (ARAÚJO,

[9] O ato cômico de subir nos coqueiros representa os catadores de coco do litoral nordestino, como também, os indivíduos que brincam de subir no pau de sebo nas Festas Juninas espalhadas pelo país.
[10] Anima: Arquétipo junguiano que representa o componente feminino na personalidade dos homens e que tem origem nas experiências herdadas de homem com mulheres. [...] Representa os humores e sentidos irracionais. [...] Assim como Freud, Jung acreditava que todos os humanos são psicologicamente bissexuais e que possuem tanto um lado masculino quanto um lado feminino. O lado feminino dos homens tem origem no inconsciente coletivo como um arquétipo, e permanece extremamente resistente à consciência. Poucos homens se familiarizam com sua *anima*, porque essa tarefa exige uma grande coragem [...] Para dominar as projeções da *anima*, os homens devem superar barreiras intelectuais, mergulhar nos mais profundos recessos do inconsciente e perceber o lado feminino de sua personalidade (FEIST, 2008, p. 23; 107-109).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

1971); *O Fraco do Sexo Forte* (FIGUEIROA, 1973) e *Deu a Loca nas Mulheres* (MACHADO, 1977). Lançou um disco de piadas infantis em 1975. Mas nada se compara ao trabalho que desenvolveu no quarteto. O personagem era um menino que não cresceu, o "Peter Pan" mineirinho. Foi o primeiro Trapalhão a morrer, segundo Lunardelli (1996), seu desfalque confirmou que a empatia e o sucesso com o público decorria fortemente da diversidade oferecida pelos quatro integrantes.

Zacarias é o único não mulherengo, parece não se interessar por mulheres. Sua figura ganha alguns traços femininos, às vezes suspira, desmunheca, fala como mulher, os disfarces femininos são normalmente conferidos a ele, sua indumentária é sempre a mais colorida e extravagante. Aparece de calças curtas, macacão ou usando roupas de marinheiro.

No filme *Os Três Mosqueteiros Trapalhões* (STUART, 1980), em uma das cenas observamos Dedé, Mussum e Zacarias ajudando a personagem Fernanda com seu casamento. Durante os diálogos notamos, por exemplo, uma série de referências à sexualidade de Zacarias:

> Dedé: Eu quero ser o padrinho desse casamento.
> Mussum: Eu Carrego as aliancis.
> Zacaris: E eu o que vou ser?
> Mussum: Dama de Companis, oras! (STUART, 1980).

Embora os filmes apresentem algumas características femininas incorporadas por Zacarias, como o travestimento de mulher, em nenhum momento as narrativas afirmam que ele seja de fato homossexual. Nenhum dos outros Trapalhões zombam ou denegrecem o jeito feminino do personagem.

Contudo, não devemos confundir a feminilidade e ingenuidade de Zacarias como algo passivo ou dócil, apesar de ser o personagem mais meigo, educado e gentil, em todos os filmes existem momentos em que se torna hostil para lutar contra seus algozes. Segundo Carrico (2013), Mauro Gonçalves, diferentemente de seus companheiros, não compôs seu palhaço somente com técnicas corporais, vestiu uma máscara, acrescentando dentes protuberantes e uma peruca, diferente

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

do ator na vida real, sendo considerado tecnicamente o mais bem acabado entre os quatro atores.

Por fim, Antônio Carlos Bernardes Gomes (Mussum) foi criado no morro da Cachoeirinha, em Lins de Vasconcelos, subúrbio do Rio de Janeiro. Cresceu entre o morro da Mangueira e as mansões de Copacabana onde sua mãe trabalhava como cozinheira. Na quadra da favela na Mangueira aprendeu suas primeiras lições de samba. Entretanto, foi na Força Aérea Brasileira que viu possibilidade de ascensão social e estabilidade financeira, ficou por oito anos, aprendeu teoria da música e tornou-se cabo. Fundou com alguns amigos o grupo *Os Sete Modernos,* apresentavam-se em clubes, praças, teatros. Mesmo trabalhando como militar, cantava músicas de protesto contra o regime militar.

O nascimento de Mussum aconteceu no programa de TV *Bairro Feliz* na Rede Globo, em 1965. No qual, Grande Otelo teria lhe conferido o apelido. Antônio Carlos estava na cenografia do programa, como tinha dificuldades em memorizar os textos, característica que o acompanhou durante toda sua carreira, usava "colas". No programa ao tentar se esconder, derrubou um livro do cenário no chão, revelando a dália escondida, e começou a rir. Sem perder o improviso e aproveitando a situação, Grande Otelo olhou para ele e falou: "Tá rindo de quê, ô, Mussum[11]?". A tirada despertou o riso geral do auditório.

Quando largou definitivamente o exército, fez inúmeras aparições em programas de TV, mas em pequenos papéis, entre um programa e outro, foi convidado para se tornar um dos alunos no programa *Escolinha do Professor Raimundo*, atração liderada por Chico Anysio. Do banco da Escolinha foi para a TV Record, no programa *Insociáveis* (1972). Passando a atuar na TV e no cinema com Dedé (amigo de longa data) e Didi, até fecharem o quarteto e formarem Os Trapalhões na TV Tupi, dois anos depois.

Nos Trapalhões Mussum representa a população negra, é o palhaço negro, e toda essa identidade envolvendo sua vivencia, vem desde o morro onde nasceu até

[11] Mussum é o nome de uma enguia preta e sem escamas, e como Antônio Carlos tinha o cabelo raspado e o rosto sem nenhuma barba, devido ao trabalho de militar, Grande Otelo se aproveitou dessas características criando o apelido que acompanharia Mussum pelo resto da vida.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

chegar ao estrelado na televisão e no cinema, são esses elementos que integram a composição do seu personagem. Ele não esconde sua origem, como também, gosta de exibir com orgulho os valores positivos atribuídos a sua identidade étnica, como: força, esperteza, malícia, gingado, dons mediúnicos. Vários dos filmes foram adaptados para que essas características tivessem espaço.

Na maioria do tempo, Mussum é um personagem pacífico, mas sua fúria ocorre quando os outros Trapalhões fazem piadas e alusões com sua origem, ao o compararem com o urubu ou qualquer outro apelido[12]. Essa indignação do personagem acerca dessas piadas e injurias, pode representar uma crítica a sociedade que ainda via o negro de forma pejorativa. Entretanto, sua raiva é rápida, ele não guarda magoas e não carrega um discurso político ou um engajamento da causa negra, sua indignação dura o tempo da piada.

Uma de suas grandes paixões é a bebida, ou o "mé" como ele chama, observamos que ele sempre bebe, mas nunca está bêbado. E isso faz parte da comicidade, cuja dramaturgia pode ser plausível, mas não verossímil. Mesmo com essa característica seu personagem nunca teve problemas com a censura do Estado militar ou com o grande público infantojuvenil que acompanhava o grupo.

O personagem Mussum é uma "mistura" de elementos brasileiros: negro, pobre, favelado, músico, dançarino, sambista, comilão, alcoólatra, carismático, simpático, desengonçado, mulherengo, folgado, é o mais risonho dos quatro, um malandro que vive reclamando da falta de oportunidade, de um sistema social injusto, mas que não perde as oportunidades deixadas por esse mesmo sistema, para inserir-se nele.

Certamente foi o Trapalhão mais complexo e contraditório, e talvez o mais emblemático. Caracterizou um "tipo" brasileiro, inspirando até hoje temas de baladas, estampando camisetas, broches, objetos decorativos, marca de cerveja. Essa empatia do público nacional é fruto dessas "misturas", representada por esses "tipos" brasileiros que encontramos em um único personagem.

[12] Inúmeras vezes em cena, Mussum era chamado por seus parceiros de negão, azulão ou grande pássaro. Era a ocasião para que ele disparasse um de seus bordões: "É a mãe!".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Nesse sentido, a partir dos quatro personagens, é possível concluir que Os Trapalhões levaram para as telas do cinema temas nacionais, como questões relacionadas aos problemas socioculturais do país, algumas narrativas fílmicas como *Os Trapalhões e o Mágico de Oroz* (SANTANA; LUSTOSA; 1984) vão abordar temáticas como a seca e a miséria do nordeste brasileiro. Discussões acerca dos menores abandonados estão presentes no filme *Os Vagabundos Trapalhões* (TANKO, 1982), temas ambientais e ecológicos podem ser vistos em *O Trapalhão na Arca de Noé* (RANGEL, 1983) que foi filmado no pantanal mato-grossense, e faz referência a extinção da fauna na região.

Em *Os Trapalhões e o Rei do Futebol* (MANGA, 1986), o grupo aborda questões envolvendo o futebol e os "cartolas", expondo as relações de interesses, poder e manipulação no meio esportivo, mas, também apresentam elementos da cultura popular, como o samba e as passistas mulatas. O filme reúne as duas maiores paixões nacionais: o futebol e o samba, logo a referência e a participação do "Rei Pelé" reforça ainda maus tais vínculos entre a obra e o espectador. Outras filmes como: *O Cangaceiro Trapalhão* (FILHO, 1983) e *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (FARIAS, 1987) também estão carregados de significações e questões que envolvem a realidade nacional. Em entrevista a revista Playboy em outubro de 1984, Renato Aragão comenta essas produções do grupo voltadas a temáticas nacionais:

> Antigamente eu me inspirava mais em história estrangeiras – Ali Babá, Robin Hood etc. De repente, aquilo começou a me incomodar. Achei que tinha o dever de usar minha popularidade em benefício da criança, tratando de assuntos nacionais, até com fundos sociológicos (ARAGÃO, 1984).

Renato Aragão percebeu, mesmo que tardiamente, a função social que o cinema poderia exercer na sociedade brasileira, pois desde o início da década de 1960, com o Cinema Novo, que inúmeros intelectuais e cineastas, vinham afirmando que o cinema deveria ser mais que um mero objeto de entretenimento e diversão. Aragão passou a se adequar as transformações da sociedade brasileira, através de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

suas obras, começou a introduzir de forma realista, tais temáticas. Os comediantes acionavam de forma eficiente o imaginário popular de massa, os filmes estavam mais sofisticados esteticamente, fazendo grande sucesso com o público e as temáticas de cujo sociocultural se faziam cada vez mais presentes nos enredos.

> Inseridos numa tradição cinematográfica brasileira afinada com o riso e a brincadeira, o quarteto bebe numa fonte cultural cuja nascente é ainda mais remota: o uso do corpo como instrumento para promover o riso, como fizeram os artistas circenses de todos os tempos. [...] Satirizando e parodiando clássicos da literatura infanto-juvenil, programas de televisão e filmes norte-americanos, eles repetem uma história bem-sucedida de comunicação de massa, experimentada antes, no cinema brasileiro, pelo ciclo da chanchada e, isoladamente, por Mazzaropi. *Os Trapalhões* inscrevem-se, neste sentido, na tradição da cultura popular e também sofrem do preconceito por ela vivenciado. Juntam a esta tradição um diálogo intenso com a indústria cultural (LUNARDELI, 1996, p. 14 - 15).

O quarteto cômico a partir da comicidade, do humor e do riso, mostrou aos espectadores e críticos brasileiros de uma geração que o produto nacional ainda valia a pena. O grupo tirou a atenção de crianças, jovens e adultos que estavam acostumados com os grandes sucessos do cinema hollywoodiano para ficarem na companhia de Didi, Dedé, Mussum e Zacarias, seja no cinema, como na televisão, permitindo-lhes explorar a cultura brasileira, revelando um país genuíno, com inúmeras mazelas sociais e imperfeições que eram difíceis de serem vistas em outros filmes da época, devido à censura e repressão por parte do Estado, que não permitia que os filmes explorassem narrativas que questionassem o poder estatal e a real situação do país.

Desse modo, a partir do mapa geográfico desenhado pelos Trapalhões, compreendermos que eles têm uma origem, mas não são de lugar nenhum, não tem emprego, são explorados, marginalizados, vivem a margem da sociedade. Contudo, esse contexto pode ser apreendido de maneira positiva, pois se os personagens não têm nada, também não têm nada a perder. Situação que favorece que os quatro vivenciem constantemente inúmeras aventuras.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Não havendo onde dormir, serve o banco da praça; na falta de dinheiro para pagar as contas, pernas para que te quero. Adaptando um conto das arábias, ou se enfronhando na Serra Pelada, o cenário é sempre de uma carência que o espectador reconhece. Neste sentido, os filmes são fortemente decalcados do real e ocupam, no universo do lazer cinematográfico das classes médias e pobres, o lugar da Chanchada nos anos 40/50 (LUNARDELLI, 1996, p. 54).

Se o espaço no cinema para os belos e comportados príncipes e as belas e ingênuas princesas hollywoodianas estava cada vez mais crescendo, o cinema cômico d'Os Trapalhões vai confrontá-los, apresentando seus heróis ou no caso, anti-heróis. Agregando características que dialogam com o público nacional.

O quarteto representou o migrante, o malandro, o vagabundo, o sonhador, o justiceiro, entre tantos outros, mas que não se deixavam abater pelas situações e contextos menos favoráveis que vivenciavam, encaram tudo com otimismo, humor e alegria. Certamente está nesse ponto à identificação e afeição com o espectador brasileiro, que apesar de viverem em uma época conturbada, em que o Estado não favorecia grandes e positivas mudanças, os poucos momentos de fuga de milhares de brasileiros eram apreciados através dessas narrativas fílmicas, nas quais, os indivíduos simples, pobres e semianalfabetos, eram o herói da história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAGÃO, Renato. Entrevista. In. Revista Playboy, São Paulo, n. 111, outubro de 1984.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BERGSON, Henri. O Riso – Ensaio sobre a significação do cômico. 2° Edição. Rio de Janeiro: ZAHAR Editores S. A., 1983.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

BOLOGNESI, Mário Fernando. Palhaços. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.

CARRICO, André. Os Trapalhões no Reino da Academia: Revista, Rádio e Circo na poética trapalhônica. Tese de Doutora apresentada ao Instituto de Artes. Campinas: UNICAMP, 2013.

FEIST, Gregory J.; FEIST, Jess. Teorias da Personalidade. 6° Edição. São Paulo: AMGH Editora Ltda, 2008.

FREUD, Sigmund. Os Chistes e Sua Relação com o Inconsciente. (1905). Vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

HOBBES, Thomas. Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil. 3. Edição. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

LUNARDELLI, Fatimarlei. Ô psit! O cinema popular dos Trapalhões. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.

MINOIS, Georges. História do riso e do escárnio. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PANTANO, Andréia Aparecida. A personagem palhaço. São Paulo: Editora da UNESP, 2007.

RAMOS, José Mario Ortiz. Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980. São Paulo: Annablume, 2004.

ROUBINE, Jean-Jacques. A Arte do Ator. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

VENDRAMINI, José Eduardo. A Commedia dell' arte e sua reoperacionalização. Revista Trans/Form/Ação, São Paulo, v. 24, p.57-83, 2001. Disponível em: < http://www.scielo.br/pdf/trans/v24n1/v24n1a04.pdf>. Acesso em: 20 de março de 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Diálogos entre som e imagem: notas sobre o processo de construção de *Jards*[1]

Cristiane da Silveira LIMA
(Universidade Estadual de Maringá)[2]

Resumo: Dando continuidade a uma pesquisa anterior (LIMA, 2015), neste trabalho apresentamos uma reflexão sobre a linguagem audiovisual a partir da análise do documentário *Jards* (Eryk Rocha, 2012), que acompanha o processo criativo do compositor e intérprete carioca Jards Macalé, ao longo de duas semanas de gravações em estúdio. A nossa hipótese é de que, no caso da obra em questão, a dimensão sonora se faz presente desde a concepção do filme, direcionando fortemente o modo como são captadas as imagens e como são elaborados seus procedimentos de montagem. Cotejando a análise de fragmentos do documentário com entrevistas realizadas com parte da equipe (o diretor Eryk Rocha, o montador Joaquim Castro e o *sound designer* Edson Secco), buscaremos explicitar como o filme realiza um processo complexo – e bastante raro – de elaboração formal, demandando dos profissionais envolvidos a realização de um trabalho conjunto e uma escuta aguçada ao manejar seus recursos expressivos, sejam eles sonoros ou visuais.

Palavras-chaves: Cinema documentário brasileiro; Música; *Sound Design*; Montagem; Audiovisual.

> *As letras das músicas foram nosso norte. Nem sonho nem realidade, o salto de um estado a outro. E agora fragmentos de passado são lançados aos nossos olhos. Texturas sonoras e imagéticas numa caixinha de música sobre um tapete voador.*

[1] Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada no Seminário de Teoria e Estética do Som no Audiovisual, no XX Encontro Anual da SOCINE, realizado em Curitiba (PR), em outubro de 2016. A comunicação foi intitulada "*Jards:* reverberações entre som e imagem".
[2] Doutora em Comunicação Social pela UFMG e professora do curso de Comunicação e Multimeios da UEM.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fragmento do ensaio "Experiência Jards", de Joaquim Castro.

Apresentação

Neste trabalho desdobramos alguns aspectos relacionados à música em cena no documentário brasileiro, objeto de nossa investigação em pesquisa anterior (LIMA, 2015). Interessa-nos particularmente como a música se inscreve no momento da tomada, mobilizando os corpos dos sujeitos envolvidos no projeto do filme (os personagens, mas também aqueles que filmam) e como esse encontro reverbera na escritura fílmica propriamente dita. Tomaremos como objeto empírico o filme *Jards* (Eryk Rocha, 2012), que acompanha o processo de gravação de um álbum do músico carioca Jards Macalé.

A análise que apresentamos aqui – ainda inacabada – buscará conjugar dois procedimentos metodológicos: um primeiro, que observa de forma detida a escritura do filme (isto é, como são articulados seus componentes imagéticos e sonoros); e um segundo, que incorpora informações acerca do processo de concepção e feitura do documentário, obtidas por meio de entrevistas com parte da equipe realizadora. Conversamos com o diretor Eryk Rocha[3], o montador Joaquim Castro[4] e o *sound designer* Edson Secco[5], a fim de entender mais a fundo de que maneira a dimensão sonora se faz presente nessa produção (aspecto significativo quando se trata de registrar o processo de gravação de um disco, de um músico consagrado). De que maneira o som – e a música, em particular – influencia no modo como são captadas as imagens ou elaborados os procedimentos de montagem do filme?

O que se percebe é que o filme resulta de um processo pouco usual de elaboração formal e que exige dos profissionais envolvidos um trabalho conjunto e uma escuta aguçada ao manejar seus recursos expressivos. Tudo isso se torna

[3] Entrevista realizada por telefone no dia 16 de outubro de 2016.
[4] Entrevista realizada por Hangout no dia 15 de novembro de 2016. Além de montador, Joaquim Castro assina as imagens do filme (juntamente com o diretor e com o Miguel Vassy, diretor de fotografia) e a edição de som do filme.
[5] Entrevista realizada por Skype no dia 04 de novembro de 2016. Edson Secco assina a edição de som do filme (juntamente com Joaquim Castro), *design de som* e mixagem.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sensível na imagem, proporcionando ao espectador uma experiência rica e nuançada, como buscaremos argumentar a seguir.

Sobre a escritura do filme

Ao longo de todo o documentário, acompanhamos Jards Macalé e outros músicos – Cristóvão Bastos (piano); Jorge Helder (contrabaixo); Jurim Moreira (bateria); Chacal (percussão); Roberto Marques (trombone), além de convidados como Thaís Gulin, Adriana Calcanhoto, Luiz Melodia, Ava Rocha, Roberto Frejat, dentre outros – tocando e gravando as peças que mais tarde farão parte do disco homônimo "Jards". Além das músicas sendo tocadas "para valer", assistimos também aos erros e acertos durantes as performances, aos ensaios, à afinação dos instrumentos, momentos entre uma música e outra (quando a música dá lugar ao silêncio ou a conversas prosaicas). Isso é tomado com a câmera na mão, com pouca profundidade de campo, muito próxima ao corpo dos músicos e à superfície dos instrumentos. Isso confere certo calor às imagens, que se tornam de certo modo "epidérmicas". Podemos supor que, devido ao caráter fechado e relativamente "apertado" do estúdio da Biscoito Fino, onde se dão as gravações, músicos e equipe de filmagem precisaram travar um intenso corpo-a-corpo, o que acaba se impregnando naquilo que vemos projetado na tela.

Cotejadas às sequências estúdio, vemos e ouvimos materiais de caráter mais "poético". Há imagens de arquivo em super 8, tomadas pelo próprio Jards Macalé, em sua maioria ao ar livre. Assistimos ao músico por corredores, nadando em uma piscina, além de várias sequências em que se filma o mar. Nesses segmentos, o músico surge na maior parte do tempo sozinho, com rosto sério e aparentemente melancólico, enquanto escutamos uma massa sonora composta em sua maioria de ruídos, que vão se misturando e transformando à medida que o filme passa. Distinguimos aqui e ali um som específico, como o ruído do mar, mas o arranjo dado pelo desenho de som não enfatiza o registro em som direto (pelo menos, não nesses segmentos).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Assim o filme vai alternando situações no estúdio, mais escuras, fechadas, com essas outras imagens externas, o que acaba se configurando como um "respiro" entre as performances musicais. Esses momentos auxiliam na composição desse retrato em aberto do músico (bastante distinto dos filmes biográficos mais tradicionais), ao mesmo tempo em que preparam o espectador para a música que virá logo a seguir. Cabe notar que, embora nesses momentos poéticos não sejam percebidos instrumentos musicais específicos, melodias ou harmonias bem definidos, a sonoridade obtida não deixa de ser bastante *musical.*

Além disso, a montagem não obedece a uma lógica de causa e efeito ou uma exposição lógica e argumentativa sobre um determinado tema: é notável a ausência de entrevistas no filme, explicações verbais ou textuais (como legendas ou cartelas), nenhum plano de caráter "ilustrativo" ou "descritivo" de certo lugar ou situação. Trata-se mais de uma lógica de fluxos, passagens, atravessamentos, transições. Como evidencia de saída a sequência de abertura do filme, quando tudo sugere movimento e passagem. Não por acaso, vemos o músico percorrer corredores, portas, em trânsito dentro de um carro, antes mesmo de chegarmos ao estúdio de gravação.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

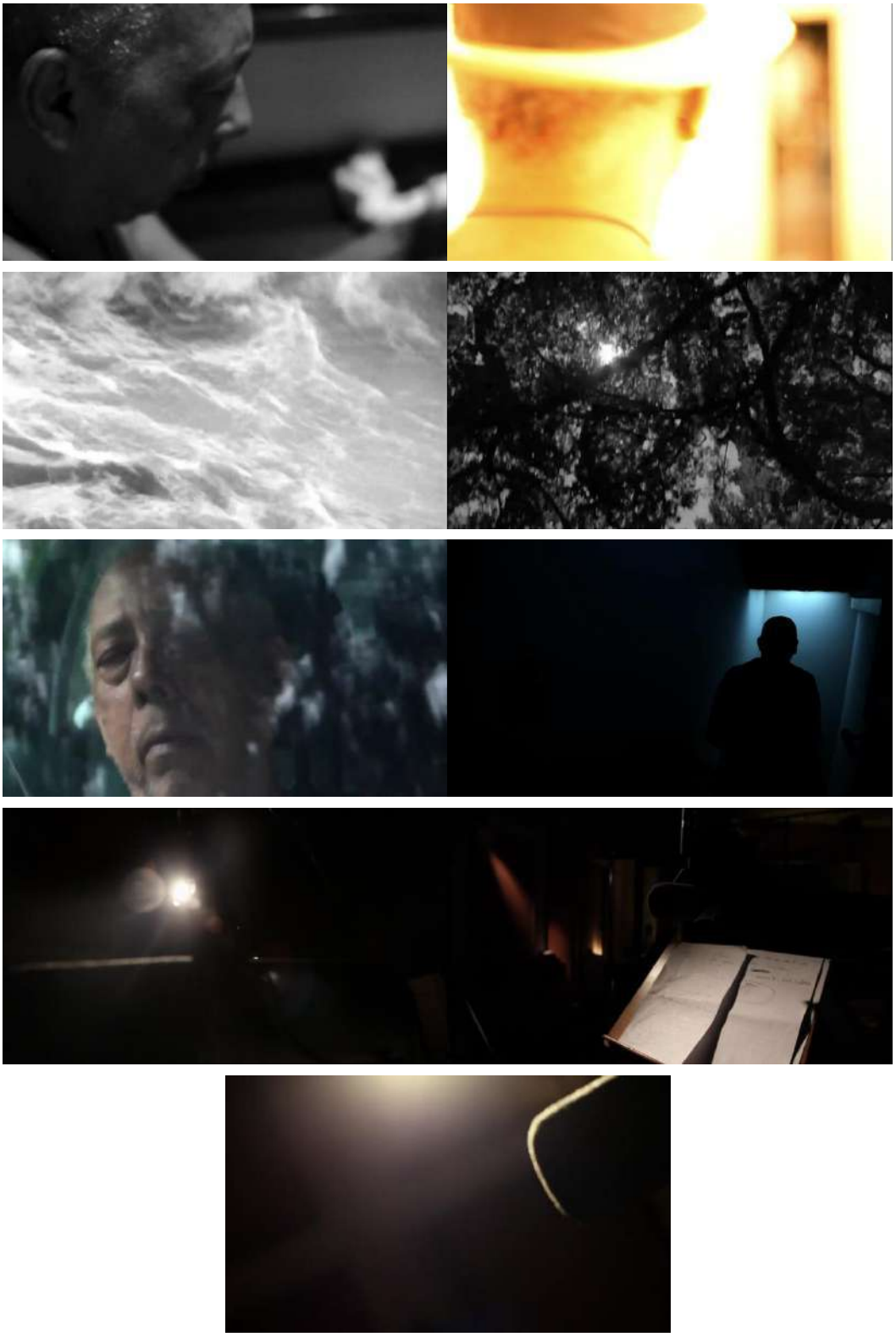


FIG. 1: Abertura.

Frames do filme Jards (Eryk Rocha, 2012).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O filme se inicia com uma massa sonora indistinta e grave que vai aumentando e variando de coloração à medida que as imagens se seguem. O primeiro plano é do rosto de Jards visto em detalhe e de forma desfocada, com um brilho próximo aos olhos que sugere se tratar de uma lágrima. Em seguida, um corredor leva a uma porta aberta, primeiramente em cores, depois um outro corredor em p&b nos levará a um escritório onde o protagonista se encontra, finalmente. A essa altura, os sons já se tornam reconhecíveis: ouvimos o ruído de ondas, o apito de uma embarcação. Jards é visto agora de costas e de chapéu, andando por um corredor. Mais um corte e estamos diante do mar. A câmera em movimento apontada em direção ao céu capta o sol por entre as copas das árvores. Mais um corte e veremos o reflexo das árvores no vidro do carro, onde Jards toma assento.

Tudo nesse breve preâmbulo sugere as ideias de cor e movimento. O que é nítido logo dá lugar a algo que não vemos de todo. Tanto no som quanto na imagem, o que percebemos são passagens, transições. Não há lugar aqui para nenhuma estabilidade ou fixidez: prevalecem ideias de travessia, mudança. Esta parece ser a tônica do filme: retratar o trabalho do músico (ou da música) enquanto ele (ela) se faz, em movimento, acompanhando o fluxo das ações que se sucedem, sem tentar compor um retrato estável e coerente para o personagem, que buscasse encerrar o sujeito em uma identidade ou cronologia de vida.

A sequência prossegue por mais alguns planos: o compositor (sempre de costas) desce um lance de escadas, no escuro; percorre espaços que não identificamos bem até que enxergamos nitidamente e em detalhe um microfone posicionado próximo a uma estante de partituras. Um som agudo e contínuo começa a soar, ressaltando o efeito proporcionado pela luz de teto que ilumina precariamente o lugar. Só então saberemos se tratar de um estúdio de gravação.

Alguns minutos mais tarde, ouviremos a primeira música do filme: uma interpretação de *Só morto* (*Burning night*), canção registrada no primeiro EP de Jards, já em 1969. A letra remete-nos a todo tempo ao olhar, à manhã, às diferentes intensidades de luz ("sol forte", "sol de morte", "o dia", "*city lights*", "*burning night*"), ao brilho, ao reflexo. À metade da canção, o intérprete começa a cantar forte, no

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

limite do grito, produzindo um canto que tende ao gutural, de timbre rascante, que soa forte na garganta (enquanto o acompanhamento também caminha para um ritmo mais acelerado, com notas mais curtas, também com dinâmica mais intensa).

Enquanto acompanhamos no filme, bem de perto, a interpretação de Jards Macalé – tomada com a câmera mão e sem cortes –, a imagem começa a variar em termos de luz e sombra, claro e escuro, escapando fortemente da dimensão de registro do corpo que executa a música em cena. A luz estoura, ofusca a face do protagonista, às vezes permitindo-nos ver apenas o brilho dos seus olhos. Ao final desta sequência, retornamos às imagens do mar em super 8, agora acompanhadas por um ruído bem mais brando, contrastando com a sequência anterior, sugerindo agora uma ideia de calma e tranquilidade. Observa-se durante essa primeira performance musical que a forma de filmar é fortemente conduzida pela sonoridade produzida, pela materialidade da canção.

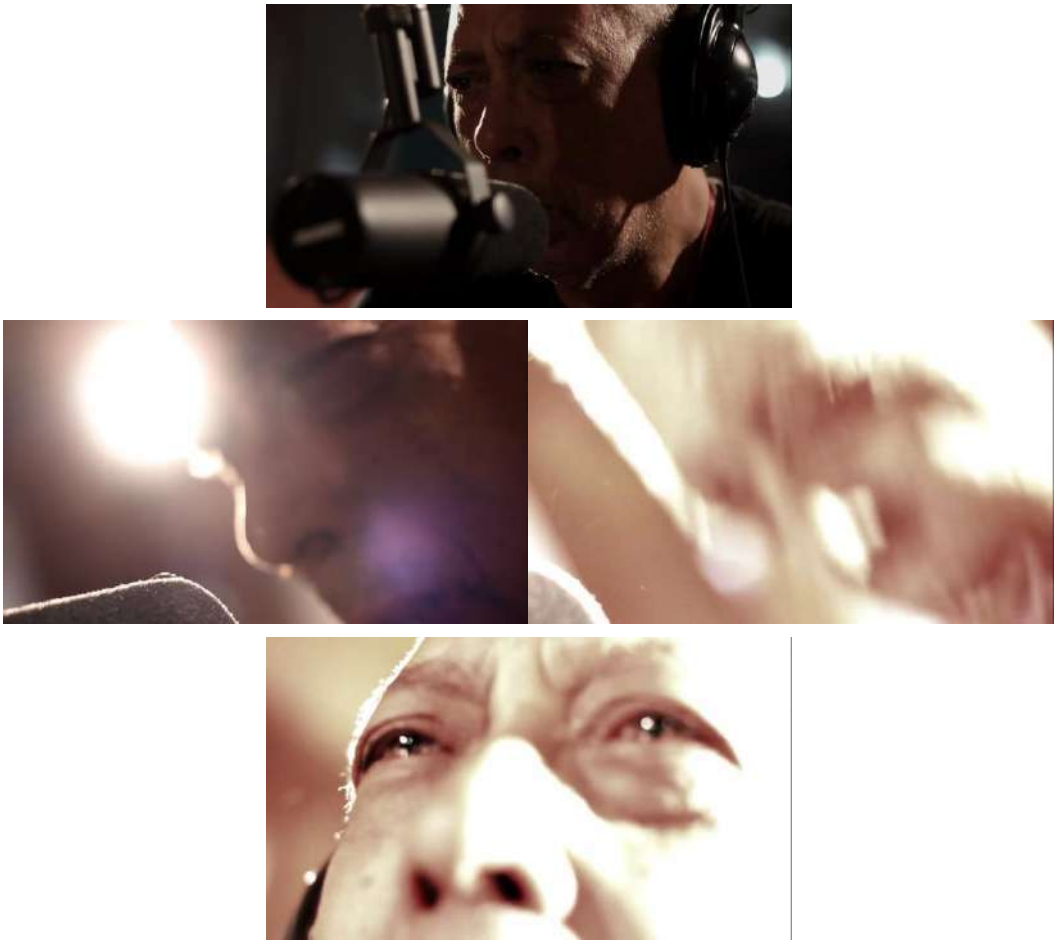


FIG. 2: Burnight night.
Frames do filme Jards (Eryk Rocha, 2012).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ao longo do filme, assistimos aos músicos executarem 14 músicas, apanhadas às vezes em sua integridade ou em longos trechos – o que também destoa do modo como normalmente a música aparece em documentários mais tradicionais (quando a música soa pouco e frequentemente em fragmentos bastante breves). Há uma valorização dessa *dimensão de presença* da música nesses momentos, incitando a uma escuta atenta.

Numa outra sequência, assistimos à interpretação da canção *Movimento dos Barcos*. Durante alguns minutos, Jards Macalé grava a voz enquanto ouvimos (de forma acusmática[6]) os instrumentos que lhe servem de acompanhamento. Embora se trate de uma performance ao vivo, o áudio que temos acesso está claramente finalizado. Em um dado momento, o filme começa a mostrar cada um dos músicos apreciando a gravação que acabaram de fazer. A montagem faz passar por cada um dos músicos (em silêncio), enquanto o áudio vai sendo mixado de modo a destacar, a cada vez, o instrumento correspondente (percussão, baixo, piano, bateria e voz). Ao final, voltamos à performance em som direto, com Macalé cantando ao microfone.

A sequência é bastante breve, mas possui um efeito intrigante, já que poucas vezes notamos isso em documentários brasileiros contemporâneos. A montagem vai dialogando com a mixagem fazendo saltar aos ouvidos do espectador as camadas de sons que compõem a música, associando-as a um elemento visual presente na imagem (no caso, o corpo do músico que toca o instrumento ressaltado). O diretor poderia ter sustentado a música inteira, fazendo apenas variar as imagens de cobertura. Mas a opção adotada foi a de fazer variar os componentes sonoros para valorizar, a cada imagem, um aspecto diferente da música executada, proporcionando ao espectador uma escuta mais nuançada e detalhada, enfim.

[6] O termo refere-se a um som que é percebido auditivamente, mas cuja fonte sonora (produtora do som) não é vista.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

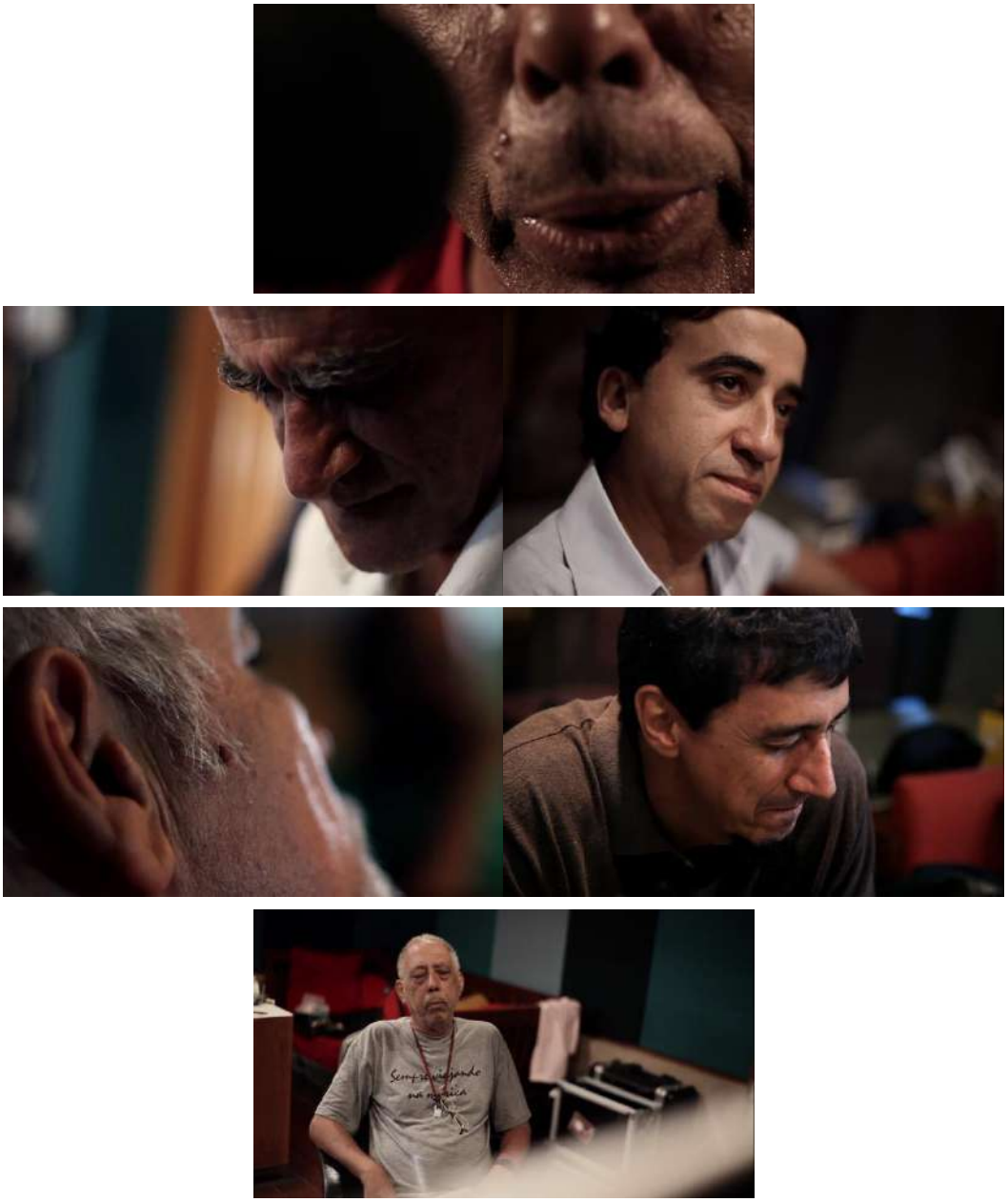


FIG. 3: Movimento dos barcos.
Frames do filme Jards (Eryk Rocha, 2012).

Sobre o processo

Em diversas entrevistas concedidas e debates em que participou, Eryk Rocha afirmou que Jards é um *ensaio-poético-musical* "que nasce da dança entre a música e o cinema" (ANTUNES, 2013; ROCHA, 2016). Ao ser indagado sobre tal afirmação em nossa entrevista, ele explicou que essa relação entre música e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

cinema se dá em diferentes níveis. Num primeiro momento, há uma forte influência da música no modo como se conduz a câmera (como buscamos argumentar ao analisar *Burning night,* mas que se estende aos outros momentos do filme).

> E essa relação entre nós, a equipe de cinema, me incluindo aí, com o Jards e os músicos, era uma dança física, uma inter-vibração entre a música e o cinema. Estou falando mesmo desse campo da realização do filme, de estarmos juntos em um espaço, um estúdio, que era um espaço reduzido. Então era um embate de corpos e uma dança que acontece entre nós que estávamos realizando o filme, cineastas, eu e a minha equipe, fotógrafo, som, produção, etc., com o Jards e o restante dos músicos. A questão então é que virou propriamente uma dança, esse é um plano.
>
> O outro plano é essa perspectiva que estou falando: a câmera vira quase um instrumento musical, porque a gente passa a incorporar aquilo, a gente passa a incorporar aquele momento, aquela música que está ali. Os instrumentos estão tocando, então a câmera também se torna um instrumento musical. Ela atravessa aquela musicalidade do espaço e da cena. O que estou te falando é do ritmo da câmera, do movimento dela, da luz, das texturas, dos corpos, como essa câmera vai perceber o espaço, essa música do espaço. É isto: é o encontro do cineasta com o compositor, com o músico. (ROCHA, 2016).

No entanto, não basta que isso aconteça no momento da tomada: é preciso que o filme construa isso em sua escritura. Eryk Rocha fala em uma *montagem de fluxo* para tentar dar conta dessa maneira como a musicalidade da cena reverbera na organização dada aos componentes sonoros e imagéticos. Mas sobre essa presença da música no filme, Rocha apresenta uma nuance que vale a pena destacar: embora se trate de um documentário que tem como protagonista um músico e as gravações para um de seus álbuns, o foco do filme não é apenas a música. Ele afirma:

> O que interessa no filme é o intervalo. É a música na íntegra, mas também o que está entre uma música e outra, o silêncio, o processo de criação, os

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> intervalos da criação. Porque são nos intervalos que as coisas acontecem. Então, o que é esse *entre* uma música e outra? (ROCHA, 2016)

Joaquim Castro que assina a montagem do filme, também fez parte das imagens. Ao ser indagado sobre o processo da filmagem, ele afirmou:

> Eu me senti como câmera também músico, uma relação de tocar. Eu estava tocando a câmera... Eles tocando os instrumentos e a gente em uma relação muito... Não é jazzística, mas é nessa improvisação livre também. E atento a essas conversas que pra eles são banais, que geralmente nunca filmam. (CASTRO, 2016)

A equipe faz, portanto, uma analogia entre o aparato cinematográfico e a forma com que os músicos lidam com seus instrumentos. Há uma dimensão técnica importante, que é indissociável desses corpos em interação e dos efeitos estéticos que se pretende alcançar.

Em relação àquelas imagens que não se passam dentro do estúdio, elas pretendem funcionar como uma espécie de irrupção do dia-a-dia do músico, configurando "um estado de sonho que emerge desse cotidiano" (ROCHA, 2016). Edson Secco acrescenta que essas sequências externas de certo modo são uma metáfora para o estado subjetivo do artista (de um ponto de vista mais profundo, existencial). Em suas palavras:

> essa sonoridade toda aponta para esse caminho, esse lugar interior do Jards, esses momentos de pausa, a pausa entre um momento de estúdio e outro momento de estúdio. O filme é basicamente isso, música, pausa e música. Então essas pausas na verdade elas não são pausas... Não são momentos estáticos, de ociosidade. Pode até ser um momento de ociosidade do verbo, mas é um momento de extrema intensidade interior dele. E de trabalho mesmo. De talvez organizar as ideias e sentir todas essas ideias que estão atravessando-o, para as músicas e, ao mesmo tempo em torno dele, onde ele vive, esse cotidiano dele. (SECCO, 2016)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Do ponto de vista narrativo, essas "pausas" acabam preparando o espectador para os números musicais que virão logo a seguir. E há momentos em que isso funciona de tal modo que a música acaba sendo valorizada. Quando desembocamos na música, ela surge de forma muito poderosa, explica o *sound designer*.

> Então existe essa condução, de maneira que quando a gente chega na música, ela se torna o grande catalisador, sabe? O momento de êxtase, o momento da libertação, de que ele sai de dentro de si. Porque ele está dentro de si o tempo inteiro. E naquele momento ele sai e explode junto com os músicos e com a performance e tudo mais. Então é por isso que a gente percebe que a performance musical é tão poderosa. Exatamente por conta dessa construção. (SECCO, 2016)

Concordando com a leitura de que o filme não pretender ser uma biografia do músico, mas um retrato em aberto, Eryk Rocha afirma que não se trata de um filme sobre o Jards, mas *através* dele ou *com* ele. Há a presença física de um corpo em cena a partir do qual a música reverbera e a dramaturgia do filme se constrói em torno desse corpo vibrante, em interação com o seu entorno (e com a música que aí tem lugar). "Eu acho que a montagem do filme está o tempo todo pulsando nessas forças, entre uma concretude, uma fisicalidade, e alguma coisa que desmancha..." (ROCHA, 2016).

É preciso ter em mente que as gravações deram origem ao CD homônimo ao filme, mas o documentário buscou construir uma sonoridade própria. Seria enganoso acreditar que o filme se configura apenas como uma "compilação" de belas performances musicais. Como passar de uma canção a outra? Cada canção funciona como uma espécie de bloco de afetos e sensações: elas têm sua singularidade, que é melódica, harmônica, tímbrica, mas também textual. As letras de cada canção demarcam lugares distintos, assim como a presença renovada dos vários convidados. Para cada música, Miguel Vassy (o diretor de fotografia) preparou uma luz específica.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> E aí como ter a atenção na letra, como deixar respirar para entrar a próxima música? Essas eram muitas das dificuldades. Então todos esses intervalos, para você "zerar" de uma música e poder entrar em outro universo, outro convidado, acho que o grande desafio era realmente a costura dessa trama. Porque o filme é quase o tempo inteiro musical, mas ele tem uma estrutura que cria uma costura para um lugar poético fora da música. Por mais que seja muito musical, ele tem essa subjetividade ainda musical, mas de ruídos, sensações com o Jards. (CASTRO, 2016).

Ressaltamos ainda que o filme conjuga materiais bastante heterogêneos, tanto do ponto de vista imagético, quanto sonoro. Há imagens digitais monocromáticas e em cores, além dos arquivos em super 8. Além do som direto (havia uma lapela permanente no protagonista e a microfonação ambiente), a equipe teve acesso a todo o material produzido para o disco (com seus inúmeros *takes* e canais), além da gravação de um poema do Hélio Oiticica (intitulado "Macau", que é o apelido de Macalé). Edson Secco chegou a afirmar que esse foi um dos filmes mais complexos que ele já fez.

Nesse sentido, não seria exagero afirmar que o som desempenha um papel muito importante no filme. E isso não apenas por se tratar de um documentário sobre música. O que a equipe demonstra em seus relatos é que há uma concepção mesmo de cinema que faz com que a dimensão sonora ganhe igual relevância que a dimensão imagética.

> (...) vai ser bem abstrato isso que eu vou dizer, mas eu acho que existe uma parcela da imagem que é sonora e existe uma parcela do som que é imagética. Então esse cruzamento entre os dois, esse momento que os dois cruzam a fronteira, ele é muito importante, exatamente pra gente criar. Como o Miguel, por exemplo, que é um fotógrafo incrível, super sensível e extremamente atento ao som, já trabalhamos em *Transeunte*, já trabalhamos no *Jards* e ele é um cara extremamente atento ao som. Então eu acho que é essa parcela sonora da imagem que está ali construindo a imagem através da interferência sonora. Ao mesmo tempo, eu estou construindo o som através da interferência imagética. Então tem esse campo, o *yin-yang* se cruzando. Então isso é muito importante, porque realmente se não houvesse esse elemento, essa propriedade na

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> imagem do Miguel em alguns momentos, o som poderia não ter espaço. Eu acho que o som (...) pode se tornar simplesmente um ruído no meio do filme quando não há integração, quando não existe essa propriedade sonora na imagem ou vice-versa, quando não existe essa propriedade imagética no som. Quando isso se coloca no filme de uma maneira arbitrária, se torna um ruído, se torna uma coisa que realmente não faz parte do filme, consegue entender? Não comporta. Então tem que haver uma harmonia nesses dois campos. Para mim, de fato, não existe isso de "imagem é principal". Existe historicamente um interesse e um privilégio da imagem por uma questão histórico-cinematográfica mesmo, mas enfim, não existe filme sem som, mesmo no cinema mudo. No cinema mudo existiu, não é? Então não existe isso da imagem ser principal sobre o som, só existem filmes. Cinema é feito de imagem e som e não são duas coisas independentes, mas podem funcionar independentemente criando uma terceira coisa. Mas eu acho que existe o campo de interação entre as duas e esse campo de interação, eu não estou falando de um campo de interação técnico, é um campo de interação estético mesmo, onde uma coisa se torna a outra. Eu acho isso o mais poderoso do cinema, explorar isso. (SECCO, 2016)

Joaquim Castro utiliza outros termos, mas parece concordar com o que o *sound designer* afirmou:

> Eu não estou montando imagens, eu estou fazendo audiovisual. A hora da montagem é audiovisual. Então eu vou buscar ruído que nem louco, entendeu? Tudo isso são as tintas, são as cores do montador, eu não fico só na questão da imagem. Para mim toda a intensidade e a profundidade está no som mesmo. Então o som é protagonista na minha montagem. (CASTRO, 2016).

Observa-se, portanto, que há uma afinidade de pensamento entre os membros da equipe entrevistados. Esse parece ser um diferencial deste filme e desta equipe específica, já que nem sempre há essa atenção à dimensão sonora e esse diálogo profícuo e permanente entre os diversos integrantes. Não é por acaso que eles assinam mais de uma função dentro do documentário. Ressaltamos ainda que essa relação se estende por outros filmes: Edson Secco trabalhou em

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Transeunte (2010) e *Cinema Novo* (2016), ambos dirigidos por Eryk Rocha, além de ter feito *sound design* e mixagem do filme *Dominguinhos* (dirigido por Joaquim Castro, Mariana Aydar e Eduardo Nazarian). Secco e Castro também trabalharam juntos em *Terras* (Maya Da Rin, 2009). Edson Secco é também músico e, assim como Joaquim Castro, também teve experiências profissionais importantes em produções teatrais. Já o montador trabalhou em outros filmes sobre música além de *Dominguinhos*, como é o caso de *Olho Nu* (Joel Pizzini, 2012), uma cinebiografia de Ney Matogrosso e também *O piano que conversa* (Marcelo Machado, 2016), entorno do pianista Benjamin Taubkin. Sobre Eryk Rocha, não é demais lembrar que sua formação é em montagem e que além de filho de Glauber Rocha e Paula Gaitán, tem como irmã a montadora e cantora Ava Rocha.

> Cada equipe, cada processo é um processo diferente. Cada filme é muito particular. A minha montagem, ela não vai imperar sobre o personagem. Ela não tem uma característica que todos os personagens vão ser a mesma coisa. Eu parto do princípio de que a matéria prima que vai gerando a escultura. Claro que às vezes tem ambiências nos rostos que aí vão criando o filme em si, mas cada matéria prima é diferente por si só. Você tem que saber olhar essas matérias diferentes. Está muito ligado com o personagem. Durante quatro meses de montagem, durante toda a construção do filme, a gente vai conversando sobre o som, sobre as possibilidades da finalização, o que fazer em cada cena, a gente vai descobrindo junto para quando chegar a hora de passar essa bola para o Edson, a gente vai ter uma conversa, eu, Eryk e o Edson sobre onde especializar, tudo isso. O diretor vira o grande interlocutor das ideias que foram criadas na montagem. Eu tenho uma relação com o Edson grande, então a gente conversa diretamente. Mas como montador, o ideal para mim seria o seguinte: termina a montagem e o montador precisa participar da finalização dos filmes. Tanto da questão de imagem quanto das finalizações de som. Claro, depende de que montador, eu acho... Acho que os montadores que são muito ligados à questão sonora e que têm um rigor muito grande e que já vão construindo a cor durante o processo do filme, da montagem... Eu acho que é fundamental eles participarem da finalização. Mas o que acontece é que não tem orçamento para o montador acompanhar a finalização de imagem e de som junto com o diretor. (...) (CASTRO, 2016)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Embora os recursos financeiros nem sempre permitam ao montador acompanhar as etapas posteriores de finalização do filme (assim como o *sound designer* nem sempre pode acompanhar as filmagens e a captação de sons), no caso do filme em questão, isso pode ser contornado primeiramente graças à figura do diretor – que além de ser montador é também um diretor particularmente sensível ao som –, que pôde acompanhar todas as etapas do processo e, em segundo, a essa equipe incrivelmente musical e em constante interação.

Considerações finais

Jards é, no mínimo, um filme intrigante. Mesmo um espectador que não conheça vida e obra de Jards Macalé poderia ter uma experiência intensa com a sua música por meio do filme. Este é a nosso ver, o seu grande mérito, quando comparado a grande parte dos documentários sobre músicos. Não é difícil notar a atenção que o filme dá à música, sem no entanto se restringir a ela. Como relataram os entrevistados, havia todo um interesse do filme de criar brechas, espaços de sonho ou de abstração que nos remetesse ao estado subjetivo do músico.

Porém, ressaltamos que o filme recebeu críticas bastante severas, publicadas em sites especializados como a *Revista Cinética* e o portal *Críticos* (GOMES, 2012; CYRÍACO, 2013). Embora não tenhamos a intenção de rebater tais apontamentos, nosso trabalho aqui buscou oferecer um modesto contraponto, a fim nuançar e complexificar o debate já iniciado.

É preciso ter em mente que conversar com a equipe nos permitiu entender determinados processos e obter informações dos bastidores que não teríamos acesso de outra forma. Elas nos esclarecem sobre os porquês de certas escolhas e nos dão pistas sobre como conduzir outros processos, outros filmes. Contudo, acreditamos que o documentário "fala por si" e que cada espectador poderá interpretá-lo a sua maneira, a despeito do que pretendiam seus realizadores. Em nossa leitura, a análise fílmica permanece sendo o principal instrumento para

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

compreendermos o funcionamento da escritura *áudio-visual* e daquilo que ela proporciona ao espectador.

Jards é um documentário que realiza um processo complexo e pouco usual de elaboração formal, demandando dos profissionais envolvidos a realização de um trabalho conjunto e uma escuta atenta ao manejar seus recursos expressivos. "Pensar e montar, imagina-som, imaginação", escreveu o montador Joaquim Castro, no mesmo ensaio que nos serviu para a epígrafe[7]. Que este trabalho possa inspirar realizadores e pesquisadores a investigarem outras possibilidades de articulação entre som e imagem, dando maior atenção ao potencial de invenção do documentário, além de instigar novas práticas, mais abertas ao diálogo e à escuta.

Referências

ANTUNES, Pedro. "Documentário sobre Jards Macalé 'nasce da dança entre música e cinema', diz diretor". Rolling Stone, Portal UOL; 04 de maio de 2013. Disponível em: http://rollingstone.uol.com.br/noticia/o-filme-nasce-da-danca-entre-musica-e-cinema-diz-o-diretor-eryk-rocha-sobre-o-documentario-de-jards-macale. Acesso em: 15/05/2016.

CASTRO, Joaquim. Entrevista concedida a Cristiane Lima, por Hangout. 15 de novembro de 2016. Transcrição de Breno Terra.

CYRÍACO, Rômulo. Não se força um sonho. Especial Festival do Rio 2012. Críticos. 03/10/2013. Disponível em: http://criticos.com.br/?p=2435&cat=2. Acesso em: 22/03/2017

GOMES, Juliano. O som e o sentido. Jards, de Eryk Rocha (Brasil, 2012). Revista Cinética, out./2012. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/jards.htm. Acesso em: 15/05/2016.

[7] O texto foi escrito à época do lançamento de *Jards*, para um festival no qual seria exibido. O ensaio foi lido pelo montador na íntegra durante a entrevista e gentilmente enviado posteriormente por email.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

LIMA, C. S. Música em cena: à escuta do documentário brasileiro. Belo Horizonte, PPGCOM-FAFICH/UFMG, 2015. (Tese de doutorado).

ROCHA, Eryk. Entrevista concedida ao Programa Perfil & Opinião. Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia. 03 de Dezembro de 2012. Disponível em: http://www.irdeb.ba.gov.br/component/mediaz/media/view/3967. Acesso em: 24/09/2016.

ROCHA, Eryk; MACALÉ, Jards. Debate realizado após a sessão do filme no 5º Festival Internacional do Documentário Musical - In-Edit Brasil – 2013. MIS, São Paulo, 04 de maio de 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b1i15pmUHdw. Acesso em: 24/09/2016.

ROCHA, Eryk. Entrevista concedida a Cristiane Lima, por telefone. 16 de outubro de 2016. Transcrição de Breno Terra.

SECCO, Edson. Entrevista com o sound designer Edson Secco, concedida a Rodrigo Maia Sacic. Artesãos do som. 01 de maio de 2014. Disponível em: http://www.artesaosdosom.org/entrevista-com-o-sound-designer-edson-secco-2/. Acesso em: 09/10/2016.

SECCO, Edson. Entrevista concedida a Cristiane Lima, por Skype. 04 de novembro de 2016. Transcrição de Breno Terra.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Crise e solidão no cinema contemporâneo brasileiro: uma análise dos filmes *O som ao Redor* e *ExIsto*

Maria Cristina MENDES
(DEARTES /UEPG)[1]

Resumo: O artigo busca identificar características do cinema contemporâneo brasileiro através da análise comparativa dos filmes *O som ao Redor* (Kleber Mendonça filho, 2013) e *ExIsto* (Cao Guimarães, 2010). O conceito de contemporaneidade tem base em Giorgio Agamben, a relação entre ideologia e cotidiano se estrutura em Mikhail Bakhtin e a abordagem das transformações perceptivas apóia-se nos conceitos de Henry Bergson. O primeiro filme trata de relações familiares e o segundo narra a fictícia vinda de Descartes para o Brasil durante a colonização holandesa em Pernambuco. Apesar das diferenças, ambos enfatizam a banalidade da vida cotidiana e evidenciam a preocupação com questões sociais e políticas nacionais. Uma nova espécie de solidão parece emergir destes filmes, nos quais a crise do pensamento cartesiano é ratificada.

Palavras-chave: Cinema brasileiro contemporâneo, *O som ao Redor*, *ExIsto*.

Não são os conteúdos que importam: são os modos, os processos, as formas que são sociais. E políticos, portanto.
Paulo Leminski

Perceber características e compreender questões levantadas acerca do tempo presente é uma das tarefas de quem investiga a contemporaneidade e para tanto se faz necessário um esforço duplo: estar no presente e ao mesmo tempo conseguir se afastar dele para que as análises de sua problemática possam ser mais precisas.

[1]Professora adjunta no Departamento de Artes da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Para Giorgio Agamben, é a relação de aderência e distanciamento em relação ao tempo, com sua dissociação e anacronismo, que define o olhar sobre o contemporâneo (2009, p.59). Ao estabelecer um paralelismo entre poesia e contemporaneidade, ele postula que é mais importante prestar atenção na escuridão de seu tempo do que perceber suas luzes.

> Perceber no escuro do presente esta luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. [...] E por isso ser contemporâneo é uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber neste escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar. (*id. ibid.*, p.65)

A proximidade com a origem das coisas, segundo ele, pulsa no presente e o compromisso secreto entre arcaico e moderno é um elemento necessário para se compreender melhor as questões atuais. Estabelecer relações entre os diferentes tempos históricos que se dividem e se relacionam de modo especial é um fator essencial para se desvendar algumas características do período contemporâneo, pois a percepção do lugar de determinadas fraturas temporais possibilita o encontro entre os tempos e as gerações. A prática de se olhar o passado para encontrar nele uma relação com o presente independe da vontade do sujeito contemporâneo, portanto a citação se torna uma exigência que busca solucionar uma necessidade a qual ele não pode responder (*id. ibid.*, p.72).

Evidenciar questões da contemporaneidade que sejam relevantes em duas produções cinematográficas nacionais desta última década é o que se busca neste artigo. A presença de lacunas pode ser percebida em ambos os filmes e seus silêncios são plenos de conteúdo. As subversões cronotópicas são potencializadas nas imagens e nos sons e a lentidão das cenas determina um tempo sem pressa, mais adequado aos moldes de cotidianos que se afastam de acontecimentos grandiloqüentes. Os efeitos de sentido confluem para potencializar um sentimento de solidão e apontam em direção à impossibilidade de efetiva atuação no meio circundante.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O Som ao Redor (2013) é o primeiro longa metragem de ficção cujo roteiro e direção são de Kleber Mendonça Filho, jornalista e crítico de cinema. Antes dele o autor, responsável pelo setor de cinema da Fundação Joaquim Nabuco no Recife e redator de cinema para vários periódicos, havia realizado o documentário *Crítico* (2008) que aborda questões sobre a produção cinematográfica. *O Som ao Redor* foi apontado pelo jornal *New York Times* como um dos melhores filmes realizados no ano de 2012.

Exlsto (2010) é o primeiro longa metragem de ficção realizado por Cao Guimarães, artista plástico e cineasta mineiro. *A Alma do Osso* (2004), *Andarilho* (2007) e o *Homem das Multidões* (2013), são longas metragens dirigidos por ele e compõem sua trilogia da solidão. Os dois primeiros são documentários e o terceiro é uma adaptação do conto homônimo de Edgar Alan Poe. *Exlsto* é uma livre adaptação do romance *Catatau* de Paulo Leminski e foi realizado à convite do Instituto Itaú Cultural.

As analogias que podem ser estabelecidas entre os dois filmes se apresentam de forma sutil e intrigante, pois entre ambos predominam as diferenças. Numa abordagem superficial trata-se de obras de diretores cuja formação tem bases em faculdades de jornalismo; outro ponto em comum concerne à localização da trama, pois ambas tem seu desenrolar em terras pernambucanas. A partir destas básicas constatações, as diferenças são marcantes e as semelhanças só podem ser retomadas no que tange a especificidades da linguagem fílmica e seus respectivos modos de apresentação de questões contemporâneas.

As imagens em *close* são abundantes nos dois filmes e os enquadramentos dos primeiros planos são realizados de modo a priorizar linhas horizontais e verticais; as diagonais, que imprimem profundidade e movimento às formas, estão presentes nos espaços abertos da paisagem ou criam uma espécie de enclausuramento quando nos espaços fechados das residências.

A banalidade em *O Som ao Redor*

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O filme de Mendonça Filho trata de questões prosaicas, cotidianos familiares: descendentes de uma rica família nordestina moram na mesma rua e seus problemas de relacionamento são evidenciados ao longo do filme. Quando uma equipe se propõe a fazer a segurança da região, a trama se torna mais complexa e a expectativa de que algo aconteça é potencializada. Mas o filme se constrói nos pequenos acontecimentos, nos quase nada que são trazidos ao público. Se as cenas conduzem à espera de que algo extraordinário possa suceder, esta espera não se cumpre até o final do filme, de modo sutil e também sem promover grandes emoções: o assassinato do dono do engenho, patriarca da família é apenas indicado, o que impossibilita a exaltação dos sentimentos do observador. Tudo é organizado sem sobressaltos, na contramão de um cinema hegemônico que se nutre da sequência de acontecimentos previsíveis. Em *O som ao Redor* o que se espera acontecer, nunca acontece: o cachorro é envenenado, mas não morre; um casal invade uma casa para namorar e não é descoberto. Esta espécie de ordem do dia a dia sem acontecimentos marcantes prevalece e aponta a monotonia da vida e sua aceitação. Distante de ideias de mudanças ou conquistas, cada uma das personagens se deixa levar por seu cotidiano de poucas ambições, na esteira de um passado que engendrou situações da qual não se conhece um modo de escapar. Para Bakhtin:

> Os sistemas ideológicos constituídos da moral social, da ciência, da arte e da religião cristalizam-se a partir da ideologia do cotidiano, exercem por sua vez sobre esta, em retorno, uma forte influência e dão assim normalmente o tom a esta ideologia. Mas ao mesmo tempo, esses produtos ideológicos constituídos conservam constantemente um elo orgânico vivo com a ideologia do cotidiano; alimentam-se de sua seiva, pois, fora dela, morrem, assim como morrem, por exemplo, a obra literária acabada ou a idéia cognitiva se não são submetidas a uma avaliação crítica viva (BAKHTIN, 2010, p. 122).

Retirar os diversos cotidianos de seu caráter de pouca relevância e potencializar seu valor é uma das questões que emergem nos dois filmes analisados. Enfatizar os acontecimentos aos quais se costuma atribuir pouco sentido

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

é uma das questões presentes no filme de Mendonça Filho; a abordagem do pequeno e do que poderia ser considerado pouco significativo é um fator determinante para a constituição da narrativa fílmica.

Uma parcela significativa do filme acontece em interiores de residências, e mesmo a equipe de segurança que trabalha na rua arma uma barraca para se proteger das variações atmosféricas. Esta ênfase na vida em espaços fechados não deixa de revelar um sentido específico. Para Muniz Sodré:

> A casa não é um simples alojamento ou habitat, mas sempre um lugar simbólico. No diagnóstico psicológico e psicossocial, ela é vista como reprodutora do corpo material ou mental, uma vez que sugere um corpo vivo, com suas demandas de intimidade e tranquilidade, integrando a representação de si mesmo feita pelo indivíduo (SODRÉ, 2001, p. 159).

Esta espécie de intimidade e tranquilidade, em *O som ao Redor*, transformam-se numa espécie de apologia da banalidade, pois são os elementos triviais e corriqueiros da vida que constroem a narrativa fílmica.

A crise cartesiana em *ExIsto*

ExIsto trata da fictícia vinda de René Descartes ao Brasil no período da colonização holandesa liderada por Maurício de Nassau. Diante do calor dos trópicos ele desconstrói, pouco a pouco, a lógica cartesiana. O filme se atém à imagem do filósofo e às suas reflexões acerca do se apresenta em seu entorno; na floresta ele se detém o olhar sobre estranhos animais; em Recife observa as pessoas e por elas é observado, em Brasília percebe a impossibilidade de compreender este mundo através da razão; e na praia, no final do filme, Descartes renasce para um novo modo de vida. Durante todo o filme ele não conversa com ninguém e as falas, extraídas do livro de Leminski, preservam seu caráter reflexivo também no filme. Descartes pensa e na ausência de possíveis interlocutores é com a câmera, e por extensão, com o espectador, que o personagem interpretado por João Miguel

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

estabelece o maior diálogo e revela as transformações geradas em seu cotidiano tropical. De acordo com Bakhtin, os momentos de crise são transformadores e se relacionam às subversões cronotópicas:

> Sobre a base da metamorfose se cria o tipo de representação da totalidade da vida humana em seus momentos cruciais e de *crise* mais importantes, *quando o homem se torna diferente*. Apresentam-se imagens distintas – incluindo radicalmente distintas – de um mesmo homem, nele unidas como épocas e etapas diferentes de sua trajetória vital. Aqui não há desenvolvimento no sentido exato da palavra, senão crise e renascimento[2] (BAKHTIN, 1996, p. 305).

A crise da filosofia cartesiana não deixa de ser uma das questões mais relevantes para o pensamento contemporâneo e o abandono da hegemonia da razão é um dos elementos em destaque nas pesquisas acerca de características específicas do tempo presente.

Descartes passa a maior parte do tempo em espaços a céu aberto e em contato com a natureza. É na observação do rio, do mar e da floresta que se instala sua crise acerca da verdade universal. São os movimentos de câmera que denotam a metamorfose de suas percepções, na medida em que deixam de se ocupar da beleza da paisagem tropical e se aproximam do rosto da personagem.

Percepção e solidão contemporâneas

Ao tentar evidenciar características do cinema nacional contemporâneo, deve-se levar em conta que:

> Nossas teorias da percepção estão inteiramente viciadas pela ideia de que, se um certo dispositivo produz, em um momento dado, a ilusão de

[2]Sobre la base de la metamorfosis se crea el tipo de representación de la totalidade de la vida humana em sus momentos cruciales y *de crisis* más importantes, *cuando el hombre se hace diferente*. Se dan imágenes distintas – incluso radicalmente distintas – de un mesmo hombre, unidas em él como épocas y etapas diferentes de su trayectória vital. Aquí no hay desarrollo en el sentido exacto de la palabra, sino crisis y renacimiento.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> uma certa percepção, ele sempre foi capaz de produzir esta própria percepção (BERGSON, 2011, p.252).

Indaga-se, então, qual seria a ordem de percepção que emana dos dois filmes e que forma de mutação ela pode estar sofrendo no mundo atual. A solidão das personagens, nos dois filmes, é um elemento cuja presença é acentuada, e este parece ser um fator que demanda maiores investigações.

O som ao Redor evidencia cotidianos que se constroem sobre a égide da melancolia e os acontecimentos que integram a narrativa parecem pouco adequados para promover alterações radicais nas vidas dos personagens: diálogos abordam questões corriqueiras, romances se desfazem sem dramas aparentes e relações afetivas seguem seu curso sem expectativas de acontecimentos que as possam renovar. A solidão que rege a vida não deixa de ser evidenciada até mesmo nas relações entre mãe e filhos. Parece existir um vazio dentro de cada uma destas pessoas, um vazio que não pode ser superado pois é parte constitutiva da existência humana. A impossibilidade de comunhão com o outro é um dos componentes da vida contemporânea: conviver com a solidão sem a possibilidade de almejar o seu fim.

A solidão em *ExIsto* é mais radical: Descartes está sozinho em sua busca da verdade, do conhecimento e da razão. E o mundo que a ele se apresenta se distancia cada vez mais da possibilidade de ser desvendado pelos caminhos da lógica racional. Enquanto no filme de Mendonça Filho os personagens parecem não se dar conta da solidão que os envolve, ou pelo menos não se pode tomar este dado como um efetivo problema da narrativa, no filme de Cao Guimarães a solidão é deliberada, é um dado fundamental para se compreender o universo cartesiano. É uma espécie de solidão ontológica, exacerbada pela espera de Artiscewski, o amigo de Descartes que nunca chega para dar explicações ao filósofo acerca deste novo mundo que ele passa a habitar.

Esta espécie de desconexão que permeia a vida dos personagens e a forma através da qual ela é tratada nos filmes, parece se adequar a um novo modelo de solidão. Nos filmes do cinema clássico a solidão costuma ser superada através do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

encontro afetivo ou percebida no personagem cuja tragédia de vida se torna paradigmática. Nos dois filmes abordados neste artigo, a solidão integra a vida cotidiana como um fato dado e não como algo que deva ser superado; e mesmo que no final de *ExIsto* haja o surgimento de uma espécie de grande mãe a acalentar Descartes, ela parece potencializar ainda mais os diversos tipos de solidões passíveis de se perceber na contemporaneidade.

O cinema e a política nacional

Os dois filmes apresentam metáforas que se relacionam ao panorama político nacional: se *O Som ao Redor* aborda problemas sociais que antecedem a grande crise nacional e trata a violência de um modo latente, a passagem de Descartes por Brasília em *ExIsto* evidentemente remete à visada do diretor sobre a capital do país, em cenas cuja proximidade com imagens da Escola Metafísica italiana parecem anunciar um tempo pós-apocalíptico.

O primeiro se estrutura em uma vingança por longo tempo planejada, a qual só vai ser revelada no final com o assassinato do patriarca, cujos dias de glória claramente pertencem ao passado. Até sua morte, nos minutos finais do filme, ele mantém poderes típicos do coronelismo nordestino e muito embora seu poder sobre a família seja explícito, uma espécie de decadência pode ser percebida tanto na decoração das residências quanto nas ocupações profissionais adotadas por seus descendentes.

O segundo mostra Brasília através de uma luz excessiva que se projeta nas imagens quase estáticas, fragmentos da arquitetura da cidade entram e saem de foco assim como a imagem do filósofo: Descartes não consegue ver com nitidez, entorpecido pelo fumo de ervas tropicais, seu pensamento é confuso. Ele afirma: “este mundo é o lugar do desvario, a justa razão aqui delira” (LEMINSKI, 2004, p.20). Imagem e texto se unem para intensificar os efeitos de sentido. Os cortes secos nas mudanças das imagens se assemelham à projeção de uma sequência de fotografias

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

e estes arranjos estéticos, orquestrados pela trilha sonora do grupo "O Grivo", apontam para uma espécie de transcendência, cuja ordem não é a do entendimento. A cidade vazia, devorada pelo branco da luz solar, suscita um questionamento sobre sua própria existência. Seu desaparecer no branco não deixa de estar imbuído de conotações políticas.

Em ambos os filmes parece não existir uma perspectiva de mudanças positivas, um ponto de fuga para que um projeto de vida possa ser elaborado. Os eventos se sucedem de modo que os personagens não tenham poder de ação; mais do que intervir sobre seu entorno, observam ou são conduzidos pelos acontecimentos sem que uma efetiva ação transformadora possa se originar. Esta passividade, espécie de aceitação da vida assim como ela se apresenta, parece ser uma das características de um cinema contemporâneo em suas conexões com as questões nacionais, cujas forças parecem exauridas pelo esforço de se atingir um padrão de justiça social, o qual se mostra cada vez mais comprometido.

Se nos cotidianos abordados em *O Som ao Redor* os diversos tipos de extratos sociais são tratados sob o mesmo enfoque, o cotidiano de Descartes no Brasil não deixa de se pautar em banalidades, em situações que são vivenciadas de um modo trivial: a tranquilidade com a qual Descartes observa a vida nos trópicos não deixa transparecer nenhuma exaltação sentimental e a evidencia da desconstrução de seu método de analisar o mundo é tratada como uma espécie de mal estar, gerado na constatação de uma crise da qual não se pode vislumbrar a solução.

No final de *Exlsto*, Descartes está nos braços de uma mulher negra dentro do mar. Esta espécie de renascimento do filósofo, não deixa de ser uma metáfora acerca da imortalidade de seu pensamento na cultura euro-ocidental. Se a busca de uma ordem lógica ou ainda de uma organização que dê conta de se compreender a verdade da vida se mostra inviável, da mesma forma o predomínio da desordem ou do caos não pode se tornar hegemônico, a fim de que sejam preservados certos princípios vitais. Descartes desiste de entender o mundo e aceita o acolhimento e o afeto do lugar. Seria inútil criar hipóteses acerca de seu comportamento a partir desta transformação, mas é fundamental que se perceba o valor de sua

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

permanência, esta espécie de impossibilidade de sua morte apontada por Cao Guimarães.

O assassinato do patriarca em *O Som ao Redor*, por sua vez, aponta o fim de um período e, muito embora o poder do personagem já demonstrasse indícios de enfraquecimento, o que se depreende do filme é o questionamento das alterações que esta perda pode acarretar. É quase impossível, em função da reduzida capacidade de tomar atitudes transformadoras por parte dos familiares, que o espectador consiga vislumbrar qualquer mudança na situação de decadência cotidiana da família. O filme de Mendonça Filho conduz à convicção de que nem mesmo a perda do patriarca terá a capacidade de retirar seus parentes da apatia em que estão envolvidos.

Considerações finais

Tecer reflexões acerca dos problemas enfrentados no mundo contemporâneo é uma das tarefas do cineasta comprometido com pesquisas poéticas relevantes. O que se percebe nos dois filmes analisados é a preocupação em diagnosticar e trazer para a cena problemas sociais específicos, o que leva o público a perceber transformações a partir de tais obras. Em *O som ao Redor* é impossível deixar de notar o legado dos temas abordados por Glauber Rocha, agora em uma chave de leitura menos idealista e mais comedida, como se o tempo da crença em transformações benéficas para o povo tivesse deixado de existir. Esta não deixa de ser uma maneira efetiva de retomar problemas sociais brasileiros.

Em *ExIsto* o diagnóstico da crise transcende a esfera nacional, muito embora parta justamente dela para identificar determinados aspectos de uma crise social globalizada. A crise de Descartes inevitavelmente é uma crise dos princípios que regem o mundo ocidentalmente colonizado. E a transformação que acontece com o filósofo não deixa de ser uma metáfora da transformação que pode ser percebida no mundo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As rupturas da narrativa evidenciadas na fragmentação das cenas e nas operações de montagem revelam uma espécie de eterna incompletude e apontam em direção ao caráter insolúvel dos problemas contemporâneos. Talvez seja esta a relação mais estreita entre os dois filmes e constitua parte do pensamento que rege a produção cinematográfica nacional: uma preocupação de base com o prosaico pensada cinematograficamente. Distante dos padrões do cinema de entretenimento *O Som ao Redor* e *Exlsto* reafirmam a falta de perspectiva adotada no mundo contemporâneo, mas mantêm uma espécie muito particular de bom humor: no primeiro uma alegria adquirida em situações claramente transitórias e efêmeras; no segundo uma felicidade transcendente em relação ao que pode se considerar a duração de uma vida, ao possibilitar reflexões acerca da efetiva presença dos princípios cartesianos na vida cotidiana.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. 1ª Edição. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. 14º edição. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. Problemas Literarios y Estéticos. Havana: Editorial Arte y Literatura. 1986.

BERGSON, Henri. Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 4ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

GUIMARÃES, Cao. *Exlsto*. DVD, 86 minutos, digital, estéreo, Brasil, 2010.

DELMANTO, Julio. 'O Som ao Redor' e a Reinvenção do Cinema Político. Revista Fórum. Disponível em: <http://www.pragmatismopolitico.com.br/2013/05/o-som-ao-redor-reinventa-o-cinema-politico.html> Acesso em: 15, jun. 2013

ESCOREL, Eduardo. O som ao redor – violência latente. Disponível em:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

<http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/o-som-ao-redor-violencia-latente> Acesso em: 30,jun.2013STAM, Robert. *Bakhtin*: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática. 2000.

LEMINSKI, Paulo. Anseios Crípticos. 1ª Edição. Curitiba: Criar, 1986.

_____. Catatau - um romance idéia. 3ª Edição. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.

MENDONÇA FILHO, Kleber. O som ao redor. 2h e 11min. Disponível em:

<http://www.cinedublados.com.br/2013/04/download-o-som-ao-redor-nacional.html> Acesso em: 15 mai.2013.

SODRÉ, Muniz. Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos. 4ª Edição. RJ, Petrópolis: Vozes, 2001.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O neocristão na teledramaturgia brasileira: a primeira aparição, algumas considerações

Helena RAGUSA
(Professora colaboradora departamento de História pela Universidade Estadual de Londrina).

Resumo: Por meio da análise dos personagens Dona Ana Cardoso e mestre Davidão, ambos judeus convertidos presentes na minissérie *A Muralha*, baseada em obra homônima de Dinah Silveira de Queiroz e adaptada por Maria Adelaide Amaral, exibida pela Rede Globo de Televisão no ano 2000, temos por objetivo perceber as relações entre história e ficção, uma vez que trata-se de uma presença, esta do cristão-novo, inédita na teledramaturgia brasileira mas que dialoga em vários aspectos com os estudos existentes em torno deste indivíduo na historiografia. Exibida em comemoração aos 500 anos do Descobrimento do Brasil, a minissérie, traz a figura do neocristão diluída ente as diversas identidades que explora, assim como o contexto histórico que os levou a esta condição e o criptojudaísmo como bem constatou Anita Novinsky (1972), em seu estudo sobre a inserção dos cristãos-novo na sociedade baiana.

Palavras Chave: A Muralha, Cristão-Novo, Brasil Colônia.

É notório em quase todas as minisséries produzidas pela Rede Globo de Televisão fatos e acontecimentos de nossa História se fazerem presentes, e, no caso da minissérie A Muralha, do ano de 2000, não foi diferente. Com 49 capítulos, ela foi exibida em comemoração aos 500 anos do Descobrimento do Brasil, trazendo em seu contexto o período histórico que compreende o ciclo dos bandeirantes paulistas. Baseada em obra homônima de Dinah Silveira de Queiroz e sob a autoria de Maria

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Adelaide Amaral e João Emanuel Carneiro1, a minissérie é um remake2, uma quinta versão, como bem aponta Maria Angela Rauss (2006), e como tal, foi modificado conforme a necessidade teledramatúrgica.

Na coletânea Autores: Histórias da Teledramaturgia (2008), que reúne dois volumes, onde entrevistas, depoimentos e fotos dos autores em seu ambiente de trabalho ou em cenários ilustram seu universo ficcional, Maria Adelaide Amaral relata sobre seu engano quanto à época em que o romance de Dinah Silveira de Queiroz teria se inspirado, quando então decide retroceder cerca de 200 anos, alterando também o contexto3 (idem:133-134). Ao receber a notícia de que a minissérie deveria aumentar os capítulos, a autora acrescenta alguns personagens, como o de Ana Cardoso, interpretada por Letícia Sabatella, no papel de uma cristã-nova, que sai de Portugal para o Brasil na obrigação de desposar-se de Dom Jerônimo, cristão devoto e também seu algoz.

Outro personagem em que focaremos nossas análises é o de Davi Fonseca ou mestre Davidão vivido por Pedro Paulo Rangel, mantido pela autora conforme a versão literária, também cristão-novo, que ao contrário de Ana, já se encontrava estabelecido na Colônia. Seu personagem está atrelado à figura de um comerciante envolto a uma extensa rede de relações e que diferentemente de Ana, parece debochar de seu próprio martírio – o de judeu convertido – ao mesmo tempo em que também ironiza a Igreja e todo o clero.

Logo de início nos chama a atenção o tratamento dado por Maria Adelaide Amaral a ambos os personagens, haja vista a proximidade com aquilo que a historiografia vem trazendo já há algum tempo acerca da presença cristã-nova no Brasil, como por exemplo, aspectos relacionados ao criptojudaísmo4; a ampla e diversificada atuação dos cristãos-novos em nossas terras5; aos costumes e a

[1] A minissérie ainda contou com a colaboração de Vincent Villari, dirigida por Carlos Araújo e Luís Henrique Rios, sob a supervisão geral de Denise Saraceni e Daniel Filho. A direção de produção coube a Eduardo Figueira (ALMEIDA, 2012: s/p).
[2] Segundo Rauss(2006), esta prática, o remake não necessita ser no mesmo formato que o anterior ou os anteriores, pode sofrer alterações.
[3] No livro o enfoque é a Guerra dos Emboabas no início do século XVIII. A versão televisiva se dá na vila de São Paulo de Piratininga no século XVII.
[4] Compreendemos como criptojudeus, os "cristãos-novos que continuavam a abraçar a fé dos antepassados, de moldar o judaísmo tradicional – cuja prática estava interdita – transformando-o num judaísmo possível, limitado às práticas e rituais menos denunciadores de sua existência, adaptados à nova e hostil realidade" (ASSIS, 2009:3).
[5] Algo para o qual, Anita Novinsky (1972), já atentava em seu estudo acerca dos cristãos-novos na Bahia.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

tradição que pouco a pouco foram-se mesclando à sociedade que aqui se formava; a complexa rede de relações em que se inseriam e outros.

Se a história que se conta é feita de modo a corresponder às necessidades e interesses de quem a escreveu (Poma; Viégas, 2009: 3), a versão televisionada adaptada por Maria Adelaide Amaral não deixa dúvidas. Em seu relato, a autora revela seu desejo em escrever sobre os cristãos-novos, "tenho fascinação pelos judeus, mais especificamente por aqueles que foram obrigados a se converter durante a Inquisição" e ainda complementa "sempre me interessei muito também pelos marranos, os falsos convertidos" (GLOBO, 2008:135).

Este é o caso da personagem de Ana Cardoso, cristã-nova que não esconde sua profunda tristeza e insatisfação quanto à condição que lhe é imposta quando ainda vivia em Portugal. Ao desembarcar no "novo mundo" e com um destino a cumprir, a personagem recorre em diversas passagens da trama à sua antiga tradição longe dos olhos que a cercam, principalmente os de Dom Jerônimo, um homem cristão, violento a quem se vê forçada a casar-se. Dom Jerônimo, por sua vez, interpretado por Tarcísio Meira, é irmão do inquisidor que mantém o pai de Ana preso sob tortura em Portugal, sendo, portanto, o casamento uma forma de mantê-lo vivo.

Na trama, o matrimônio forçado torna-se um sacrifício maior, quando dona Ana conhece Dom Guilherme Shetz, um comerciante por quem se apaixona. É ele quem leva Ana até de Dom Jerônimo para que o casamento ocorra. Dom Guilherme e Dom Jerônimo mantêm relações de negócios e como um favor, Dom Guilherme recepciona Ana hospedando-a em sua casa antes de prosseguir com a viagem que a levará a vila de São Paulo, seu noivo a espera. Neste momento já é possível detectar a forte ligação de Ana com sua tradição uma vez que a mesma recorre às orações de seu povo para que não caia na tentação de entregar-se a Dom Guilherme enquanto esta em sua casa.

Enquanto hospedada na casa de Dom Guilherme, Ana relembra a prisão de seu pai realizada pelos inquisitores, o julgamento e os castigos ou torturas que a ele

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

são infringidas, como quando o submetem a poulé6. Apesar de rápida, a cena não poupa o telespectador dos mecanismos e estratégias da chamada Santa Inquisição para com aqueles que ela acreditava agirem contra a Igreja.

Mais a frente, enquanto caminha em meio à mata para chegar a Vila de São Paulo, ao fugir das declarações de amor de Dom Guilherme, Ana revive novamente as tristes lembranças de quando vivia em Portugal, não as de seu pai, mas as suas de quando também, presa pelo Santo Ofício foi torturada e obrigada a fazer uso do habito penitencial; o corte de seus cabelos atravessando-lhe a carne, e, a prisão em que fora jogada até que a enviassem para o Brasil.

Segundo Flavio Mendes Carvalho (1992), "o sofrimento dos perseguidos é algo imponderável. Abandonar sua fé, suas tradições, esconder a origem à sociedade aos próprios descendentes se impôs como sobrevivência ao preço da perda quase que irremediável da identidade judaica" (idem:30). Negar a fé de seus antepassados é uma prática quase que constante em Ana pelo clima de vigia e controle que a cerca principalmente por parte de dom Jerônimo.

Até mesmo o padre da vila a questiona sobre a conversão de Ana para que possa lhe conceder a comunhão e antes mesmo que pudesse suscitar qualquer desconfiança ela confirma ter se tornado uma cristã recebendo então a comunhão sobre os olhares de toda gente. "Aos inquisidores interessava saber o que faziam os cristãos-novos depois de saírem de Portugal" (BRAGA, 2005:26) e informantes ou denunciantes não faltavam.

É compreensível, portanto, o receio de dona Ana mesmo quando se afasta dos olhos do Santo Ofício ao partir de Portugal, preferindo manter seus laços com o judaísmo em segredo e em público portar-se como uma cristã de fato. De acordo com Carlos Eduardo Calaça (2005), este tipo de comportamento só seria possível, pois "aos cristãos-novos, ensinavam-se as práticas e as atitudes adequadas diante dos Inquisidores, ou seja, as etapas do processo, o que confessar", sua educação

[6] "Na poulé, os braços eram amarrados por trás nos punhos e por uma roldana suspenso a uma altura de três ou mais metros, sendo periodicamente solto do alto, sem que chegasse ao chão durante a queda, por prender-se a corda, o que provocava fraturas e dores terríveis" (CARVALHO, 1992:26).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

estaria voltada para" uma educação de técnicas confessionais para assegurar a sobrevivência" (idem:208).

Assim parece ter aprendido mestre Davidão, um falso converso, bem sucedido nos negócios que tinha como preocupação manter as aparências e poder transitar entre os demais, além de claro evitar qualquer dúvida sobre sua cristandade. Por ser um comerciante conhecido, era necessário que todos estivessem convencidos de sua nova fé, especialmente aqueles com quem mantinha negócios como a própria Igreja.

Ao conhecer pela primeira vez Antonia (Claudia Ohana), uma ex-meretriz portuguesa recém chegada do reino, Davidão se apresenta e lhe questiona sobre a razão de sua vinda a Colônia. Antonia então lhe confessa que está à procura de um marido. O comerciante então se oferece como um pretendente do qual ela não iria se arrepender, mas ao reconhecer sua origem judaica, nega imediatamente. Ao se defender da acusação lhe responde num tom de ironia e deboche: "judeu, fui, minha linda, agora sou tão cristão quanto vosmecê". Não muito convencida Antonia lhe retruca: "batizado de pé aposto!" Neste momento Davidão informa-a que sua conversão ocorreu aos seus quinze anos, quando a Igreja teria recebido-o "no seu santo seio".

Ainda assim, desacreditada Antonia lhe lança mais uma acusação a de ser assassino de Cristo, argumento bastante utilizado pela Igreja para justificar a perseguição aos judeus. Percebemos que muito embora a condição de judeus convertidos imposta a ambos e o fato de não abjurarem totalmente tornam Ana e Davidão próximos. Contudo, o universo criado por Maria Adelaide Amaral e em que cada um habita são completamente distintos.

Em Ana, o sofrimento que se inicia em Portugal perpetua-se por um longo tempo, chegando ao Brasil. Até que descubra a morte de seu pai, sua rotina é repleta de humilhações, medo e dor, conseqüência dos inúmeros castigos físicos os quais é submetida por Dom Jerônimo.

Já Davidão, sua imagem está atrelada a de um comerciante – não necessariamente os cristãos-novos que para cá vieram o eram - sua atuação não

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

limita-se somente a compra e venda de marmelada, farinha de milho, açúcar ou sal7 e móveis – como a cama de Dom Cristóvão Rabelo, um de seus clientes -, mas de outras cargas, o que em alguns casos gerava conflitos, tendo em vista que nem sempre conseguia atender sua clientela. Este é o caso de uma das cenas em que está a negociar a venda de um grupo de índios8 para fazendeiros e bandeirantes locais indo contra os "desígnios" da Igreja.

O suplício de Ana ganha uma dimensão ainda maior no 2º disco9 da minissérie, mais precisamente no 5º capítulo, onde a autora da voz aos instrumentos de tortura comumente utilizados pela Inquisição. É vasta a quantidade de trabalhos e estudos que a historiografia traz em torno desta temática, mas quando se trata de pensá-la fora do eixo europeu, como o Brasil, por exemplo, pouco se vêTalvez

Talvez isto se deva a ausência de um tribunal do Santo Ofício em nosso território, porém, é sabido que os braços inquisitoriais chegaram até as colônias portuguesas, como o Brasil e em nome dele eram feitas as prisões e inquéritos por agentes locais (FLEITER,2006:30). O confisco de bens10 por parte da Igreja é outro assunto que permeia as pesquisas no Brasil, este chegou até aqui e na minissérie, logo que Ana conhece Dom Jerônimo, ela lhe entrega um montante de jóias que pertenciam ao seu pai. Não fica claro se vem a tratar-se de um dote, uma vez que este era um costume muito comum – o pai da noiva dar um dote ao futuro marido – porém, é muito possível que as jóias em questão tenham sido confiscadas pelo Santo Ofício e Ana tenha sido obrigada a entregá-las.

Não podemos ignorar o fato de que em se tratando da televisão, esta

> *Continua sendo um dos mais poderosos veículos de comunicação de massa no mundo, apesar do advento e do alcance da internet. Seu caráter invasivo, formador de opinião e criador de hábitos, aliado à sua ampla*

[7] Produtos de grande valor na Colônia, privilégio de poucos.
[8] De acordo com Nachman Falbel (2008), os cristãos-novos paulistas tinham a fama de "implacáveis predadores de índios" (idem:140).
[9] A minissérie foi gravada em versão DVD e é comercializada em dois discos.
[10] O confisco de bens abrangia os cristãos-novos acusados de judaísmo bem como todos os que fossem suspeitos de qualquer outra heresia que não a judaica, desde que fossem considerados culpados graves, negativos convictos ou relapsos (BRAGA, 2010-2011:156).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> *presença no ambiente doméstico, demonstra sua importância em diversas áreas da sociedade, inclusive no que diz respeito à produção cultural. Para milhares de brasileiros, a televisão constitui-se no único meio de acesso à cultura. Em um país onde cada habitante lê, em média, apenas 1,8 livro por ano, não se pode ignorar o papel assumido por este veículo de comunicação que atinge quase 100% dos lares brasileiros (poma; viégas, 2009: 4).*

A televisão não está desconectada do conhecimento histórico, ela é uma das esferas em que ele ocorre, assim como "outras formas da cultura da mídia que desempenham papel fundamental na reestruturação da identidade contemporânea e na conformação de pensamentos e comportamentos" (kellner, 2001, p.304). Este caráter histórico é mais latente ainda quando nos referimos às minisséries, algo que parece ser garantido quando se trata da audiência11 e a "assimilação das minisséries, exibidas na grade da tv globo, em escala nacional, pode indicar a recepção do público à cultura" ((POMA; VIÉGAS, 2009: 4).

Interessante observar que ao contrário do que ocorre muitas vezes em outras instâncias midiáticas ou esferas onde nossa história é narrada, a minissérie foi realizada como a própria autora diz, com "zero glamour". Os figurinos "enlameados" das atrizes a quase ausência de maquiagem das mesmas ou o aspecto sujo dos atores, surtiram, efeito contrário. Ao que consta, a minissérie teria alcançado uma as maiores audiências da rede globo (idem, ibidem).

Os bandeirantes que costumeiramente surgem como heróis12, são também representados como violentos apresadores e comerciantes de índios; os jesuítas seriam aqueles que destruíram a cultura indígena; a Igreja e a "máquina inquisitorial" não ficaram de fora; e os cristãos-novos, que até então não haviam sido contemplados pela narrativa televisiva - e ao que tudo indica, não há outros trabalhos onde os mesmos aparecem – passaram a ter voz.

[11] Atualmente, a Rede Globo de televisão não é a única a veicular este tipo de produto, ainda que permaneça "no topo", há uma concorrência que busca este mesmo tipo de segurança, qual seja, o cunho histórico.
[12] Basta atentarmos para o Museu Paulista, por exemplo, onde a imagem do bandeirante está atrelada a figura do herói, algo que podemos nos deparar logo na entrada do museu onde se encontram as grandes estátuas de Antônio Raposo Tavares à esquerda e de Fernão Dias Paes à direita .

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Um outro ponto a ser levado em conta é a pouca quantidade de estudos existentes acerca dos cristãos-novos no litoral paulista (FALBEL, 2008:135). A tal fato atribuísse a grande quantidade de pesquisas estarem voltadas para a documentação inquisitorial, tendo o maior número de cristãos-novos acusados de judaizar fora da Capitania e o acesso difícil à região conforme podemos observar na própria minissérie, onde para chegar às vilas era necessário subir a serra pelo Caminho do Mar (idem, ibidem).

Ainda assim, incipiente, a historiografia em torno da população que se formou na Capitania de São Vicente e na Vila de São Paulo, Maria Adelaide Amaral explorou em sua narrativa, muito provavelmente por meio das denunciações o estabelecimento dos judeus convertidos na região.

Contudo, nestas breves considerações acerca da presença cristã-nova na teledramaturgia brasileira, mais especificamente na minissérie A muralha, buscamos trazer para a discussão o modo como a autora organiza a memória dos primeiros habitantes no Brasil, destacando o esforço da mesma em escapar do "tripé" que constitui as demais narrativas para explicar a formação da sociedade, ou seja, pautada no branco, no índio e no negro, e que é recorrente em outros espaços onde se produz o conhecimento histórico. Importante ressaltar que em meio a este branco, encontramos ali, ainda que diluída, a presença do judeu convertido, este cristão-novo atuante e complexo que esteve aqui logo no início de nossa formação.

Quando Maria Adelaide afirma sua curiosidade acerca dos cristãos-novos na América Portuguesa, a fala da autora nos remete a ideia de que trazer os cristãos-novos para a teledramaturgia não seria, portanto, "mais o saldo mais ou menos intencional de uma memória vivida, mas a secreção voluntária e organizada de uma memória perdida" (NORA, 1993: pág. 16).

Seus personagens, a apropriação da historiografia feita pela autora para criá-los, chama a atenção, ainda que a minissérie tenha "misturado os tempos". Trata-se de recriar um passado – ainda que ficcional - no caso, destes judeus convertidos que para cá vieram e que até então pareciam negligenciados ou

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ignorados no contexto de nossa formação, como se não fizessem parte do repertório cultural, da cultura histórica da nação.

Os cristãos-novos13 atuaram por todo o período colonial em diversos setores da sociedade em diferentes tempos e espaços deixando marcas profundas na população que aqui se formou. Na empreitada de apresentar este conhecimento histórico acerca da presença destes indivíduos em nossa história, a autora traz à tona uma série de elementos que irão conferir-lhes sentido, como é o caso da vigia constante do Santo Ofício, ainda que em terras mais distantes ou o criptojudaísmo praticado pelos personagens envolvidos como garantia de sobrevivência.

Referência Bibliográfica:

ALMEIDA, Verônica Eloi de. A Muralha e a representação indígena na televisão, na literatura e nas ciências sociais. In: PROA revista de antropologia e arte. IFCH-UNICAMP. Campinas, 2012.

ASSIS, Angelo Adriano Faria de. Criptojudaísmo no feminino. Uma análise da Resistência judaica na Bahia Quinhentista a partir das fontes da I Visitação do Santo Ofício ao Brasil. In: Revista Vértice. São Paulo: USP, 2010.

BRAGA, Isabel m. R. Mendes Drumond. Judaísmo, Inquisição e Sequestro de Bens: os Patrimónios de Alguns Transmontanos. In: Brigantia. Bragança, 2010-2011.

_____. Judeus e Cristãos-Novos: os que chegam, os que partem e os que regressam. In: Cadernos de Estudos Sefarditas. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2005.

[13] Fazemos uso aqui da definição utilizada por Maria Luiza Tucci Carneiro, a qual considera como cristãos-novos os judeus que, por meio da violência, se tornaram cristãos, e os que deles descendem por linha de pai e mãe. O termo cristão-novo passou a ser frequentemente empregado em Portugal, em oposição a cristão-velho, após a conversão forçada de todos os judeus imposta por D. Manuel, em 1497 (CARNEIRO, 2005: 4).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

CALAÇA, Carlos Eduardo. Entre os auditórios, clínicas, engenhos e os cárceres do Santo Ofício: cristãos-novos letrados no Rio de Janeiro (séculos XVII e XVIII). In: Estudos Ibero-Americanos. PUCRS. Rio Grande do Sul, 2005.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Preconceito Racial em Portugal e Brasil colônia: os cristãos-novos e o mito da pureza de sangue. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARVALHO, Flávio Mendes. Raízes judaicas no Brasil: o arquivo secreto da inquisição. São Paulo: Nova Arcádia, 1992.

FALBEL, Nachman. Judeus no Brasil: estudos e notas. São Paulo. Humanitas: USP, 2008.

KELLNER, Douglas. A cultura da mídia – estudo culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

KORNIS, M. A. Uma memória da história nacional recente: as minisséries da Rede Globo. Acervo (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 16, n.1, p. 125-142, 2003.

MEMÓRIA GLOBO. Autores: Histórias da Teledramaturgia. Livro 2. São Paulo: Globo, 2008.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, 1993..

POMA, Larissa Ferreira; VIÉGAS, Rosemari Fagá. As minisséries na tv globo: da literatura à televisão. In: Pesquisa em Debate. Universidade São Marcos, São Paulo, 2009.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Correndo com o acaso: uma análise fílmica de Corra Lola, Corra

Roberto SCIENZA (UEL)
Larissa Kiefer de SEQUEIRA

Pretendemos desenvolver uma análise fílmica de 'Corra Lola, Corra', drama alemão de 1998, escrito e dirigido por Tom Tykwer. O filme apresenta três possíveis soluções para que Lola consiga salvar seu namorado em 20 minutos. As referidas soluções são iniciadas quase idênticas em suas configurações e objetivos, mas certos detalhes diferem-se durante o processo de repetição, fazendo de cada solução uma distinta obra do acaso. A narrativa proporciona uma percepção temporal não convencional, uma vez que as relações entre presente, passado e futuro interpenetram-se esporadicamente. O longa-metragem ainda deixa em aberto se alguma das soluções foi de fato escolhida pela garota. Propomos que as soluções de 'Corra Lola, Corra' são vivenciadas num processo que compreende simultaneamente o virtual e o atual, a potência e a criação, constituindo-se de maneira intempestiva, sendo impelidas pelo acaso e movidas pela necessidade. Para entender a discussão proposta, desenvolvemos os conceitos de intempestivo e eterno retorno em Nietzsche e de atual, virtual, diferença e repetição em Deleuze. Elaboramos a análise fílmica proposta sob as diretrizes de Aumont e Marie.

Palavras-chaves: 'Corra Lola, Corra', Nietzsche, Deleuze.

Largada

Este ensaio foi escrito correndo. Trata-se de um movimento intenso. De uma necessidade urgente; pungente. De um prazo curto. Corremos contra o tempo. Assim, objetivamos o despertar de uma criatividade emergente ao caos, a-histórica;

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

intempestiva. Correndo provocamos a ação, afirmamos a potência. Correndo encorajamos o movimento, afirmamos a variação, a diferença.

'Corra, Lola, Corra' (em alemão, *Lola Rennt*) – filme alemão de 1998, escrito e dirigido por Tom Tykwer – apresenta três possíveis soluções para que Lola consiga salvar seu namorado em 20 minutos. As referidas soluções são iniciadas quase idênticas em suas configurações e objetivos, mas certos detalhes diferem-se durante o processo de repetição, fazendo de cada solução uma distinta obra do acaso. A narrativa proporciona uma percepção temporal não convencional, uma vez que as relações entre presente, passado e futuro interpenetram-se esporadicamente. O longa-metragem ainda deixa em aberto se alguma das soluções foi de fato escolhida pela garota.

Propomos desenvolver uma análise do referido filme sob as diretrizes de Aumont e Marie. Para tanto, desenvolvemos os conceitos de intempestivo e eterno retorno em Nietzsche e de atual, virtual, diferença e repetição em Deleuze. Inferimos que as soluções de 'Corra Lola, Corra' são vivenciadas num processo que compreende simultaneamente o virtual e o atual, a potência e a criação, constituindo-se de maneira intempestiva, sendo impelidas pelo acaso e movidas pela necessidade.

Correndo contra o tempo

Para o filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1999), o homem sofre diante de seu passado, diferente do animal que, imerso no instante, vive de modo a-histórico. Segundo o filósofo, o animal não disfarça, não esconde nada. Ele aparece a todo momento plenamente como é. O homem, ao contrário, contrapõe-se ao peso cada vez maior do passado. Este peso o oprime e compromete sua ação. "Há um grau de insônia, de ruminação, de sentido histórico, no qual o vivente chega a sofrer dano e por fim se arruína, seja ele um homem ou um povo ou uma civilização" (NIETZSCHE, 1999, p. 274)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Segundo Nietzsche (1999), deve haver no homem um desligamento do passado, uma faculdade ativa de esquecimento. O homem, entretanto, não precisa se desligar completamente da história, mas saber usa-la em benefício da vida, da vontade de potência, para que assim seja possível a ação a-histórica. Deve saber transitar entre o histórico, o a-histórico e o supra-histórico e usá-los a seu favor. Para o alemão, se o homem se mantém preso ao passado e em conformidade com o presente, não é capaz de pensar o novo. Nietzsche (1999) nos convida a pensar por meio de um exemplo extremo: um homem que não possui capacidade de esquecer e condenado a ver por toda parte o vir-a-ser. Tal homem não acredita em si, vê tudo desmanchar-se em pontos móveis e se perde nesta torrente do vir-a-ser, incapacitado de agir.

Pontanto, para Nietzsche (1999, p. 273), "todo agir requer esquecimento". Para o filósofo, somente exercendo uma força intempestiva sobre o tempo, logo, somente rompendo com a ideia de progresso histórico ou linearidade histórica que se pode agir a favor da vida. Para o filósofo, o homem que age a favor da vida é um criador, capaz de produzir novos modos de existência e novas formas de conceber o mundo. Quando Nietzsche apresenta o conceito de intempestivo, tem por finalidade criticar a ideia platônica de tempo, na qual o tempo revela um sentido, entendido com uma "imagem móvel da eternidade" e defender o movimento, os fluxos e o acaso.

> A intempestividade é, pois, sintoma da oposição, em certa medida, já apontada em O nascimento da tragédia, entre dois tipos de filosofia: a metafísica e a filosofia trágico-dionisíaca. Enquanto a primeira dissimula a existência na postulação do ser e das categorias unidade, permanência, substância e identidade, a segunda acolhe, elogia e inocenta o movimento, as transformações, a contingência, o caos e o acaso (CALOMENI, 2011, p. 11).

O intempestivo recusa qualquer tipo de cronologia ou linearidade temporal. Ele não permite qualquer domesticação. Age contra o tempo, contra qualquer excesso de contemporaneidade, contra aquilo que o tempo atual diz ser seu, contra aquilo que ele glorifica. Logo, para Nietzsche (1999), o homem deve agir de maneira

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

intempestiva sobre sua época, "ou seja, contra o tempo, e com isso no tempo e, esperemos, em favor de um tempo vindouro" (NIETZSCHE, 2003, p. 6). O pensamento, por sua vez, não deve se adaptar ao seu contexto histórico, não deve de forma alguma se submeter a seu tempo, mas posicionar-se de maneira intempestiva.

O intempestivo manifesta-se a-historicamente. Trata-se de um vontade infantil, aiônica, inocente e inconsequente, que quer o devir, o novo, o experimento, a liberdade, o tempo por vir. Um estado a-histórico - "nenhum artista alcançará a sua pintura, nenhum general a sua vitória, nenhum povo a sua liberdade, sem ter antes desejado e almejado vivenciar cada uma delas em meio a um tal estado" (NIETZSCHE, 2003, p. 11).

Para Nietzsche (2003), o homem da ação, conforme expressado por Goethe, é desprovido de consciência ou saber. Ele é injusto com seu passado e esquece todo o resto em prol do direito daquilo que deve vir-a-ser agora. Portanto, a intempestividade é uma força criativa. O intempestivo possibilita a novidade, o diferencial de um processo, seu devir.

Correndo com o caos

Para Nietzsche (2006), há uma complexidade de forças no desencadeamento de qualquer processo. As relações entre essas forças são múltiplas e intercambiantes e engendram processos sempre singulares, nunca idênticos. Qualquer mudança em qualquer um dos fatores do processo acaba por afetar o mesmo. Conforme Nietzsche (2006, p. 118), "a condição geral do mundo é o caos". O mundo apresenta-se em estado de eterna variação, de diferença e repetição. As possibilidades, portanto, são inúmeras e não correspondem apenas ao campo do possível. Logo, esta multiplicidade de possibilidades permite a produção da novidade, do ato criativo. A referida multiplicidade de possibilidades que se mostram revela não apenas a diferença de possibilidades, mas a própria diferença enquanto tal.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A realidade se apresenta como um lance de dados. Conforme Deleuze (1976, p. 14) em seu livro *Nietzsche et la philosophie*, "o lance de dados afirma o devir e afirma o ser do devir". Logo, o lance de dados afirma sua própria constituição enquanto multiplicidade; caos; diferença. É o jogo do acaso. Segundo Deleuze, (1976), Nietzsche relaciona o acaso ao múltiplo, aos fragmentos, ao caos. Faz do acaso uma afirmação. Não se trata de um grande número de lances, mas de apenas um.

> Não é um grande número de lances que produz a repetição de uma combinação, é o número da combinação que produz a repetição do lance de dados. Os dados lançados uma só vez são a afirmação do *acaso*, a combinação que formam ao cair é a afirmação da *necessidade* (DELEUZE, 1976, p. 14-15).

A necessidade, para Nietzsche (apud Deleuze, 1976), afirma-se no acaso no mesmo sentido que o ser se afirma no devir e o um no múltiplo. Portanto, não se trata da abolição do acaso, mas sim sua própria combinação. Há apenas um número do acaso enquanto tal. "Não uma probabilidade repartida em muitas vezes, mas todo o acaso em uma só vez; não uma combinação final desejada, querida, aspirada, mas a combinação fatal, fatal e amada, o *amor fati*" (DELEUZE, 1976, p. 15).

Correndo do virtual ao atual

O filósofo francês, Gilles Deleuze, apresenta a atualização (ou diferenciação) como um processo pelo qual toda estrutura virtual passa. "O atual é o complemento ou o produto, o objeto da atualização, mas esta não tem por sujeito senão o virtual. A atualização pertence ao virtual" (DELEUZE, 1996, p. 51). Para Williams (2012), não se pode entender uma situação atual sem antes conhecer as estruturas virtuais às quais ela se relaciona.

O processo de atualização se dá da seguinte forma: há, por exemplo, uma ideia - múltipla e diversa em suas relações, pontos singulares, fluentes. Tais

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

relações encarnam-se em espécies distintas, partes distintas, características. Há uma determinação de seu conteúdo virtual, chamada diferençação, assim como uma atualização dessa virtualidade em espécies distintas, partes distintas, isto é, uma diferenciação (DELEUZE, 1988).

Para Deleuze (1988), o virtual não se encontra em oposição ao real, mas ao atual, possuindo uma realidade própria enquanto virtual. O virtual também não deve ser confundido com o possível. O possível opõe-se ao real. Seu processo é, portanto, uma realização. O virtual existe enquanto potência. Um campo de intensidades em vizinhança com o caos. Um plano no qual diferenças desdobram-se incessantemente. Segundo Lévy (1996), o atual é a resolução de uma potência. Ele que permite o surgimento do criativo, do novo, da diferença.

Segundo Deleuze (1988), diferença e repetição constituem o processo de atualização. Para o francês, a diferença não deve ser tomada a partir de uma identidade, de um conceito geral do qual ela difere. Sua filosofia da diferença defende que ela deve ser tomada por si mesma, caso contrário ela será sempre uma diferença já reduzida às categorias da representação, assim, perdendo sua natureza – a multiplicidade. A diferença, para Deleuze (1988), se estabelece fora dos padrões, é extra-modelo. Afirma-se enquanto anarquia coroada, enquanto multiplicidade.

De acordo com Deleuze (1988, p. 101), "em sua essência, a diferença é objeto de afirmação, ela própria é afirmação". A partir do momento em que a diferença afirma-se, inicia-se o movimento de diferença e repetição. Sua afirmação constitui uma singularidade, portanto, uma transgressão da generalidade. Se "a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um relevante contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência" (DELEUZE, 1988, p. 24). Se a diferença é o extra-modelo a repetição é a contínua afirmação desse extra-modelo. Ela afirma uma realidade singular. Mais heterogênea, mais artística. O processo de atualização, portanto, constitui sempre uma criação. A atualização não materializa aquilo que estava em potência no plano virtual, mas afirma esta potência, criando linhas de fuga, devires.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O conceito de repetição dialoga de maneira muito íntima com o Eterno Retorno proposto por Nietzsche. Uma vez que a diferença deseja afirmar sua existência, quer, portanto, seu Eterno Retorno. "A diferença é a primeira afirmação, o eterno retorno é a segunda, "eterna afirmação do ser", ou a enésima potência que se diz da primeira" (DELEUZE, 1988, p. 388). O Eterno Retorno não é o retorno do mesmo, do semelhante, mas da própria diferença, pois esta é o princípio de toda a natureza. Ele não pressupõe qualquer identidade ou Eu. Diz-se de um mundo profundo de diferenças, disparidades, diferenças de diferenças. Não faz retornar nenhum devir igual ou semelhante, mas os simulacros, os fantasmas, os outros. "O Eterno Retorno não é apenas tudo voltar a ser como já foi eternamente, mas sim uma "faculdade da eterna novidade" (BARBOSA, 2010, p. 73, grifo do autor).

Corra Lola, Corra

O filme 'Corra Lola, Corra' - no original alemão *Lola Rennt* - é um filme independente e fora dos padrões hollywoodianos lançado no ano de 1998. O diretor Tom Tykwer também é responsável pelo roteiro. 'Corra Lola, Corra' foi indicado a 41 prêmios, ganhando 26 deles. Entre eles, destacam-se o prêmio de Melhor Filme Estrangeiro, no *Independent Spirit Awards* e o prêmio de audiência no *Sundance Film Festival*.

Sinopse: Manni é um mensageiro de um gângster. O mensageiro parecia ter um dia de sorte quando carregava uma grande quantia de dinheiro (100.000 marcos) para ganhar a confiança de seu chefe. Como todos os dias, Manni estava à espera de sua namorada, Lola, que sempre vai buscá-lo de moto no fim do expediente de seu trabalho. Especialmente neste dia ela não aparece. Sem ter carona, Manni decide pegar o metrô e leva consigo a sacola cheia de dinheiro. No entanto, as coisas se complicam para ele quando esquece a sacola com os 100.000 marcos no metrô. Assim, ele tem apenas 20 minutos para recuperar esse dinheiro, uma vez que tem um encontro com o seu chefe para entrega-lo. Caso não consiga, Manni irá enfrentar a ira desse criminoso muito perigoso. Em meio ao desespero,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Manni recorre a sua namorada Lola, telefonando para ela. Lola diz que vai achar uma solução para salvar a vida de seu namorado Manni. Dessa forma, ela tem 20 minutos para correr até o outro lado da cidade de Berlim, conseguir o dinheiro e levá-lo para o seu namorado.

Preparo técnico dos corredores

Propomos uma análise temática do filme. Para tanto, há, geralmente, três tipos de instrumentos que devemos levar em conta: 1) instrumentos descritivos, cuja finalidade é descrever unidades narrativas, características da imagem e do som; 2) instrumentos citacionais, que se limitam ao texto ou "letra" do filme; 3) instrumentos documentais, que provém de fontes exteriores ao filme (AUMONT; MARIE, 2013).

Conforme Aumont e Marie (2013) sugerem acerca da análise fílmica, questionamos os temas, a narrativa e o discurso de 'Corra Lola, Corra'. No entanto, é importante destacar que não buscamos um sentido do filme enquanto algo delimitado, mas visamos desnudar um processo de significação em sua multiplicidade, incitando novas perspectivas e discussões acerca do filme. Nossa análise de 'Corra Lola, Corra' leva em conta o arsenal conceitual anteriormente apresentado para contribuir para a discussão proposta pelo filme.

Correndo com Lola

O filme é bastante fiel ao título, uma vez que Lola corre praticamente durante todos os minutos de duração do longa-metragem. Lola corre contra o tempo e enfrenta diversas adversidades que às vezes atrasam, ajudam ou atrapalham seu percurso. A cada passo que ela dá, mais o tempo passa e cada decisão tomada pode fazer a diferença. São apresentados três possíveis finais para a "correria" de Lola durante o filme para salvar o seu namorado. Ou seja, a mesma história é contada

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

três vezes, mas pequenas alterações no espaço, no comportamento das pessoas (e animais) e no tempo mudam completamente o processo e o resultado das histórias. Além disso, cada solução possui exatamente 20 minutos de duração.

Na primeira solução destacamos 6 imagens. Lola passa pelo menino e seu cachorro que late (imagem 1), esbarra na senhora que passa com um carrinho de bebê (imagem 2), passa na frente do carro do Sr. Meyer que acaba batendo no carro branco (imagem 3), realiza um assalto a um supermercado com Manni (imagem 4), corre junto de Manni com um saco vermelho (imagem 5) e é baleada pela polícia (imagem 6).

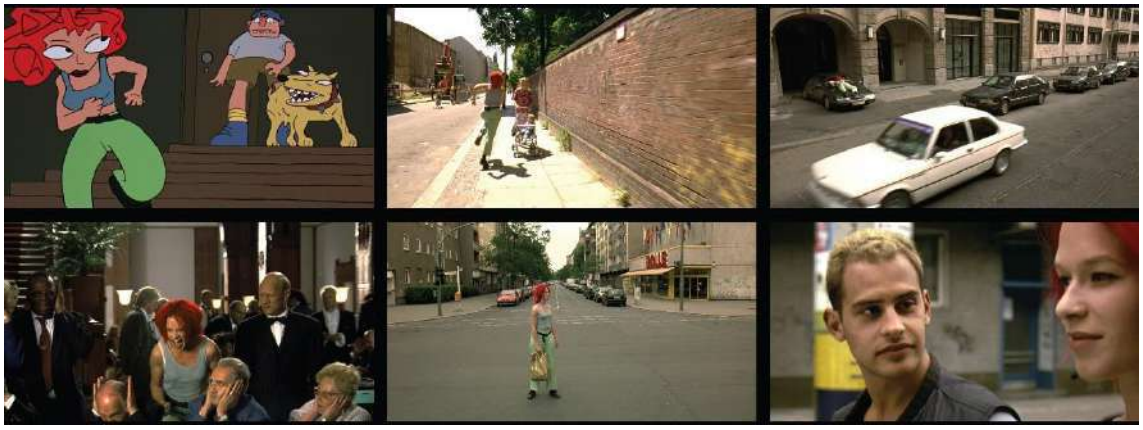
Imagens 1, 2, 3, 4, 5 e 6
Fonte: Corra Lola, Corra (1998)

Na segunda solução destacamos mais 6 imagens. Lola leva uma rasteira do menino que está junto do cachorro (imagem 7), esbarra de outra maneira na senhora com carrinho de bebê (imagem 8), pula na capota do carro do Sr. Meyer que bate no carro branco de outra maneira (imagem 9), realiza um assalto no banco em que seu pai é presidente (imagem 10), sai do banco com uma sacola verde (imagem 11), mas quando encontra Manni, ele é atropelado por uma ambulância (imagem 12).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imagens 7, 8, 9, 10, 11 e 12
Fonte: Corra Lola, Corra (1998)

Na solução 3 destacamos mais 6 imagens. Lola pula o menino e seu cachorro (imagem 13), não esbarra na mulher com carrinho de bebê (imagem 14), deita na capota do carro preto e conversa com Sr. Meyer (imagem 15), vai ao cassino e aposta duas vezes seguidas no número 20 (imagem 16) e sai de lá com uma bolsa dourada (imagem 17). Quando encontra Manni, ele pergunta o que Lola tem na bolsa (imagem 18).



Imagens 13, 14, 15, 16, 17 e 18
Fonte: Corra Lola, Corra (1998)

Desde o começo do filme é possível perceber que Lola não é uma garota comum. Todavia, seus cabelos vermelhos despenteados não são a única coisa que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

chama atenção. Lola é uma garota determinada, esperta e apaixonada por seu namorado Manni. Esta paixão faz com que Lola arrisque-se para ajuda-lo, custe o que custar. A garota não apresenta indícios de desistência. É uma desertora, um sujeito do devir. Encara o novo, o problemático. A necessidade de salvar o namorado é um impulso para que Lola realize não apenas o possível, mas também o impossível, que trace linhas criativas, linhas de fuga. Como propõe Casadore (2009, p. 93-94), "a situação abriu as fronteiras do território existencial de Lola; desterritorializou e afetou-a drasticamente. Esse embate entre corpo e afeto desestabilizou sua estrutura e possibilitou sua busca por soluções".

O que vemos em 'Corra Lola, Corra' é o próprio lance de dados. Único e múltiplo. O caos criador. O fluxo da vida. No filme, tudo é imprevisível, como uma perfeita obra do acaso. Este lance de dados é movido por uma necessidade – a necessidade de salvar Manni. Quando Lola entra no cassino e aposta no número 20 duas vezes seguidas, as chances da garota ganhar são mínimas. Entretanto, a solução existe em potência. Portanto, Lola desconsidera as probabilidades e age de maneira a-histórica; intempestiva. Age em prol daquilo que deve vir-a-ser agora. Para isso, Lola corre (literalmente) contra o tempo durante todo o filme. Aliás, a ideia de tempo está presente de várias maneiras durante todo o filme. Seja por meio de frases, pela aparição do número 20, remetendo aos 20 minutos necessários para salvar Manni, seja pelo som de batidas de relógios ou mesmo por suas imagens.

As 3 soluções apresentadas, com suas pequenas variações que acabam por mudar completamente o processo e desenrolar das histórias, revelam o jogo de diferença e repetição. Por exemplo, antes de Lola começar a correr nas três soluções, seu telefone vermelho cai no gancho. Na primeira solução, não há bolsa no ar. Na segunda, há uma bolsa vermelha no ar e na terceira solução há uma bolsa verde no ar. Contudo, ao mesmo tempo que vemos as 3 soluções, não sabemos se de fato alguma delas foi escolhida, levando-nos a crer que as soluções de Lola habitam ao mesmo tempo o virtual e o atual. Conforme Deleuze (1966, p. 55), o plano de imanência é um recorte do caos, "compreende ao mesmo tempo o virtual e sua atualização". No filme, a noção de tempo é bastante criativa. Ao mesmo tempo que temos passando por 3 vezes os 20 minutos contados, ou seja, que o presente passa

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

– remetendo ao tempo do atual -, "o passado e o futuro insistem no tempo e dividem ao infinito o presente" (PASSETTI; OLIVEIRA, p. 89), remetendo ao tempo do virtual. Isso pode ser exemplificado pelas esbarradas de Lola com a senhora com um carrinho de bebê e nas conversas com o menino que passa de bicicleta. Toda vez que Lola passa por estas pessoas, seus futuros são mudados radicalmente, como pode ser evidenciado nos flashes logo em seguida dos fragmentos. Há também fragmentos do passado de Manni e Lola na cama interpenetrando o tempo presente quando Lola é baleada ou quando Manni é atropelado.

Referências

BARBOSA, Ildenilson. O pensamento do eterno retorno e da vontade de poder como superação das teleologias cristã e científica. Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche. v. 3, n. 1, p. 71-89, 1º semestre de 2010.

CALOMENI, Tereza Cristina B. Intempestividade e Trágico em Nietzsche. O Percevejo (periódico do programa de pós-graduação em artes cênicas PPGAC/UNIRIO), Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 1-17, 2011.

CASADORE, Marcos Mariani. "Corra Lola, Corra" sob uma perspectiva esquizoanalítica. Revista de Psicologia da UNESP, v. 8, n. 1, p. 89-96, 2009.

CORRA LOLA, corra. Direção: Tom Tykwer. Alemanha. 1998, 1 DVD (81 min). son. color. Legendado. Port.

DELEUZE, Gilles. Nietzsche e a filosofia. Tradução de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. Diferença e Repetição. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. O virtual e o atual. In: ALLIEZ, Eric. Deleuze - Filosofia virtual. São Paulo: Editora 34, 1966.

LÉVY, Pierre. O Que é Virtual? Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

NIETZSCHE, Friedrich. Considerações extemporâneas. In: NIETZSCHE, Friedrich. Obras incompletas. Coleção Os Pensadores: seleção de textos de Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, p. 267-298.

_____. Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

_____. A Gaia Ciência. São Paulo: Escala, 2006.

PASSETTI, Edson; OLIVEIRA, Salete. A tolerância e o intempestivo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SELMA - UMA LUTA PELA IGUALDADE: A HISTÓRIA E A MEMÓRIA NO DISCURSO FÍLMICO

Josineide Alves da SILVA[1]

Resumo: O presente texto objetiva analisar o filme *Selma: uma luta pela igualdade (2014),* sob a direção de *Ava DuVernay*, observando o contexto histórico-social dos Estados Unidos da América na década de 60, tendo como referência o movimento negro por direitos civis e pelo fim da segregação racial no país. Argumentar também a construção da história e da memória de Martin Luther King Junior como uma das lideranças desse movimento e de que forma ela se apresenta na abordagem ideológica e estética do discurso fílmico.

Palavras-chave: Cinema; Movimento negro norte-americano; História e memória.

Introdução

Sobre a relação cinema e história Kornis (2008, p. 20 e 21) menciona que esta começou a ocorrer na segunda metade do século XX, a partir dos anos 60, quando "as questões de ordem metodológica sobre a relação entre o cinema e a história passaram a ser discutidas no campo historiográfico, em função, sobretudo da ampliação do termo *documento*". Assim, o "movimento de renovação da historiografia francesa denominado a 'nova história' teve como uma de suas mais importantes características a identificação de novo objetos e de novos métodos" ao realizar modificações no que considerava fonte para a pesquisa histórica, saindo do referencial de que somente o texto escrito era documento válido para análise, e ressaltando o surgimento do "cinema como destaque nesse contexto". Conforme Cardoso & Mauad (1997, p. 402), "novos textos, tais como a pintura, o cinema, a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

fotografia etc.; foram incluídos no elenco de fontes dignas de fazer parte da história e passíveis de leitura para o historiador".

Bittencourt (2009, p. 333) menciona que os documentos "são registros [...] criados por intermédio de diferentes linguagens que expressam formas diversas de comunicação". Na mesma linha de raciocínio, considerando um filme enquanto documento histórico de linguagem inovadora, Nova (1996, p 01) argumenta que "poderíamos classificar o caráter documental de um filme em primário e secundário", isto é:

> O filme pode ser utilizado como um documento primário quando nele forem analisados os aspectos concernentes à época em que foi produzido. E, como secundário, quando o enfoque é dado à sua representação do passado. [...]. Portanto, na relação cinema-história, há dois eixos fundamentais de questionamento: a leitura histórica do filme – analisar o filme à luz do período em que foi produzido – e a leitura cinematográfica da história – a história lida através do cinema.

Nesta perspectiva, Nova deixa claro que o filme enquanto documento histórico para análise pode ser lido pela identificação do contexto de sua produção e como uma representação simbólica (exercício estético de linguagem). Sendo assim, o filme constitui um discurso sobre o passado/presente (história), que está pautado na subjetividade de seus produtores, por ser uma criação artística. Desta forma, mesmo que esteja baseado em fatos reais, o filme não deixará de ser um ato de linguagem, ou seja, uma representação social e estética do passado/presente. Assim, o filme pode ser analisado como documento historiográfico e como um discurso (linguagem simbólica) sobre a História. Ostermann (2006, p. 16) ressalta:

> Contemporaneamente, o cinema se afirma como técnica de registro ou fonte documental e como produção simbólica inserida em um campo de relação de produção, a indústria de representações, por meio do qual se podem conhecer os homens, as sociedades, as culturas e registrar o sentido histórico que esses assumem. E o imaginário.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O cinema pode ser identificado como um registro histórico, ou ainda, como um agente transformador da história, assim, é importante o entendimento do pesquisador sobre o papel do cinema no decorrer da história como veículo de informação de massa, repleto de ideologias diversas, e também utilizado por muitos governos como propaganda política, dentre outras funções sociais. Pode estar, portanto, a serviço de diferentes setores sociais, influenciando as ideias e formando opinião sobre assuntos diversos e, consequentemente, interferindo no curso da história. É válido considerar, ainda, que o cinema também já foi identificado por historiadores como um testemunho da sociedade que o produziu, sendo um reflexo de ideologias, de costumes e de mentalidades envolvidas em sua produção.

Deste modo, o documento fílmico pode ser analisado como um objeto cultural de natureza reflexiva, histórica e social, não como uma verdade incontestável ou como simples realidade do tema apresentado. É preciso reconhecer o filme como produto de seu tempo, compreender o contexto histórico de sua produção, identificar os signos especiais criados artisticamente, as formas estéticas da narrativa e a intencionalidade inserida na produção, ou seja, observar a pluralidade presente no objeto e fonte de análise.

Contexto Histórico-social dos Estados Unidos da América

Após o final da Segunda Guerra Mundial a Europa passou por um processo de reconstrução: perdas humanas, naturais, históricas e econômicas, enquanto os Estados Unidos da América saía da guerra fortalecido, era a maior potência econômica, militar, e liderava o bloco de países capitalista no mundo. Concedeu apoio econômico e militar aos países europeus em recuperação, sob o interesse de manutenção dos ideais capitalistas na Europa e a contenção dos avanços das ideias socialistas soviéticas e da bipolaridade no planeta. As formas expressivas da rivalidade político-ideológica entre capitalistas e socialistas, era refletida por meio das propagandas internas e externas dos dois países, Estados Unidos da América e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, em especial nos esportes, como os jogos olímpicos realizados no período e nos produtos da indústria cultural.

> O cinema foi o meio de expressão mais utilizado como propaganda ideológica durante a Guerra Fria. Os bens de consumo, os super-heróis e os líderes norte-americanos eram mostrados como símbolo do bem e da moralidade superior norte-americana. Os Estados Unidos, por meio de intensa campanha anticomunista da luta do bem contra o mal, produziram também histórias em quadrinhos, desenhos animados e seriados de televisão, explorando a oposição entre a liberdade, representada pelo *American way of life*, e a opressão, representada pelo dirigismo estatal soviético. A propaganda soviética, por outro lado, denunciava os problemas sociais de muitos países capitalistas, como a fome, a violência e a mortalidade infantil, apresentados como sinal da decadência burguesa e do caráter anti-humano do capitalismo. O Realismo Socialista pregava que a arte da União Soviética devia inspirar-se na vida simples dos trabalhadores do campo e da cidade, com elementos limpos, claros e práticos, em oposição às inovações artísticas do Ocidente, vistas como sinal da decadência e deformação. (APOLINÁRIO, 2007, p. 171).

Na década de 50, a sociedade norte-americana viveu um intenso crescimento econômico que elevou o nível de vida e o consumo no país desde automóveis até eletrodomésticos, passando por uma variedade de produtos e indústrias presentes na época. Assim, segundo Vicentino (2016, p. 188), "os valores do modo de vida estadunidense ou o American way of life, foram difundidos em todo o mundo capitalista por meio de intensa propaganda. Colaboraram para isso o cinema e, mais tarde a televisão". No entanto, a elevação da economia não resultou na melhoria da qualidade de vida para toda a população norte-americana, a "população afrodescendente, por exemplo, precisou realizar inúmeras mobilizações ao longo da segunda metade do século XX, para ter acesso aos direitos civis e tornar o racismo um crime federal".

Apolinário (2007, p. 177), também declara que os "negros norte-americanos, pouco beneficiados pela prosperidade econômica e com uma renda muito inferior à dos brancos, viviam em guetos urbanos oprimidos pela segregação racial e pela

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

brutalidade policial". Mocellin & Camargo ao comentarem sobre algumas leis vigentes nos estados do Sul, como a doutrina dos separados mais iguais, ou seja, *separate but equal*, como forma de "preservar o *status quo* existente antes da abolição da escravatura", estes estados prezavam por uma política discriminatória com espaços separados "para negros e brancos em diversas instituições e estabelecimentos" e até mesmo "escolas inferiores para os negros".

Nesta perspectiva, cabe salientar, que desde o final da Primeira Guerra Mundial um nacionalismo extremado se expandiu nos Estados Unidos, sendo contrário e perseguindo os grupos sociais considerados "antiamericanos", como argumentam Pelegrini, Dias & Grimberg (2015, p.114), "na década de 20 [...] ganhava força um movimento nacionalista caracterizado pela grande intolerância a tudo que não fosse genuinamente americano", como os "negros, os judeus, os católicos e os imigrantes". O termo Wasp teve origem no começo do século XX, e "refere-se aos estadunidenses que atribuem grande valor à sua origem anglo-saxã, a cor branca da pele e o cristianismo protestante", sendo bastante intolerantes com as pessoas que não tinham essas características, mas habitavam nos territórios dos Estados Unidos.

Para Vicentino (2016, p.190), a década de 60 foi marcada por uma série de movimentos sociais espalhados pelo mundo, desde países capitalistas até os socialistas, sendo identificado como os "Anos Rebeldes", os manifestantes expressavam inconformidades com diferentes questões sociais presentes no período, especialmente nos Estados Unidos. Neste país, os questionamentos começaram pela participação na guerra do Vietnã: o alistamento militar de muitos jovens, a sua extensa durabilidade e os altos investimentos governamentais. Também tiveram destaque o movimento negro por direitos civil contrário ao racismo legalizado em diferentes estados. Destacaram-se lideranças, como: Martin Luther King Jr., Malcolm X, e as organizações ativistas como os Black Power e os Panteras Negras, com diferentes formas de resistências que vão desde formas pacíficas até a armada.

Estes movimentos encontraram opressão de setores conservadores da sociedade norte-americana motivados pelo ideal da superioridade wasp e de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

organizações racistas como a Ku Klux Klan (que teve sua origem, ainda, na segunda metade do século XIX). Neste contexto, houve perseguição e assassinato de negros, de judeus e de imigrantes, estes setores, também pressionaram autoridades sobre possível aprovação de leis que favorecessem os direitos sugeridos pelo movimento negro. Contudo, eles seguiram avançando, até conseguirem suas reivindicações. Zappa & Soto (2008, p. 44 e 46), também argumentam, sobre a década de 60 nos EUA.

> Enquanto o confronto no Vietnã era alvo de críticas dentro e fora dos Estados Unidos, uma outra guerra irreconciliável crescia nas entranhas do solo americano: a luta dos negros por direitos civis. Desde 1955, quando a costureira negra Rosa Parks se recusara a obedecer à lei do apartheid racial no Alabama, não cedendo seu lugar no ônibus a um homem branco que exigia que ela se retirasse do setor destinado aos brancos, a campanha dos negros por seus direitos crescera e se organizara, conseguindo, em 1968 uma mobilização nunca vista. [...]. Desde a Guerra Civil o país nunca estivera tão dividido quanto em 1968. O movimento dos Direitos Civis nos Estados Unidos, que começara em 1955 e se intensificaram nos anos 60, com o surgimento de organizações negras como os Black Power e o Black Panther Party (Partido dos Panteras Negras), lutava pelo fim da segregação racial nos Estados Unidos. Em Nova York, Hubert Rap Brown, até então presidente da SNCC – Comitê Estudantil Não violento -, abandonou a crença pacifista e passou a defender uma "revolução negra para que nossa raça possa sobreviver", conforme dizia. Aderiu ao partido dos Panteras Negras e ganhou fama de extremista.

Malcom X, ou seja, Malcom Litthe nasceu em Omaha estado de Nebraska, região central dos Estados Unidos, em 19 de maio de 1925, filho de pastor protestante, uma família de sete filhos que foi desestruturada pela segregação racial. Assim se pronuncia Mattos (2011, p.138) sobre a família de Malcom e a ausência de cidadania para a população negra, "como todas as famílias negras dos EUA, à época, sobretudo as residentes nas antigas regiões escravistas, a família Litthe estava sujeita a constantes provocações e ataques violentos da supremacia branca, tais como a Ku Klux Klan".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A despeito das adversidades que vivera Malcom X tornou-se um dos líderes do movimento negro norte-americano no final da década de 50 e início da década de 60. Propunha um nacionalismo negro, uma identidade separada dos brancos, um movimento não pacifista, mais radical, com uso de armas segundo necessidades, e também fazia acordo políticos que julgassem necessários. Viveu nos guetos das grandes cidades norte-americanas e ainda na juventude envolve-se em ações criminosas que o levaram a prisão. Nela se converteu ao islamismo e recebeu o nome de Malcom X, se estruturou na religião, exerceu influência política em seu contexto de atuação. Decepcionou-se com ações da liderança da Nação do Islã norte-americano e rompeu suas relações, fez uma peregrinação à Meca, visitou líderes políticos na África e decidiu retornar ao EUA com nova proposta da luta antirracista, sendo assassinado em 1965.

Martin Luther King Jr. nasceu no dia 15 de janeiro de 1929, na cidade de Atlanta, no estado da Geórgia. Sendo considerado "um dos estados mais racistas dos Estados Unidos". Oriundo de família protestante, uma linhagem de pastores, acaba seguindo a tradição familiar tornando-se pastor da Igreja Batista Ebenezer de Montgomery, no Alabama (1954) e Atlanta (1959), formado na retórica protestante/teólogo, doutor em filosofia pela Universidade de Boston e ativista político do movimento pelos direitos civis dos negros no país, influenciado pelas ideias pacifistas de Mahatma Gandhi, propunha uma estratégica de luta pacífica, contra a segregação racial e a marginalização dos afro-americanos. Era adepto da luta multirracial, um discurso integracionista que refletia uma tradição narrativa da nação norte-americana, sob a tese de que os Estados Unidos precisavam reconhecer a igualdade de direitos, ser uma nação unida e aceitar a contribuição dos negros que ali estiveram e estavam no processo de construção da nação. King Jr. também era adepto do ideal de desobediência civil. Assim, organizou várias manifestações pacíficas e liderou boicotes a meio de transportes que discriminavam os negros. Neste contexto, Apolinário (2007, p. 177), declara, que:

> No ano de 1963 [...] Martin Luther King Junior liderou uma passeata com 250 mil pessoas pelas ruas de Washington. Nessa ocasião ele discursou sobre o sonho de ver brancos e negros juntos, numa sociedade em que as

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> pessoas fossem julgadas não pela sua cor, mas pelo caráter. Essa e demais ações resultaram na Lei dos Direitos Civis (1964) e na Lei dos direitos de Voto (1965). A luta pacífica pelos direitos civis garantiu-lhe o Nobel da Paz, em 1964. Os movimentos de protesto contra a guerra no Vietnã também tiveram em Luther King um grande aliado. Martin Luther King foi assassinado em 4 de abril de 1968, no dia seguinte ao assassinato, ocorreram conflitos raciais em centenas de cidades, nos quais 46 pessoas foram mortas. Depois da morte de Luther King, o movimento estudantil assumiu atitudes radicais, chegando a ocupar a Universidade Columbia, em Nova York.

Sobre o processo de construção da cidadania nos Estados Unidos da América, Karnal (2006, p. 150 e 151) observa que a cidadania e a liberdade "são inseparáveis" e que "seu princípio de igualdade foi se ampliando de forma muito decidida ao longo do período independente", porém "sempre houve uma dificuldade estrutural nos EUA em entender os cidadãos de outros países como seres humanos com o mesmo grau de direitos que os norte-americanos". Assim, é perceptível um "grande paradoxo do conceito norte-americano de cidadania", fundamentado em legislações como a Declaração da Independência (1776) e a dos Diretos Civis (1964), "que bania, na forma jurídica, quaisquer distinções de raça, sexo, cor, religião ou origem nacional".

Neste sentido, o referido autor, ainda ressalta, que King, Jr. em seu discurso *I have a dream,* proferido em 1963, afirmava "que nem a independência nem o fim da escravidão significaram o fim das limitações à cidadania dos negros e cobrava que os direitos expressos na Declaração de Independência fossem compreendidos amplamente". Assim, estava cobrando "uma tradição sólida do Direito dos EUA", pois a cidadania norte-americana "era construída a partir de mecanismos de defesa do indivíduo diante do Estado ou de outros indivíduos", isso pela "construção da ideia do excepcionalismo norte-americano, associado ao ideal do dever nacional de espalhar pelo planeta essas *virtudes*".

> Nos últimos meses de sua curta vida, Luther King estava claramente deprimido. Em seus discursos a presença da morte aparecia com mais e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> mais frequência. Lutava com crescentes dificuldades de controlar os militantes negros cansados de apanhar de extremistas brancos e de policiais racistas. Sua mensagem pacifista estava em baixa e era cada vez mais questionado por jovens militantes provenientes dos guetos das periferias das grandes cidades. Era também alvo de uma implacável perseguição por parte do FBI, [...] que mantinha Luther King sob um paranoico cerco de 24 horas por dia: ele era espionado, fotografado, suas conversas eram gravadas e policiais se infiltravam em seu círculo mais íntimo. [...] o tiro que matou Luther King feriu gravemente todos os negros que acreditavam ser possível construir pacificamente, nos Estados Unidos, uma sociedade igualitária, onde ninguém seria discriminado em virtude da cor da pele. Após sua morte, parecia que a guerra havia sido declarada entre brancos e negros. O sonho de uma transformação pacifica havia terminado. (ZAPPA & SOTO, p. 102 e 103).

Partindo da premissa de que Martin Luther King Jr. foi "o mais respeitado e famoso militante negro dos Estados Unidos", como afirmam Zappa & Soto (p. 95), um dos objetivos deste texto, volta-se para a compreensão da construção da memória coletiva de King Jr. nos Estados Unidos. Reconhecendo, segundo Le Goff (2003, p. 469), que "a evolução das sociedades, na segunda metade do século XX, elucida a importância do papel que a memória coletiva desempenha", ela "faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando, todas, pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção". Assim, "a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angustia".

Nesta perspectiva, segundo Calmon (2016, p.72, 73 e 85), é possível identificar que Martin Luther King Jr.: tem um feriado nacional em sua homenagem, desde o ano de 1986 (15 de janeiro, dia de seu nascimento); existem mais de 700 logradouros em seu nome; segundo o instituto de pesquisa de Gallup é a segunda pessoa mais admirada do século XX, nos EUA, perdendo apenas para Madre Tereza de Calcutá; para manter seu legado ideológico, sua esposa Coretta criou no ano de 1968, na cidade de Atlanta, o The King Center (uma organização não governamental); a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

construção do Martin Luther King, Jr. Memorial, Washington, EUA, inaugurado em outubro de 2011 pelo presidente norte-americano Barack Obama, (o quadragésimo quarto presidente norte-americano e o primeiro negro), ao tomar posse após sua reeleição no ano de 2012, Obama fez um discurso que homenageava o ativista e o juramento de governabilidade sobre a bíblia de King, afirmando, entre outras questões, que prezaria pela "igualdade de direitos para todos e a paz no mundo"; o Hotel Lorraine em Memphis, no Tennessee em que se hospedara e onde foi morto, tornou-se sede do Museu Nacional dos Direitos Civis.

Portanto, é possível afirmar que os fatos identificados acima, corroboram com a afirmação de Zappa & Soto, e sobre a importância de Luther King, como um dos mais conhecidos e respeitados líderes do movimento negro norte-americano pelos direitos civis. Assim, a construção da memória coletiva da sociedade norte-americana que envolve King, volta-se para o ideal de alguém que lutou e contribuiu para a construção da narrativa de uma Nação Americana democrática, que preza pela igualdade de direitos e pela liberdade, e que estes são os pilares de sustentação dessa sociedade e exemplo para o mundo. Nesta perspectiva, Le Goff (2003, p. 471), ressalta:

> A memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.

Neste sentido, é importante considerar as contribuições de King na luta por uma sociedade norte-americana mais democrática, ainda na década de 60, mas atrelar sua memória individual à construção de uma memória coletiva da sociedade norte-americana, de caráter democrático e excelência para o mundo, seria utilizá-la, para a servidão dos homens e não para a sua libertação.

Segundo Martins (2008) a entrevista concedida por Lillian Williams professora e coordenadora de estudos afro-americanos na Universidade Estadual de Nova York, em Buffalo, apresenta informações significativas sobre a sociedade norte-americana no início do século XXI. Assim, se expressa Williams: "nos últimos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

40 anos, a sociedade americana mudou radicalmente", entre as mudanças ocorridas apresenta a formação de uma classe média negra e que as conquistas do movimento negro foram fundamentais neste processo. Houve algumas ações afirmativas na década de 70, que possibilitaram a entrada e permanência de "professores e estudantes de minorias sociais nas universidades", mas que ainda, não vivem uma democracia racial, pois existem segregacionismos em escolas de ensino fundamental e poucas oportunidades de acesso a empregos, a educação e a saúde. Sendo assim, é necessário "reduzir as tremendas desigualdades raciais que ainda persistem nos EUA", por meio da implementação dos direitos legais já existentes.

Análise Fílmica

> Analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. E, se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das *formas* fílmicas. Assim como os romances, as obras pictóricas ou musicais, os filmes inscrevem-se em correntes, em tendências, e até em "escolas" estéticas, ou nelas se inspiram *a posteriori*. (VANOYE & GOLIT-LÉTÉ, 2009, p. 23).

Como já foi exposto no contexto histórico sobre o movimento negro norte-americano por direitos civis, Martin Luther King Jr. foi um dos mais significativos líderes deste movimento, sua memória é cultuada nos EUA como um grande líder, um mártir, e em muitas regiões do mundo. Na Inglaterra, por exemplo, foi homenageado em forma de estátua em tamanho natural na estrada da Abadia de Westminster, na cidade de Londres, possui documentários como: a história de Martin Luther King – (DVD/1994/Cannes Distribuidora) entre outros, vídeos no Youtube e em outros meios de difusão de informação e de conhecimento, livros que abordam sobre sua biografia, a autobiografia e os seus melhores discursos são alguns exemplos de materiais de grande repercussão, porém *Selma: uma luta pela liberdade (2014),* sob a direção de *Ava DuVernay*, é o primeiro filme de lançamento

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

internacional, sua exibição nos EUA ocorreu em dezembro de 2014, no Brasil em fevereiro de 2015, período que se comemorava os 50 anos da legislação sobre os direitos civis (1964) e o voto (1965) estendido aos negros nos EUA, foi exibido gratuitamente nas salas de cinema em Selma, no Alabama.

Assim, um dos objetivos do texto consiste na análise da história e da memória de Martin Luther King Jr., observando a relação entre o cinema e a história, a ideologia e a estética utilizada no filme. Segundo Calmon (2016, p.93):

> A recepção do filme pelo público foi ótima! Selma foi aclamado pela crítica, porém, só recebeu duas indicações ao Oscar, o que causou muita polêmica. A ausência de Ava DuVernay e do ator David Oyelowo nas indicações ao Oscar 2015, provocou críticas e protestos entre as equipes de Hollywood e do público. Algumas pessoas até acreditavam que a exclusão de Ava nas indicações esteja relacionada às críticas sobre a representação do presidente Lyndon B. Johnson. Mas, mesmo com as poucas indicações, o longa mostrou a que veio e recebeu o Oscar como melhor Trilha Sonora e a indicação de Melhor Filme do ano, um dos prêmios mais desejados da noite.

A narrativa fílmica se inicia com King se preparando junto com sua esposa para receber o prêmio Nobel da Paz (10 de dezembro de 1964, em Oslo na Noruega), seu leve desconforto com o ritual, a vestimenta que a ocasião sugeria e refletindo sobre a realidade negra conflituosa em seu país, enquanto estava ali para ser premiado como herói pela justiça e pela paz. Sua esposa Coretta Scott King parecia sentir-se bem confortável com a situação, o elogiava e seguiram em conversa amistosa até o momento da entrega do prêmio. No momento em que discursava agradecendo a premiação e argumentava sobre a falta de cidadania e a opressão aos negros nos EUA, uma igreja Batista da comunidade negra é bombardeada e quatro adolescentes que desciam as escadas naquele momento morrem, simbolizando o ataque ocorrido em 1963, em Birmingham no estado do Alabama, pelo grupo racista Ku Klux Klan e demais agressões dessa natureza a igrejas e casas no Sul do país. As duas imagens destacadas apresentam parcialmente momentos das cenas descritas acima.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A - King e Coretta, Nobel da Paz.

B – Adolescentes em igreja bombardeada. SELMA (2014).

Na sequência, a narrativa volta-se para a cidade de Selma, no estado do Alabama, Região Sul dos Estados Unidos da América, no ano de 1965, procurando retratar a luta do movimento negro, sob a liderança de Martin Luther King Jr. pelo direito ao voto. Esta é a trajetória do filme, que procura retratar os diferentes momentos que envolveram a busca pelo direito ao voto em Selma: as estratégias utilizadas pelo movimento negro; a presença de membros da Conferência Sulista de Liderança Cristã (em inglês SCLC); os diálogos de King e sua equipe com o presidente norte-americano Lyndon B. Johnson; os embates policiais sob o comando do xerife Jim Clark; os registros/escutas telefônicas utilizadas pelo FBI; a prisão em Selma; a falta de negociação do governador do Alabama George Wallace; a perseguição de grupos racistas brancos; a aproximação de Malcom X; e o apoio de representantes religiosos e da população branca de variadas regiões do país na marcha de Selma até Montgomery.

Pela análise da autobiografia de King, organizada pelo historiador norte-americano Carson (2014, p. 320), a trajetória fílmica parece corresponder com os fatos históricos ocorridos em Selma, são eles:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Em 1965 a questão é o direito de voto e o lugar é Selma, Alabama. Em Selma, vemos o clássico padrão de privação de direitos típicos das áreas do Cinturão Negro do Sul em que os negros são a maioria.
> 1° de fevereiro de 1965 – King é preso com mais de duzentas após a marcha pelo direito de voto em Selma, Alabama.
> 26 de fevereiro – Jimmie Lee Jackson morre depois de ser baleado pela polícia durante manifestação em Marion, Alabama.
> 7 de março – Manifestantes são agredidos na ponte Edmundo Pettus Bridge.
> 11 de março – O reverendo James Reeb morre após ser espancado por brancos racistas.
> 25 de março – A marcha de Selma a Montgomery termina com o discurso de King; horas depois, membros da Klan matam Viola Gregg Liuzzo, quando ela transportava manifestantes de volta a Selma.

Nesta perspectiva, a narrativa fílmica aborda todos os fatos citados por Carson, com exceção da morte de Viola Gregg Liuzzo, mas sua presença é identificada na participação da marcha e aparece uma descrição sobre sua morte pela Ku Klux Klan, no momento do discurso final de King em Montgomery.

Ava DuVernay concede como elemento forte da trama fílmica o discurso midiático, neste sentido, enfatiza e direciona o olhar do espectador para identificar como um ato sábio as denúncias que King faz por meio da mídia jornalística impressa e televisiva sobre a violência policial praticada contra as manifestações pacíficas que realizara, sendo este, um forte elemento de aprovação popular e repercussão na imagem dos governantes do período, uma forma de denúncia e pressão aos governantes municipais, estaduais e federais envolvidos e contrários as manifestações do movimento negro. Fato que gerou certa empatia de diferentes pessoas que atenderam ao apelo de King para participarem da marcha de Selma até Montgomery, uma distância de aproximadamente 80 quilômetros, trajeto exaustivo e perigoso, fizeram a primeira tentativa apoiado por uma grande parcela de religiosos, cidadãos comuns e demais pessoas que se identificaram com a causa, chegaram até a ponte Edmund Pettus Bridge, mas King, temendo forte repressão policial e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

perdas maiores retrocede até que conseguem autorização judicial para a marcha e a realizam.

As imagens destacadas abaixo representam a chegada dos manifestantes em marcha até a ponte Edmund Pettus Bridge e a desistência de King após oração e decisão final, sendo seguido pelos demais participantes em marcha.

C– Marcha de Selma até Montgomery.

D – Marcha de Selma até Montgomery. SELMA (2014).

O filme apresenta uma narrativa linear que se volta para acontecimentos entre fevereiro a março de 1965, na cidade de Selma, no estado do Alabama, algumas cenas na casa de King em Atlanta, outras na sede do governo federal e estadual e outras na premiação na Noruega (1964), sendo, portanto, a maioria delas em Selma. Utiliza como plano na maioria das cenas o close-up, procurando identificar o clima de tensão presente no discurso fílmico, como observa Xavier (2003, p. 40), o close-up "atrai elogios como ponto de condensação de um drama que se faz pelo movimento dos olhos – o que vê e o que é visto – e pela trama formada pela sucessão de detalhes enganadores e reveladores". Preza pelo estatuto artístico do gênero melodrama utilizado no cinema, e na televisão, mas herdado do teatro e da literatura, que segundo o referido autor (2003, p. 39), volta-se para o "sentimentalismo, a expressividade, a eloquência e a estética do espetáculo".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Apanágio do exagero e do excesso, o melodrama é um gênero afim às grandes revelações, as encenações do acesso a uma verdade que se desvenda após um sem-número de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias. Intenso nas ações e sentimentos, carrega nas reviravoltas, ansioso pelo efeito e a comunicação, envolvendo toda uma pedagogia em que nosso olhar é convidado a apreender formas mais imediatas de reconhecimento da virtude ou do pecado.

De acordo com Aumont e Marie (2006, p.184 e 185), o gênero melodrama apresenta algumas características comuns: ação intensa fundada em acontecimentos violentos, uma narrativa simples em que se opõe a inocência perseguida e a força do mal que oprime, uma intriga, uma confusão de identidade, um estilo enfático ou grandiloquência. Questões presentes na narrativa em análise, pela intensa violência policial praticada contra os manifestantes em marcha na cidade de Selma, a grande eloquência de King em seus discursos e na liderança do movimento, sua prisão por liderar e estar na marcha, toda opressão e ódio expresso pelas organizações racistas e a falta de assistência do Estado em políticas públicas de ampliação da cidadania negra nos EUA, ou seja, um discurso fílmico que está fundamentado no conflito entre o opressor e o oprimido que ao final da narrativa resolvem seus embates, por esses motivos seu término ocorre no momento do discurso de King em Montgomery. Para ratificar a forte violência policial destacada em câmera lenta em várias cenas e sua conotação direcionada por *DuVernay* no decorrer da narrativa fílmica, destaca-se, entre outras, as imagens expostas na sequência, sobre dois personagens históricos durante o movimento e as marchas: Annie Lee Cooper e Jimmie Lee Jackson.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

E – Repressão policial: Annie Lee Cooper.

F – Repressão policial: Jimmie Lee Jackson.

SELMA (2014).

Sobre a representação de Martin Luther King Jr. no filme em análise, é perceptível que a adaptação da trajetória do ativista para o cinema, não se deu sob a ótica do grande líder em todos os momentos da narrativa: nos discursos, na organização das manifestações e no púlpito estava presente um homem forte e decido, no entanto, em algumas cenas, também estava presente um homem comum, com medo, dúvidas, choroso, melancólico em cartas para esposa, que necessitava de um conselho de amigos, ouvir uma canção de madrugada e sentia falta da família. Quando angustiado chegou a fumar, fato que possivelmente não corresponderia à sua função de pastor protestante vinculado a Igreja Batista Ebenezer, visto que a dependência química não faz parte de princípios de conduta cristã, assim, não deveria ser praticada. As relações extraconjugais mencionadas na biografia de King elaborada por Taylor Branch estão presentes no discurso fílmico nas fitas do FBI e seus áudios são enviados a Coretta, porém essa prática é doutrinalmente pecaminosa, de acordo com o contexto religioso no qual estava vinculado. Nesta perspectiva, *Ava DuVernay* chama a atenção para as fraquezas deste líder religioso, para a postura da esposa e de King diante do conflito familiar gerado por tais ações (sendo superado por ambos e a manutenção do casamento até a morte deste, em 1968) e que estas não refletem em demérito na memória individual e coletiva de Luther King como ativista do movimento negro norte-americano.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As imagens das cenas expostas na sequência, evidenciam os dois momentos de Martin Luther King Jr. apresentados no filme: em púlpito incentivando a participação no movimento e a marcha de Selma para Montgomery evidenciando em sua expressão força e resistência, mas também, apresenta preocupação, temor ao ser preso por liderar e participar de uma manifestação em frente ao fórum eleitoral na cidade de Selma pelo direito ao voto.

G – King em culto.

H – King na prisão. SELMA (2014).

Sobre questões gerais e curiosidades na produção, lançamento e recepção do filme, Calmon (2016, p. 93), declara:

> Ava precisou escrever novas variações dos discursos de King, pois outro estúdio havia comprado os direitos dos discursos reais. Foi muito criticada pela 'exatidão' histórica do filme. [...]. Muitos outros diretores demonstraram interesse em dirigir o filme, como Steven Spielberg, Stephen Frears, Paul Haggis, Spike Lee e Michael Mann. [...]. Uma das grandes polêmicas do longa foi em torno da representação do presidente Lyndon B. Johnson, feita por Tom Wikinson. [...] ele é definido como um oponente a marcha de Selma, porém, historiadores contestam e afirmam que ele foi um grande aliado ao movimento de King. [...] Oprah Winfrey e Brad Pitt foram produtores do longa.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O triunfo final do filme é o discurso de King em Montgomery, na capital do estado do Alabama, que elucida a trajetória selecionada pela diretora *Ava DuVernay,* para abordar a temática proposta de exibir uma cinebiografia de Luther King, sob o gênero melodrama, colocando em pauta o jogo do bem contra o mal, ou com declara Xavier (2003), da "virtude e do pecado". Sendo o movimento negro representado na figura de King a supremacia do bem, da virtude, enquanto que o mal ou pecado está representado pelo governador do Alabama e sua rigidez em não desejar mudança alguma na legislação de seu estado sobre a ampliação da cidadania negra, sugerir que esse seria apenas o primeiro passo de suas exigências e que a cada direito concedido cresceriam em suas solicitações de modo que ficariam incontroláveis, a polícia de Selma e sua forte repressão representada pelo xerife Clark e o presidente Johnson que se redime ao final elaborando o projeto de lei que garantia o voto aos negros nos EUA em 1965.

A visão concedida pela diretora ao presidente Johnson como relutante aos pedidos de King gerou muitas críticas ao filme, pois segundo Calmon (2016, p. 79) o presidente Johnson e King tinham bons contatos, apesar de Johnson ser "conhecido por sua personalidade autoritária" e o seu tratamento coercitivo com políticos influentes para conseguir a aprovação de legislações, ele possibilitou certo desenvolvimento econômico para o período inicial de seu governo e foi responsável pelas legislações para os direitos civis e para o voto. Assim, essa relação começou a mudar quando King "se pronunciou contra guerra no Vietnã", sendo chamado pelo presidente de "pastor hipócrita", e deixando de "apoiá-lo".

Retomando a cena final do filme, em primeiro plano vemos a ascensão de King como um líder forte e soberano, imbuído pela força de seu discurso, expressões faciais e corporais, a fala emotiva, alguns membros da liderança ao seu lado, em frente, a multidão que o havia acompanhado portando bandeiras dos EUA e faixas com diferentes dizeres sobre o movimento negro e suas reivindicações, sob aplausos e acenos. Seguido por uma música cantada que intensifica a ação, a conquista almejada. Em segundo plano está a sede do governo do Estado, o Capitólio, escoltada por uma guarda policial. As cenas posteriores apresentam trechos da marcha ocorrida em 1965, evidenciando a vigilância do exército, detalhes

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

das dificuldades e dos contentamentos ocorridos no percurso, às lideranças das manifestações são identificadas uma a uma, seguidas por descrição de seu envolvimento e participação em Selma, marcada por expressões de satisfação com o momento vivenciado e a descrição de atuações futuras desses membros da liderança, também destacam o presidente pensativo na Casa Branca, o governador olhando pela janela reflexivo e inconformado no momento do discurso de King, o xerife Clark em uma viatura e suas atuações, conquistas e retrocessos futuros.

As imagens apresentadas na sequência representam parcialmente os momentos finais do filme mencionados acima.

I – King discursa em Montgomery.

J – Marcha de Selma a Montgomery. SELMA (2014).

Nos créditos finais são destacadas fotos dos atores, em ações estratégicas no filme e a música Glory, tema da narrativa fílmica, que recebeu o Oscar de canção original em 2015, sendo interpretada no filme e na versão original por Lonnie Rashid Lynn, Jr. (Common) rapper e ator e John Roger Stephens (John Legend) cantor e compositor, intensificando entre outras questões abordadas sobre a temática negra, a sua forte influência musical no meio artístico norte-americano e outras regiões no mundo. Ao ser apresentada na ocasião da cerimônia do Oscar em 2015, causou comoção no público presente, que aplaudiu em pé o final da canção e a simulação no palco da Marcha ocorrida em Selma, muitos em lágrimas, em especial o ator David Oyelowo, que interpretou King no filme. Fatos que corroboram com a estrutura do gênero melodrama, o respeito a história do movimento negro nos EUA

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

e a perpetuação da memória de Martin Luther King Jr. como ícone da causa negra norte-americana.

Considerações finais

O presente texto, procurou analisar a relação entre o cinema com a história, destacando o momento em que o filme foi identificado como documento passível de análise pelo historiador, algumas utilizações do cinema por diferentes setores sociais, seu potencial como instrumento de comunicação de massa e agente da história. Observou também, algumas questões sobre o contexto histórico-social norte-americano pós Segunda Guerra mundial, em especial as décadas de 50 e 60 com destaque para o processo que envolveu a construção da cidadania negra, o movimento negro por direitos civis, contra a segregação racial instituída legalmente em muitos estados neste país, em especial a região Sul dos Estados Unidos, e a análise do filme *Selma: uma luta pela igualdade (2014)*, sob a direção de *Ava DuVernay*, procurando compreender nas questões de ordem estética e ideológica presente na construção da narrativa fílmica, a história do movimento negro norte-americano e a memória de Martin Luther King Jr.

Cabe salientarmos, que nesta compreensão e análise do filme *Selma: uma luta pela igualdade,* identificou-se que o filme está fundamento em fatos históricos reais, mas que este não é uma realidade, ou volta-se para um discurso de verdade, e sim para uma representação desse acontecimento histórico, elaborado de forma coletiva e seguindo por diferentes olhares, desde a escrita do enredo por *Paul Webb*, até a sua produção final, sob a direção de *Ava DuVernay*. Trata-se de uma análise, que procurou nos elementos presentes na narrativa, entender o que o filme diz e como o faz, observando, conforme Morettin (2003, p. 40), "o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para as suas ambiguidades, incertezas e tensões".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências bibliográficas

APOLINÁRIO, M. R. História. 2ªed. São Paulo: Moderna, 2007.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Campinas-SP: Papirus, 2003.

BITTENCOURT, C. M. F. Ensino de história: fundamentos e métodos. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 2009.

CALMON, A. Guia de grandes líderes da história: Nelson Mandela, Martin Luther King. On Line, São Paulo, ano 1, nº 2, p. 56 – 97, 2016.

CARSON, C (org.). Autobiografia de Martin Luther King Jr. tradução: Carlos A. Medeiros. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

CARDOSO, C. F.; MAUAD, A. M. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 401 – 417.

GRINBERG, K; DIAS, A. M; PELLEGRINI, M. História. 3ª ed. São Paulo: FTD, 2015.

KARNAL, L. Estados Unidos, liberdade e cidadania. In: PINSK, J. & PINSK, C. B. História da Cidadania. 4ª ed. São Paulo: contexto, 2006. p. 135 – 157.

KORNIS, M. A. Cinema, Televisão e História. Rio de Janeiro: Zahar; 2008.

GOFF, J. Le. História e memória. Campinas/SP: Unicamp, 2003.

MATTOS, W. R. & MATTOS, I. G. de. Âncora e farol: o filme Malcom X como orientação da prática educativa antirracista e outros usos. In: SOUZA, E. P. de. Negritude, cinema e educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003. 2ª ed. Belo Horizonte; Mazza, 2011. p. 136 -147.

MARTINS, M. Quarenta anos após a morte de Luther King, EUA ainda está longe de ser democracia racial. (2008). Disponível em: http://folhagospel.com/modules/news/article.php?storyid=7144. Acesso em: 10/01/17.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MOCELLIN, R. & CAMARGO, R. História. 2ª ed. São Paulo: do Brasil, 2015.

MORETTIN, E. V. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: História, Questões e Debates. Curitiba, nº 20/38. Jan./Jun. 2003. p. 11 – 42.

NOVA, C. O cinema e o conhecimento da história. In: O Olho da História: revista de história contemporânea. Salvador, v.2, n. 3. 1996. Disponível em: http://www.cinemahistoria.org/2015/04/nova-cristiane-o-cinema-e-o.html. Acesso em: 11/01/17.

OSTERMANN, N. W. Filmes contam história. Porto Alegre/RS: Movimento, 2006.

VANOYE, F. & GOLIOT-LÉTÉ, A. Ensaio Sobre a Análise Fílmica. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas/SP: Papirus, 1994.

VICENTINO, C & VICENTINO, J. B. História. 3ªed. São Paulo: Scipione, 2016.

XAVIER, Ismail. O olhar e a cena. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

ZAPPA, R. & SOTO, E. 1953 - 1968: eles só queriam mudar o mundo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

Princípios da Igreja Batista Ebenezer. Disponível em:

http://www.batistas.com/institucional/principios-batistas?showall=&start=3

http://ibecampinas.com.br/declaracao-doutrinaria/

http://ibecampinas.com.br/estatuto-da-igreja-batista-ebenezer/ Acesso em: 10/01/17.

Imagens utilizadas. Disponível em:

http://www.peliculacriativa.com.br/2015/01/resenha-david-oyelowo-vive-martin.html

http://carloslohse.blogspot.com.br/2015/02/resenha-de-filme-selma.html

http://veja.abril.com.br/entretenimento/selma-traz-martin-luther-king-como-protagonista-pela-1a-vez/ Acesso em: 12/01/17.

Vídeo – Música Glory (From the Motion Picture Selma) Oscar Performance.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=H9MKXR4gLjQ

Acesso em 14/01/17.

Filmografia

SELMA: uma luta pela igualdade. Direção: *Ava DuVernay*, EUA e Reino Unido: Pathé e Harpo Films, 2014.1 DVD (128 min.).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A Percepção e Recepção da Imagem no Cinema Clássico Hollywoodiano

Nelson SILVA JUNIOR
Universidade Estadual de Ponta Grossa[1]

A imagem que fica guardada em nossa memória, nos marca, é aquela que tem o poder de nos seduzir. O jogo da sedução entre uma imagem e seu receptor se constitui no que Valverde (2000) considera a instituição do sentido da obra de arte. Este sentido está inserido num contexto temporal e cultural. Quando assistimos, por exemplo, a um filme clássico dos anos 30, 40 ou 50, estamos presenciando um acontecimento histórico cultural, concebido para um público que consumia um tipo específico de cinema, criando um modelo estético característico do período. Nossa pesquisa apresenta uma reflexão sobre a percepção da imagem dos filmes clássicos hollywoodianos dos anos 30, 40 e 50, do século XX, construída a partir de um contexto historicamente determinado, tanto pela história do próprio cinema, quanto pela história do homem. Para tanto apresentamos três filmes, um de cada década: Terra dos Deuses (The Good Earth – 1937), direção de Sidney Franklin; Como Era Verde Meu Vale (How Green Was My valley – 1941), direção de John Ford e Rastros de ódio (The Searchers – 1956), direção de John Ford. Para a análise da imagem fílmica utilizaram-se fundamentos da Semiótica e da Estética, os quais permitiram entender o processo de percepção e recepção estéticas desses filmes.

Palavras-chaves: Imagem; Cinema Clássico; Recepção de Imagem.

Introdução

O século XIX chega ao final de sua trajetória trazendo a maior revolução imagética vista até então. Sempre na tentativa de dominar a imagem, isso desde

[1] Professor do Departamento de Artes da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Professor do curso de Licenciatura em Artes Visuais

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

aquelas feitas nas paredes da Gruta Chauvet à primeira projeção da imagem em movimento, o homem buscava nessas, uma forma de compartilhar seu olhar e suas emoções. Ainda que a fotografia antecipasse o fascínio da reprodução da imagem, essa não causava o impacto das dimensões e do movimento que o Cinema traria.

As primeiras imagens cinematográficas apresentadas traziam cenas de um cotidiano que marcava o final do século XIX. Porém tais imagens configuravam-se em registros de cenas espontâneas do mundo que circundava aquele que possuía uma câmera, ou melhor dizendo, um cinematógrafo.

O olhar ou a capacidade de olhar estava agora ampliada, não só espacialmente (fisicamente), como também emocionalmente. A imagem de um trem chegando a uma estação ou de funcionários saindo de uma fábrica, não só deslocava o olhar de uma plateia, como também possibilitava a essa, uma nova percepção de mundo e de homem. O Cinema trazia para o campo do imaginário a possibilidade de diferentes leituras de um novo mundo que se configurava diante dos seus olhos. Segundo Costa (1995)

> O cinema, dando continuidade àquilo que a fotografia já havia começado, inaugurou uma era de predominância da imagem e desenvolveu uma linguagem que se tornou uma das mais populares do planeta até o surgimento da televisão e das mídias eletrônicas. Mesmo para estas últimas, o cinema lhes legou um padrão de organização de imagens e sons que teve influência determinante em nossa forma de conceber e representar o mundo, de construir e entender nossas experiências, de armazenar conhecimento, de acumular signos, transmitir informações e até na conformação de aspectos de nossa subjetividade. (1995, p. XVII).

A superação do mero registro de cenas cotidianas foi o abrir de portas para a criação de uma linguagem própria para a produção de filmes, então em escala comercial. Um dos pioneiros nesse cenário foi o ilusionista George Méliès (1861-1938), um ator de vaudeville, que levou sua arte do palco para a tela do cinema. Produziu cerca de 530 filmes, entre 1896 e 1913, período esse que marca o surgimento do cinema e o início das grandes produções. Seus primeiros filmes

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

eram ainda registros de suas apresentações de mágicas, que evoluíram para produções com trucagens especiais, proporcionadas pelos equipamentos cinematográficos e filmes curtos que além dos grandes efeitos visuais para a época, já apresentavam um roteiro e uma produção que anteviam o cinema que estava por vir.

Seu filme mais importante é de 1902 e é considerado o primeiro filme de ficção científica: Viagem à Lua (Le voyage dans la lune - França). O filme que tem duração de 13 minutos foi um marco para a história do cinema, seja pelo uso hábil de recursos cinematográficos, até então pouco explorados, seja pelo roteiro adaptado de dois livros já famosos na época ou mesmo pelo impacto que o tema teve sobre as pessoas que ainda tinham no cinema uma linguagem muito nova.

Méliès nos apresenta neste filme, uma imagem que se tornaria um ícone do Cinema, ao mostrar o grupo de cientistas que chegou a Lua, contemplando a Terra à distancia. Uma cena que só ocorreria mais de 65 anos depois quando os primeiros homens pisariam em solo lunar. O cenário artesanalmente construído pelo próprio George Méliès causaria comoção entre as plateias que ao assistirem o filme, imaginavam se a Lua e a Terra tinham aquelas configurações.

Figura 01 - Fotograma do filme Viagem à Lua
Fonte: UMA SESSÃO MÉLIÈS (1997)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Mesmo não se tratando da imagem de uma paisagem natural e sim de um cenário pintado quase que de forma rudimentar, Méliès seduziu as plateias que viram seu filme e imaginaram como seria, realmente, observar a Terra estando na Lua. Este é um dos momentos mais marcantes da força da imagem do cinema em seus primórdios. O cinema era ainda uma linguagem muito recente que dava seus primeiros passos em direção a uma identidade enquanto arte, quando Méliès traz para a tela a sensação do estar tão distante de casa, do deslocamento que provoca a saudade e a melancolia.

Assim Méliés instituía, ou pelo menos, marcaria a imagem, nesse caso em movimento, como instrumento de sedução das plateias. A partir de produções como a de Méliès a imagem passa a exercer papel determinante para o sucesso de um filme. A pintura e a fotografia dão espaço a um novo tipo de visualidade e se tornam referências para as produções cinematográficas. Os filmes provocaram no homem do início do século XX, o que a profundidade pictórica renascentista, causou ao homem que enfrentava a transição da Idade Média para a Idade Moderna.

Cinema e Visualidade

Quando nos sentamos diante de uma tela de cinema, aqui entendido como o cinema a que Méliès iniciou e que cineastas como Cecil B. DeMille (1881 – 1959) deram continuidade, acabamos por vivenciar uma experiência estética que nos leva além da simples contemplação de uma imagem considerada agradável, ou ainda, bela. Mesmo que a forma tradicional de assistir a um filme nos remeta a uma noção de passividade diante da imagem, a fruição diante de cenas de uma obra como O Pão Nosso de Cada Dia (City Girl – 1930), de F.W. Murnau, nos mostra que essa é uma experiência estética amplamente ativa, que envolve, o que Valverde (2000) chama de "ação de leitura, de interpretação, de avaliação e de fruição" (2000, p. 90).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 02 - Fotograma do filme O Pão Nosso de Cada Dia
Fonte: O PÃO NOSSO DE CADA DIA (1930)

Aquele que está diante de uma imagem, não apenas a contempla, mas também estabelece uma relação receptiva com esta. Receber uma imagem requer, por parte de quem a faz, uma atitude que envolve etapas distintas, tais como a pura descrição das formas, cores, sons, texturas, até a interpretação subjetiva a partir de elementos que constituem distintamente cada pessoa, como as experiências pessoais sensoriais ou a formação cultural ou mesmo profissional de indivíduo.

A obra de arte é sempre concebida dentro um tempo e de um espaço, um binômio responsável por determinar o contexto cultural que a definirá enquanto linguagem, estilo, movimento, ou seja, própria de um momento, de um grupo, de uma cultura. Toda experiência estética, ou seja, toda situação que nos permite sentir, perceber uma obra de arte, seja ela um filme, uma pintura, uma escultura ou qualquer outra forma, se dá dentro de uma dimensão social, inserida no espaço e no tempo do artista que a criou. As obras de arte atingem um tempo e um espaço que mesmo seus criadores não alcançam, já que as obras permanecem mais que as próprias pessoas.

O cinema talvez ainda seja a forma de arte que melhor conte sua própria história. Apesar de inúmeras perdas, em especial dos primeiros filmes realizados em Nitrato de Prata, a grande maioria dos filmes importantes foi preservada em alguma cópia. A história desses filmes é a própria história do cinema. Assisti-los

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

nos permite entender não apenas a sua concepção enquanto obra de arte, mas também compreender a evolução tecnológica que o constituiu como linguagem artística e como indústria, bem como perceber o olhar daquelas plateias que os assistiram e os consagraram dentro de determinados padrões culturais e artísticos da época.

As plateias que testemunharam a chegada do grupo de cientistas do filme Viagem a Lua, de Méliès, certamente eram formadas por pessoas com uma percepção de mundo muito diferente das pessoas que viram pela televisão o astronauta Neil Armstrong (1930 – 2012) pisar, pela primeira vez, no solo lunar, em julho de 1969. Diante dos olhos dessas plateias duas experiências estéticas distintas ocorreram. Segundo Valverde,

> A experiência é, pois, antes de tudo, a experiência de instituição do sentido, do que faz sentido para nós, numa determinada época e numa determinada cultura, e segundo os padrões dessa cultura. Desse modo o simples nascimento de uma criança ultrapassa o âmbito dos fenômenos biológicos ou fisiológicos; ele é um acontecimento histórico-cultural que supõe a assimilação, desde o útero, de alguns padrões de comportamento vigentes na sua sociedade, [...]. (2000, p. 95).

A recepção de uma imagem, ou melhor, das imagens que compõem uma obra cinematográfica, instituem nos receptores um sentido com dimensões estabelecidas por um formato capaz de expressar expectativas específicas de um determinado momento histórico. Esse formato, tão logo deixe de responder a essas expectativas, será superado e substituído por outro, num movimento constante de renovação de estabelecimento de sentidos.

A superação de um formato não representa que determinados signos, símbolos, padrões, que constituíram uma linguagem serão abandonados, porém o que ocorrerá é que uma nova forma de recepção surgirá, determinada por novos contextos. Assim, uma cena que provocou comoção numa plateia de 40 anos atrás, pode perfeitamente provocar risos numa plateia atual.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As imagens que compõem Viagem a Lua, encontram-se hoje superadas e a apreciação da obra ocorre, em geral, quando os receptores atuais conseguem contextualizar a obra, ou seja, assisti-la como fruto de uma linguagem em construção, inovadora para a época de sua produção.

O cinema enquanto um fenômeno cultural do século XX traz para a dimensão da arte a percepção de novos sentidos no campo da Estética e da Semiótica, seja no caráter amplo de um sentido geral que as imagens podem proporcionar ao despertarem no receptor, diferentes emoções ou no caráter particular da beleza que essas imagens constituíram visualmente. A partir de um determinado momento, o qual não se sabe exatamente, a produção cinematográfica passou a dar uma atenção específica à construção da imagem. Por ser uma forma de arte essencialmente visual, o cinema não só aprimorou a composição visual de uma linguagem específica, como também acabou por estabelecer novos padrões de visualidade, ao ponto das pessoas passarem a identificar um lugar, uma paisagem ou mesmo uma situação, como "uma cena de filme" ou "coisa de cinema".

A construção de imagens cinematográficas acabou até mesmo subvertendo a noção de espaço e de tempo em uma narrativa para que as plateias fossem seduzidas pela composição de elementos visuais como a cor, a luz, a sombra. Um exemplo clássico pode ser visto no filme E o Vento Levou (Gone With the Wind – 1939), de Victor Fleming, na sequência inicial, quando Scarlett O'hara recebe o pai no final do dia. O diálogo entre pai e filha ocorre enquanto eles transitam por uma sequência de paisagens que seria impossível de serem percorridas durante o tempo do diálogo. Isso acontece para que a cena culmine com uma imagem icônica da história do cinema mundial: a silhueta do pai e da filha sob uma imensa árvore, contemplando a propriedade em torno da qual a história se desenrola.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 03 - Fotograma do filme E o Vento Levou
Fonte: E O VENTO LEVOU... (1939)

Até os dias atuais essa típica cena do cinema clássico hollywoodiano encanta diferentes gerações, muitas das quais já não assistiriam ao filme na sua íntegra, por se tratar de uma obra característica de um tempo em que as plateias do cinema buscavam ainda elementos herdados da pintura renascentista ou barroca.

Filmes como E o Vento Levou, realizado no auge do cinema hollywoodiano, a chamada Era de Ouro do Cinema, contribuíram para instituir uma forma de se construir uma imagem específica do cinema, diferente de linguagens anteriores como a pintura e a fotografia ou mesmo de futuras como o vídeo ou a produção televisiva.

O caso de alguns clássicos

O cinema hollywoodiano, em especial dos anos 30, 40 e 50, acabou por estabelecer padrões de imagem, técnicos e artísticos, seguidos até hoje. O desenvolvimento tecnológico de equipamentos de captação da imagem, de projeção, de iluminação, entre outros, aliados ao aprimoramento artístico de profissionais

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

como iluminadores, cinegrafistas, diretores de arte, além dos próprios diretores e atores, foi o que gerou um padrão estético da imagem no cinema. Para melhor entendermos como se deu a percepção e a recepção estética desses filmes, acabamos por selecionar três obras clássicas: Terra dos Deuses (The Good Earth – 1937), direção de Sidney Franklin; Como Era Verde Meu Vale (How Green Was My Valley – 1941), direção de John Ford e Rastros de Ódio (The Searchers – 1956), direção de John Ford.

Terra dos Deuses é um filme norte americano, produzido em 1937 pela Metro Goldwyn Mayer, baseado num romance de Pearl Buck, vencedor do Prêmio Pulitzer de 1931 (ALBAGLI, 2003). Mostra a história de um casal de camponeses na China pré Revolução Comunista e tem no elenco principal Paul Muni e Luise Rainer. O filme recebeu o Oscar de melhor atriz e melhor fotografia (Karl Freund), além das indicações para melhor filme, melhor direção e melhor montagem. Foi produzido em Preto e Branco e as cenas externas foram feitas em locações da China e dos Estados Unidos, mostrando os campos de plantação de arroz.

Figura 04: Fotograma do filme Terra dos Deuses
Fonte: TERRA DOS DEUSES (1937)

A própria produtora do filme tinha dúvidas quanto à aceitação da obra pelo público, apesar do sucesso do livro. Os atores principais não tinham nenhuma descendência oriental, porém os trabalhos de maquiagem e figurino, aliados a uma interpretação convincente, contribuíram para o êxito comercial do filme. O diretor de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

fotografia Karl Freund, vinha de sucessos como Metropolis (1927 – Fritz Lang) e Drácula (1931 – Tod Browning), entre outros e sua direção de fotografia conseguiu explorar a poética de luta e perseverança da família, tanto nas cenas feitas em estúdio, quanto nas externas. Tomadas feitas em ângulos que permitiam grande profundidade para as cenas mostravam em alguns momentos a clausura da família que luta para sobreviver às adversidades naturais e políticas do lugar onde mora, bem como a beleza quase infinita dos campos plantados.

Figura 05: Fotograma do filme Terra dos Deuses
Fonte: TERRA DOS DEUSES (1937)

A composição visual criada para o filme trabalha a estética das cenas produzidas em escala de cinza, como se a cor presente, ou a cor ausente, revelasse aos espectadores toda a energia dos personagens. O filme é um exemplo de como a produção não colorida da época era pensada e executada. As plateias, ainda não acostumadas com a cor nas telas do cinema, viram na sequência de frames da obra, a imagem da mulher que representa a força emocional, a força de trabalho. A imagem em preto em branco, nesse caso, destaca as características principais dos personagens que veem na terra a força de suas próprias existências.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

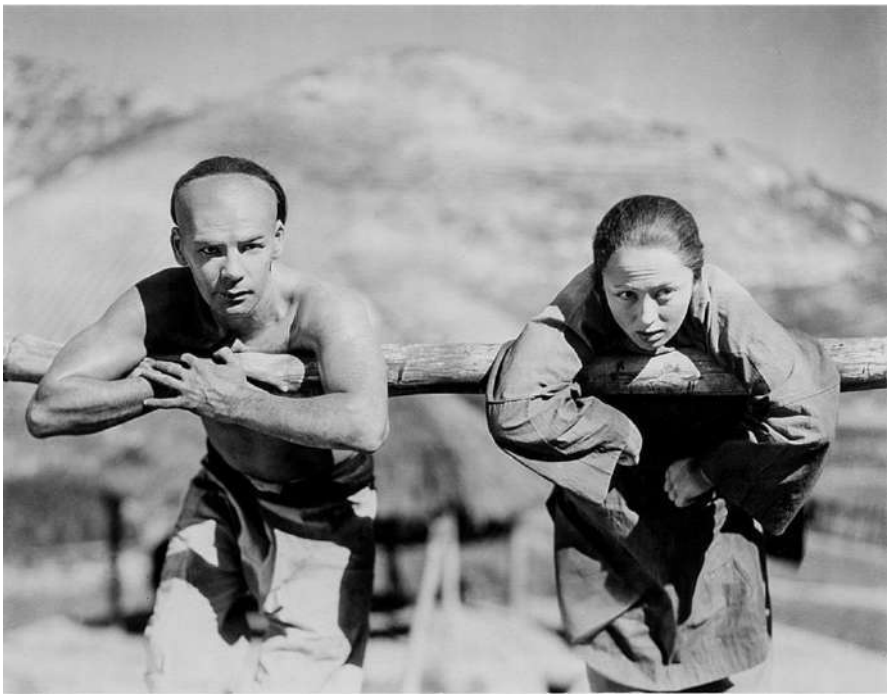


Figura 06: Fotograma do filme Terra dos Deuses
Fonte: TERRA DOS DEUSES (1937)

Como Era Verde o Meu Vale é uma produção de 1941 da Twenty Century Fox, conduzida por Darryl F. Zauck. O elenco principal é encabeçado por Walter Pidgeon, Maureen O'Hara, Donald Crisp, Roddy McDowall e Sara Algood. O filme recebeu 10 indicações para o Oscar: filme, direção, ator coadjuvante (Donald Crisp), fotografia em preto e branco, direção de arte em preto e branco, atriz coadjuvante (Sara Algood), som, roteiro, montagem e música, tendo ganho nas cinco primeiras categorias.

O filme apresenta a vida de uma família de mineiros de uma cidade do País de Gales, no fim do século XIX. "Baseado no romance de Richard Llewellyn, o filme relata os conflitos dos trabalhadores com os patrões e a vida das pessoas que têm contato com a família". (ALBAGLI, 2003, p. 103).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 07: Fotograma do filme Como Era Verde Meu Vale
Fonte: COMO ERA VERDE MEU VALE (1941)

Como Era Verde o Meu Vale foi produzido no mesmo ano de Cidadão Kane (Citizen Kane – Orson Welles), um divisor de águas na história das produções cinematográficas, que também modificaria algumas concepções visuais. Segundo Albagli (2003), o crítico de cinema Bosley Crowther ao escrever no New York Times sobre o filme, diz que o mesmo era visualmente riquíssimo e em termos puramente pictóricos, uma deslumbrante obra prima.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 08: Fotograma do filme Como Era Verde Meu Vale
Fonte: COMO ERA VERDE MEU VALE (1941)

A precisão visual do filme se deve em grande parte ao apurado senso fotográfico do diretor de fotografia Arthur C. Miller, vencedor de três prêmios Oscar e indicado outras quatro vezes por filmes como E as Chuvas Chegaram (The Rains Came – 1939), de Clarence Brown.

As imagens do filme exploram, em especial, a pequena cidade encravada num vale, onde toda a história acontece. Muitas tomadas são feitas a partir de ângulos que fazem com que a perspectiva da cena direcione o olhar do espectador para o fundo da tela, como se esse percorresse o mesmo caminho dos mineiros indo em direção ao trabalho. A direção de arte, responsável pelos cenários que caracterizam uma pequena cidade galesa do final do século XIX, suas casas, ruas e a mina de carvão, foi responsável por ambientar as imagens que serviram de fundo para os dramas pessoais dos personagens. O sucesso comercial, maior que o da crítica da época, se deve em grande parte às composições visuais criadas para a narrativa.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 09: Fotograma do filme Como Era Verde Meu Vale
Fonte: COMO ERA VERDE MEU VALE (1941)

A história da família em torno da qual a narrativa se desenrola, contada em forma de *flashbacks* por um dos personagens centrais, tem sua dramaticidade intensificada pelas imagens criadas com essa função. As plateias da época, que assistiram ao filme em um cinema, aos poucos estavam deixando de assimilar o uso do Preto e Branco como elemento fundante de uma narrativa visual da linguagem cinematográfica, que agora dava mais espaço para as produções em cores. A cor nos filmes não só ganhava mais espaço como servia de característica nobre de uma produção.

Na década de 50, a maioria dos filmes importantes de Hollywood era produzida em cores, ainda que muitas grandes produções fossem realizadas em preto e branco. O faroeste foi um dos temas mais importantes para o cinema hollywoodiano e talvez por se tratar de um tema especificamente norte americano, ele é considerado o mais americano dos gêneros cinematográficos. John Ford (1894 – 1973) foi o diretor que melhor se expressou no gênero, sendo o diretor do filme considerado, junto à No Tempo da Diligências (Stagecoach – 1939), também dirigido por ele, o exemplo máximo do bom faroeste: Rastros de Ódio.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O filme traz dois elementos marcantes na carreira do diretor: o ator John Wayne (1907 – 1979), intérprete principal de vários de seus filmes e o Monument Valley, uma região dos Estados Unidos que demarca a divisa de quatro estados e em função de um grande vale ali existente, proporcionou cenas marcantes de corridas de diligências e carroças e perseguições entre caubóis e índios do cinema.

Figura 10: Fotograma do filme Rastros de Ódio
Fonte: RASTROS DE ÓDIO (1956)

John Wayne interpreta Ethan, um ex combatente da guerra civil americana, que volta para visitar o irmão e sua família, entre eles a cunhada por quem Ethan é apaixonado. Após o massacre da família e o rapto da sobrinha mais nova, Debbie, Ethan, acompanhado do sobrinho mestiço de cherokee, partem em busca da menina. Somente anos mais tarde o reencontro irá acontecer e não da forma tradicional para um reencontro dessa natureza.

O filme foi um grande sucesso comercial, com um elenco encabeçado pelo veterano John Wayne e outras estrelas da década de 50, como Vera Miles, Jeffrey Hunter e Natalie Wood. Parte do sucesso da produção deve-se à excelente fotografia de Winton C. Hoch, vencedor de três prêmios Oscar. A fotografia do filme pode ser entendida em dois importantes momentos da narrativa. O primeiro quando o filme mostra a chegada e a estadia de Ethan na casa do irmão, com tomadas que colocam

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

o espectador como um observador oculto na cena. Em outros momentos a imagem explora as expressões dos personagens, sendo a mais marcante a do chefe comanche Scar (Henry Brandon). O segundo quando os personagens de John Wayne e Jeffrey Hunter buscam por diversos cenários a menina raptada.

Figura 11: Fotograma do filme Rastros de Ódio
Fonte: RASTROS DE ÓDIO (1956)

Segundo Fuller (2011)

> Visualmente, o filme varia do expressionismo minucioso às tomadas panorâmicas grandiosas, graças à técnica de fotografia Vista Vision de Winton C. Hoch, que tornou os rochedos e pináculos de arenito da Monument Valley surrealmente cativantes. (2011, p. 246).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 12: Fotograma do filme Rastros de Ódio
Fonte: RASTROS DE ÓDIO (1956)

Rastros de Ódio se consagrou como um grande filme e até os dias atuais tem sido tema de diferentes estudos, tanto em função de sua temática, quanto da sua qualidade técnica enquanto linguagem artística. O filme representa um faroeste que extrapola o dualismo bem e mal, herói e bandido, configurando-se num dos filmes mais marcantes do cinema clássico hollywoodiano.

Os três filmes citados representam exemplos dentro de um grande número de obras primas, não só do cinema hollywoodiano, que se consagraram diante do público por apresentarem imagens (coadjuvadas pelo som) resultantes de um trabalho que permitiu às plateias, o que Valverde (2000) chama de "instituição do sentido" (2000, p. 95), dentro de uma determinada época e numa determinada cultura. Naquilo que vemos sentido, podemos perceber a beleza, enquanto um fenômeno cultural que tem como uma das suas intenções a sedução. A sedução pelo olhar do cinema.

Algumas considerações

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Hoje quando assistimos aos filmes aqui mencionados, geralmente em aparelhos que reproduzem em formatos diferentes da tela do cinema, remasterizados e com qualidade compatível com os suportes tecnológicos contemporâneos, estabelecemos com essas obras da arte cinematográfica uma relação temporal e cultural, que nos permite entender o cinema também como um signo. Um signo que representa não somente as mudanças e transformações da própria linguagem, mas um signo que nos remete ao olhar das plateias que ao longo dos anos assistiram estes filmes. Olhares que se espantaram com a fotografia ganhando movimento; com as imagens que passaram a falar; com as imagens que ganharam cor; com a reprodução de lugares e personagens; com a transposição das linguagens. As obras resistem ao tempo não apenas quando são preservadas fisicamente, mas especialmente quando são incorporadas pela *psique* daqueles que as contemplam.

Quando um filme é produzido, ele reflete uma produção artística coletiva, gerada dentro de um formato estabelecido por padrões e convenções sociais de um tempo, de um lugar. Ao assistirmos um filme Como Terra dos Deuses, estamos contemplando o olhar de artistas que viviam sob determinados conceitos estéticos da época; artistas que recriaram um ambiente ao qual não pertenceram e que respondiam a uma lógica de mercado que guiava a produção artística. Um dos grandes desafios desses artistas era o de seduzir simultaneamente milhares de olhares, de diferentes culturas, idades, gêneros, etnias. Por ser o cinema essencialmente visual, a imagem sempre foi o principal signo, ou seja, aquilo que está no lugar de alguma coisa, capaz de seduzir, não desconsiderando os textos, os diálogos, a música, os efeitos sonoros.

A percepção dos espectadores sobre esses filmes que marcaram um tipo de produção cinematográfica, um estilo de se produzir filmes, é que determinou um sentido de caráter especifico capaz de faze-los permanecer na memória de quem os assiste. Ao que entendemos por belo, corresponde esse sentido de caráter específico que acabou por determinar um conjunto de normas, regras, padrões, que estabeleceram a linguagem dos filmes, produzidos por Hollywood, numa determinada fase.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Aprecia-los enquanto produtos artísticos requer uma viagem no tempo, não no tempo diegético da produção cinematográfica, mas sim no tempo de cada partícipe da obra, seja ele um diretor, um produtor, um ator, um figurinista, um fotógrafo ou um alguém sentado numa poltrona diante da projeção. Como é possível ainda nos interessarmos, nos emocionarmos, 115 anos depois, diante de Viagem à Lua, quando já sabemos que a Lua, não é a Lua que Méliés nos apresenta. Esse é justamente o poder da sedução que a obra de arte exerce sobre o homem: o fato de não buscarmos respostas, apenas nos deixarmos seduzir.

Referências

ALBAGLI, Fernando. Tudo sobre o Oscar. Rio de Janeiro: Zit, 2003.

COMO ERA VERDE MEU VALE. Produção: Darryl F. Zanuck. Direção: John Ford. USA: DVD Vídeo, 1941. 1 DVD (119 min). son., PB.

COSTA, Flávia Cesarino. O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação. São Paulo: Scritta, 1995.

E O VENTO LEVOU. Produção: David O. Selznick. Direção: Victor Fleming. USA: DVD Vídeo, 1939. 1 DVD (238 min). son., Color.

FULLER, Graham. Rastros de Ódio. In: KEMP, Philip. Tudo sobre Cinema. Trad. Fabiano Morais et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

O PÃO NOSSO DE CADA DIA. Produção: William Fox. Direção: F.W. Murnau. USA: DVD Vídeo, 1930. 1 DVD (90 min). Mudo., PB.

RASTROS DE ÓDIO. Produção: Merian C. Cooper. Direção: John Ford. USA: DVD Vídeo, 1956. 1 DVD (119 min). son., color.

TERRA DOS DEUSES. Produção: Irving Thalberg. Direção: Sidney Franklin. USA: DVD Vídeo, 1937. 1 DVD (137 min). son., PB.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

UMA SESSÃO MÉLIÈS: quinze filmes de George Méliès. Realização: Jacques Meny. Produção: La Cinématheque Méliès. França: 15 filmes; DVD Vídeo, 1997. 1 DVD (60 min.). son., color/PB.

VALVERDE, Monclar E. G. L., Estética e Recepção. In: FAUSTO NETO, Antonio et al. Comunicação e Corporeidades. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, Compós, 2000.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Maman e as aranhas na discursividade fílmica de *O Homem Duplicado*

Milena Beatriz da SILVA
(PIBIC/CNPq-FA/UEM)[1]

Renata Marcelle LARA
(UEM)[2]

Este texto apresenta um recorte de uma pesquisa (PIBIC/CNPq-FA/UEM) que tem como foco a discursividade da obra *Maman*, da artista francesa Louise Bourgeois, no filme *O Homem Duplicado*. Acerca da temática, interroga-se: De que maneira a obra artística *Maman* participa da discursividade de *O Homem Duplicado*? Objetiva-se observar o funcionamento discursivo da/na presença de tal obra – uma grande aranha metálica – na constituição e estruturação do discurso fílmico de *O Homem Duplicado*. Como aporte teórico-metodológico, utiliza-se a Análise de Discurso francesa pecheutiana, por meio de diálogos com estudos de outros pesquisadores acerca de Louise Bourgeois. Como resultado, vislumbra-se, por meio do mecanismo discursivo de descrição-interpretação, a compreensão dos efeitos de sentido que *Maman* e(m) sua relação com aparições de outras aranhas produzem no jogo simbólico envolvendo personagens do filme. A investigação é vinculada à Universidade Estadual de Maringá (UEM) e ao GPDISCMÍDIA – Grupo de Pesquisa em Discursividade, Cultura, Mídia e Arte.

Palavras-chave: *Maman*, *O Homem Duplicado,* Análise de Discurso.

Introdução

[1] Acadêmica do 7º semestre do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Bolsista de Iniciação Científica PIBIC/CNPq-FA-UEM. Membro do GPDISCMÍDIA-CNPq/UEM – Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte.
[2] Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado e Doutorado) da Universidade Estadual de Maringá (UEM) e vinculada ao Departamento de Fundamentos da Educação, Área de Metodologia e Técnica de Pesquisa. Líder do GPDÍSCMÍDIA-CNPq/UEM.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Este artigo apresenta um recorte do projeto "A discursividade da obra *Maman*, de Louise Bourgeois, em o *Homem Duplicado*". A investigação focaliza o funcionamento discursivo da obra de Bourgeois na relação com o discurso fílmico de *O Homem Duplicado* (2013), adaptação do livro homônimo do escritor português José Saramago. O que nos interessa são os efeitos de sentido da obra *Maman* no filme, tendo em vista a maneira como ela significa enquanto obra, olhando também para o fato de não se apresentar na produção fílmica como um simples objeto cênico ou decorativo, estando ali de modo a constituir(-se) (a)o filme.

O escritor português, em seu livro, não conta uma história científica, de clones, ou algo do gênero, mas conta a vida de um homem que descobre que em sua própria cidade há um homem idêntico a ele, como se fosse um irmão gêmeo, embora não seja. O filme nos apresenta este mesmo percurso, no qual o cineasta canadense Denis Villeneuve adapta a obra de Saramago para a linguagem cinematográfica, fazendo um forte trabalho visual e mistura de elementos que ganham um caráter simbólico, tal como o aparecimento da obra *Maman,* de Louise Bourgeois, no desenvolver de algumas das cenas. Conforme Carlos Riopérez (2015), Villeneuve, que se especializou em cinema na Universidade de Quebec, começou a carreira na televisão e no início dos anos 2000 dirigiu sua produção *Redemoinho* (2000), que ganhou cinco prêmios *Genie* e concorreu ao festival de Berlim, dando notoriedade a Villeneuve. Em 2013, Villeneuve adaptou o livro *O Homem Duplicado*, de José Saramago, para o cinema.

Para abordar "*Maman* e as aranhas na discursividade fílmica de *O homem duplicado*", dividimos este artigo em duas seções. Na primeira, levantaremos informações sobre a obra *Maman* e os aspectos biográficos significativos para a elaboração da própria obra da artista francesa Louise Bourgeois, abordando as relações entre a vida e a obra a partir dos autores João Frayze-Pereira (2007), Maria Cristina Leandro Ferreira (2013) e Tânia Rivera (2014). A segunda seção diz respeito ao processo analítico, por meio do mecanismo descrição-interpretação, da relação da obra artística *Maman* no contexto da produção fílmica, bem como do aparecimento de outras aranhas durante o filme. O processo teórico-analítico se apoia na Análise de Discurso pecheutiana, partindo de Eni Orlandi (2012), além de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

compreender mais sobre o filme *O Homem Duplicado*, embasando-nos em Wilson Ferreira (2014), buscando também entender o termo aranha no jogo simbólico que produzem, a partir de Juan-Eduardo Cirlot (1982) e Thomas Bulfinch (2015), retornando à aranha de Bourgeois com Elizabeth Manchester (2009).

Desse modo, por meio da Análise de Discurso francesa, perspectiva de Michel Pêcheux, preza-se pela análise da obra de Bourgeois dentro da produção fílmica do diretor canadense, de forma a observar de que forma ela pode se significar e significa o filme. O discurso, conforme a perspectiva teórica proposta por Michel Pêcheux, é o efeito de sentido entre sujeitos. Para tentar compreender o funcionamento discursivo da obra artística dentro do filme, olhando os efeitos de sentidos que daí podem surgir, interroga-se: *De que maneira a obra artística Maman participa da discursividade de O Homem Duplicado?*

Louise Bourgeois: imbricamentos entre vida e arte

Nascida em Paris, em 1911, e falecida em 2010, na cidade de Nova York, Louise Bourgeois foi uma artista franco-americana que produziu trabalhos fortes, segundo Frayze-Pereira (2007). Para o autor, as produções de Bourgeois reverberam aspectos de sua vida, englobando as vivências de infância atadas à convivência familiar. Isso faz com que, em suas obras, arte e vida tornem-se indissociáveis.

Os trabalhos da artista se apresentam como se fossem a reunião das consequências e experiências de sua vida e, por isso, são bastante estudados pelo forte teor psicanalítico. Conforme Rivera (2014, p. 290), "ainda que nem todos sejam acompanhados de uma narrativa autobiográfica, eles se referem fortemente a ela e a tornam presente como uma espécie de aura". A autora cita o que a própria Louise Bourgeois afirma sobre toda obra produzida por qualquer artista tratar-se da realização de um autorretrato. Rivera (2014, p. 293) aponta que "em vez de uma

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ficção onde se afirme um eu, trata-se, nesse retrato, de problematizar a natureza do eu, mais do que lhe restituir um lugar de direito".

Frayze-Pereira (2007) argumenta sobre as relações de Louise Bourgeois com sua família que constituem suas obras e problematizam a natureza do seu eu. O autor comenta o que a própria Bourgeois teria relatado a respeito de sua criação. Segundo a artista, conta o autor, ela foi criada em um ambiente familiar promíscuo, mas que ninguém falava sobre sexo – era como se ele não existisse, quando, na verdade, não se pensava em outra coisa, visto que seu pai dormia com "qualquer uma", incluindo uma tutora que morava na casa de sua família. Esse é apenas um dos momentos de sua vida que a impulsionaram para esse processo de reflexão sobre si mesma e que resultaram em sua arte. Frayze-Pereira aponta que a artista indica que a dor serviu de matéria para a produção de muitos de seus trabalhos.

> Pode-se pensar que as operações artísticas de Louise Bourgeois são elaborações de ações agressivas sobre certos objetos, isto é, operações que podem ter sido organizadas por um movimento de reparação, de restauração do objeto percebido como ameaçado ou destruído fantasiosamente. (NIXON, 1997, p. 161 apud FRAYZE-PEREIRA, 2007, p. 100).

Em processos artísticos de desconstrução, fragmentação, Louise Bourgeois expunha seu relacionamento traumático com o pai. De acordo com Frayze-Pereira (2007), a artista relata que, em certa ocasião, seu pai recortou, em uma casca de laranja, a figura de uma menina e disse que era Louise – e que ela não tinha nada entre as pernas. O autor, explorando o pensamento de Bourgeois, comenta que a artista, quando criança, diante dessa situação de humilhação, em resposta ao pai, fez uma escultura de pão no formato de um homem, seu pai, e cortou os membros com uma faca.

Suas obras, com o caráter intenso e muito pessoal de Louise Bourgeois, resvalaram na Psicanálise. Refletindo sobre essas considerações e pensando nas fortes relações entre a vida de Bourgeois e suas obras, apontamos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

aqui o que Ferreira (2013) considera a respeito da artista franco-americana: "Louise sempre teve uma relação de estranha intimidade com a arte e psicanálise, ambas constitutivas de seu processo de formação e criação" (FERREIRA, 2013, p. 135). Para Bourgeois, ainda segundo o autor, toda a obra de um artista pode ser vista como um autorretrato, tal como Rivera nos apresenta, sendo assim, como se suas produções fossem uma espécie de autoanálise. Ferreira (2013) retrata que por conta dessa via de entendimento em que se aliam fortemente a criação artística com o trabalho psicanalítico, é o inconsciente que norteia e assume um papel-chave no fazer do artista. "O que moveria o artista seria o desejo de acessar o inconsciente por meio de suas obras" (FERREIRA, 2013, p. 135).

A respeito de Louise Bourgeois, Ferreira diz que o que se sabe é que a artista teve experiências com análise e que se consultou com o analista Henry Lowendfeld, desde 1952, quando o pai de Bourgeois morreu, até a morte do analista, em 1985. Foi apenas depois da morte do marido da artista, o historiador da arte Robert Goldwater, que, conforme Frayze-Pereira (2007, p. 100), "[...] ela passou a rever o seu passado traumático pela ótica do feminismo". Segundo o autor, a franco-americana possui uma obra que discute e problematiza o lugar da mulher em um mundo artístico falocêntrico.

No imaginário autobiográfico de Bourgeois, conforme Ferreira (2013, p. 135), aparecem trabalhos que frequentemente remetem a "fantasmas do pai, ecos da infância, a maternidade, a histeria, gênero e representação fálica, o fisiológico, a dimensão onírica e o inconsciente". Todavia, segundo a autora, mesmo que as referências da artista estejam ligadas em episódios de sua biografia, ao pensar na perspectiva discursiva, os efeitos de sentido das obras da franco-americana acabam por ressoar no corpo e na memória de qualquer espectador.

De acordo com Ferreira (2013, p. 135),

> esse é um dos traços mais marcantes de deslizamento e deriva de sentidos que a arte propicia e que a aproxima tanto do campo discursivo, quanto psicanalítico. Os sentidos não se controlam, não se estratificam,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> nem se individualizam; ao contrário, eles se esquivam, se escondem, se deslocam e estão sempre prontos a nos surpreender.

Louise Bourgeois produziu *Maman* em 1999, como resultado da vivência da artista com sua mãe e de muitas outras relações de seu inconsciente. De acordo com a página *online* do Museu Guggenheim, da Espanha, *Maman* com quase 9 metros de altura, é uma das mais ambiciosas de uma série de esculturas de Bourgeois que tomam como assunto a aranha. O animal tornou-se um motivo recorrente em vários desenhos da artista nos anos de 1940 e passou a assumir um lugar central durante seus trabalhos na década de 1990.

Figura 1: Maman, 1999, de Louise Bourgeois. Escultura em aço, mármore e bronze, 9 m. Museu Guggenheim, Bilbau, Espanha.
Fonte: Página do Museu Guggenheim na internet.3

Destinada como uma homenagem à sua mãe, que era tecedora, as aranhas de Bourgeois, segundo a publicação do Museu Guggenheim, são altamente contraditórias como emblemas da maternidade. Conforme consta na página do museu, a as aranhas sugerem aspectos protetório e predatório – "a seda de uma aranha é usada tanto para construir casulos quanto para amarrar presas" –, além de incorporar tanto a força como a fragilidade. De acordo com as considerações do

[3] Disponível em: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/10856 >. Acesso em: 19 set. 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Museu, tais ambiguidades são figuradas na gigantesca obra *Maman*, que "paira ameaçadoramente em pernas como arcos góticos que agem ao mesmo tempo como uma gaiola e como um covil protetor para um saco cheio de ovos perigosamente presos ao seu chassi". A aranha provoca espanto e medo, mas sua altura maciça, improvavelmente equilibrada em pernas esbeltas, transmite uma vulnerabilidade contraditória.

Tendo em vista os imbricamentos de vida e obra da artista, buscaremos, sequencialmente, analisar a presença da obra *Maman,* de Louise Bourgeois, no filme *O Homem Duplicado* e o modo como os sentidos de sua obra ressoam, deslizam, imbricam-se.

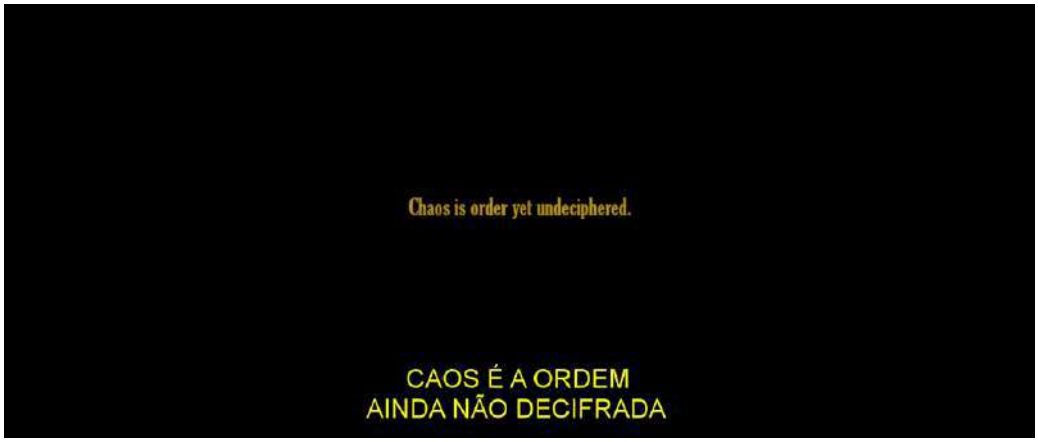
Corpus: aranhas e teias

Buscando compreender os efeitos de sentido que as aranhas e as teias provocam em *O Homem Duplicado*, partimos da problemática: *De que maneira a obra artística Maman participa da discursividade de O Homem Duplicado?* Tal indagação nos orienta para o procedimento de análise fílmica, ainda em processo. Nosso material de análise, o filme *O Homem Duplicado*, produzido em 2013 e lançado no Brasil em 2014, é uma adaptação do livro, de mesmo nome, do autor português José Saramago, como já exposto. O filme é roteirizado por Javier Gullón e dirigido pelo cineasta canadense Denis Villeneuve, já indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro com sua produção de 2010, *Incêndios.* A produção de 2013 do canadense apresenta a história do professor Adam Bell que, ao assistir a um filme, depara-se com um ator idêntico a ele. A partir de então, o professor começa a procurar por esse homem em todos os lugares. O livro do escritor português se apresenta, em termos de sinopse, quase da mesma forma: o professor de história, no livro chamado de Tertuliano Máximo Afonso, descobre que é um homem duplicado. Ao assistir a um filme, ele se reconhece em outro corpo idêntico ao dele – um dos atores do filme é seu sósia.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Conforme Wilson Ferreira (2014), *O Homem Duplicado* inicia-se com uma cena que contém a seguinte frase: "O Caos é a ordem que ainda não foi decifrada", seguida por duas sequências que, possivelmente, nada tem a ver com o tempo presente do filme. Pode se tratar tanto da utilização do recurso de *flashback* ("olhar para trás", em inglês, que mostra fatos acontecidos em um passado e depois voltando ao tempo em que a história é narrada) ou *flashforward* ("olhar para frente", em inglês, que nomeia os casos em que se adiantam acontecimentos, narrando fatos que ainda vão acontecer na história e, depois, voltando ao tempo presente em que se narra a história).

No livro de Saramago, a formulação "O caos é uma ordem por decifrar" aparece como uma epígrafe, antes, de fato, de a história começar. No filme, essa ação se mantém.



***Frame* 1**: primeira cena da produção fílmica que traz a mesma frase do livro de Saramago.

Na sequência da adaptação, vemos homens que, segundo Wilson Ferreira (2014), parecem ser poderosos em uma espécie de clube fechado, onde assistem a performances de mulheres que se desnudam para realizar atos performáticos. Em seguida, a cena é cortada para a vida de um professor de História em uma Universidade na cidade de Toronto, Adam Bell, interpretado pelo ator Jake Gyllenhaal[4]. Conforme as cenas vão passando, dá-se a entender que cada aspecto

[4] Segundo seu próprio *site* oficial, Jake Gyllenhaal, nascido em dezembro de 1980, é um ator norte-americano. Sendo seu pai um poeta e sua mãe roteirista, Gyllenhaal começou a atuar cedo, aos 10 anos de idade. Em 2005 foi indicado ao Oscar de Melhor ator coadjuvante por sua atuação em *O Segredo de Brokeback Mountain*.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

da vida do professor é monótono e sem novidades. Adam Bell vive com sua namorada Mary, interpretada pela atriz Mélanie Laurent[5].

As coisas começam a mudar depois que o professor de história assiste a um DVD de um filme chamado "Quando há vontade dá-se um jeito" e percebe algo de estranho no fundo de uma cena do filme: vê um figurante cujo ator é exatamente como ele. Assustado, o professor Bell procura os nomes dos atores nos créditos finais do filme e faz uma pesquisa pela internet. Ele descobre, então, que o ator com a mesma aparência que a sua chama-se Anthony Claire e que tem apenas três filmes, em uma breve carreira, em produções consideradas no meio cinematográfico como sendo de baixa qualidade. Adam, o professor, ainda abalado, começa a sentir-se obrigado a procurar por seu sósia. O professor consegue descobrir onde o ator Anthony vive e tenta estabelecer contato via telefone, mas só recebe reações suspeitas do próprio Anthony e sua esposa grávida.

Do modo como o filme prossegue, em suas vidas paralelas, de acordo com Wilson Ferreira (2014), tanto o professor como o ator não parece ser profissionalmente realizado e enfrentam uma espécie de crise, aparentando uma insatisfação melancólica com os fatos e acontecimentos de suas vidas. Além disso, no filme, os dois personagens estão envolvidos com mulheres similares fisicamente: loiras e que possuem proporções corporais parecidas.

Quando finalmente Adam e Anthony se encontram, apesar de serem fisicamente idênticos, seus trejeitos são diferentes. Ferreira (2014, p. 4) descreve que "Adam anda desengonçado, hesitante e emocionalmente é ressentido e recessivo. Enquanto seu duplo é assertivo, imperioso e mais cruel". De acordo com o autor, *O Homem Duplicado* cria uma tensão que, para um espectador acostumado a filmes com narrativa realista ou verossímil, fará com que o filme pareça absolutamente sem sentido. "Villeneuve propositalmente quer criar desconforto e perplexidade no espectador ao inserir elementos do fantástico e do surrealismo na própria realidade" (FERREIRA, 2014, p. 4).

[5] De acordo com o *site* IMDB, Mélanie Laurent, nascida em fevereiro de 1983, é uma atriz, diretora, cantora e escritora francesa. Laurent ganhou notoriedade pelo seu papel no filme dirigido por Quentin Tarantino, *Bastardos Inglórios*, de 2009. A atriz interpretou Shoshanna Dreyfus, uma judia que consegue escapar de oficiais nazistas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Nesse sentido, o que nos chama atenção é a presença de *aranhas* no filme. O animal aparenta ter ligação constitutiva com a história e com o personagem principal. A aranha é retratada em diferentes tamanhos e aparece em cenas iniciais da produção, no meio e ao final. A primeira aranha é mostrada nas primeiras cenas do filme. O personagem principal dirige-se ao que aparenta ser um clube privado onde homens observam uma mulher masturbar-se, num ato de voyeurismo. Nesse "clube privado", os integrantes têm acesso apenas por uma chave específica.

Conjunto de *frames* 1: personagem ainda desconhecido se dirigindo a uma sala específica em um corredor.

No espaço privado, o personagem principal, ainda de nome desconhecido, entra para assistir ao que está sendo "exibido" à plateia presente, formada apenas por homens.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Conjunto de frames 2: homens observando à apresentação.

Durante o ato, aparecem outras mulheres vestidas com um roupão branco. Uma delas carrega uma bandeja tampada. Ao destampar, o que há sobre a bandeja é uma aranha viva.

Conjunto de frames 3: uma das mulheres abrindo a bandeja que contém uma aranha.

O personagem aparenta estar vidrado com a exposição do animal enquanto a mulher se aproxima para pisar na aranha. Notamos o destaque para a aliança no dedo esquerdo do personagem, que está com as mãos no rosto.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Conjunto de frames 4: personagem ainda desconhecido olhando para a aranha.

Essa sequência de cenas é a primeira a trazer a aranha. Como ponto de partida, procuramos em dicionários de símbolos e em estudos da mitologia grega/romana o que se tem como estabelecido para o termo aranha. Esclarecemos que não nos debruçaremos apenas nessas definições, visto que a análise discursiva se detém ao processo de construção do sentido e não apenas ao resultado final. O movimento de retorno aos dicionários e à mitologia acontece para sairmos do que se tem como estabilizado para o termo aranha. Buscamos, assim, algo que já foi dito antes em outro lugar. Segundo Orlandi (2012), tudo aquilo que já foi dito antes e em outro lugar é entendido como Interdiscurso ou memória discursiva. Conforme a autora, "o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra" (ORLANDI, 2012, p. 31). Desse modo, partindo do pré-construído e pensando nas condições de produção, buscamos o termo aranha no Dicionário de Símbolos do espanhol Juan-Eduardo Cirlot (1916-1973), compositor, poeta e crítico de arte. O autor traz os seguintes apontamentos acerca do simbolismo e significado do termo aranha:

> Na aranha coincidem três sentidos simbólicos diferentes, que se superpõem, confundem ou discernem de acordo com os casos, com o domínio de um deles. São os da capacidade criadora da aranha, ao tecer

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> sua teia; o de sua agressividade; e o da própria teia, como rede espiral dotada de um centro. A aranha em sua teia é um símbolo do centro do mundo e nesse sentido é considerada na Índia como Maia, a eterna tecedora do véu das ilusões; a destrutividade do inseto não faz senão ratificar esse simbolismo do fenomênico. Por este motivo Schneider pode dizer que as aranhas, destruindo e construindo sem cessar, simbolizam a inversão contínua através da qual se mantém em equilíbrio a vida do cosmo; assim, pois, o simbolismo da aranha penetra profundamente na vida humana para significar aquele "sacrifício contínuo", mediante o qual o homem se transforma sem cessar durante sua existência; e mesmo a própria morte limita-se a enovelar uma vida antiga para fiar outra nova. (CIRLOT, 1984, p. 90)

Na mitologia, a figura da aranha aparece no Mito de Aracne. Segundo Bulfinch (2015), Minerva, na mitologia romana, ou Atena, na mitologia grega, é filha de Zeus e deusa da sabedoria. Ela nasceu da cabeça do próprio Zeus, já adulta e de armadura, conforme Bulfinch. A deusa, "além de padroeira das artes úteis e ornamentais, tanto dos homens (como a agricultura e a navegação), quanto das mulheres (como fiação, tecelagem e os trabalhos de agulha), era também uma divindade guerreira" (BULFINCH, 2015, p. 113). Em uma das histórias mitológicas que envolvem a deusa, segundo o autor, houve uma competição em que uma mortal desafiou Minerva.

A desafiadora, uma mulher chamada Aracne, atingira tamanha perfeição nas artes de tecer e bordar que as ninfas deixavam suas grutas e fontes para admirar seu trabalho que, conforme Bulfinch (2015), era bonito não só após finalizado, mas durante sua feitura. Dizia-se que Aracne aprendera tudo com Minerva e que a deusa fora sua mestra. No entanto, por saber de sua excelência nas artes de tecer e bordar, Aracne não aceitava ser tida como discípula de uma deusa. Por conta das comparações, de acordo com Bulfinch (2015), Aracne desafiou Minerva a comparar sua habilidade com a dela. Se Aracne perdesse, ela mesma propunha-se a pagar penalidade.

Minerva aceita o desafio de Aracne, mas alerta a jovem para que desafie mortais e não deuses, além de exigir perdão por achar-se superior. Cheia de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

confiança, Aracne não se intimidou pela deusa e as duas começaram a competição. Bulfinch (2015, p. 114) relata que "Minerva bordou em seu tecido a cena de sua disputa com Netuno". Aracne escolheu para bordar assuntos com a finalidade de provar os erros e os enganos dos deuses. Minerva admirou a beleza dos bordados, no entanto, não relevou o insulto. Segundo Bulfinch (2015, p. 114), Minerva

> investiu contra o tecido, com sua lançadeira, e fê-lo em pedaços. Em seguida, encostou a mão na fronte de Aracne, fazendo-a sentir-se culpada e envergonhada a tal ponto, que, não podendo mais suportar, enforcou-se. Minerva compadeceu-se dela, ao vê-la suspensa a uma corda.

Minerva deixou Aracne viver em culpa para que lembrasse sempre da lição de não desafiar os deuses ou insultá-los. A deusa ainda amaldiçoou toda a descendência de Aracne, aspergiu-a com suco de acônito, uma planta venenosa. O veneno fez com que os cabelos da mortal caíssem imediatamente, desaparecendo também o nariz e as orelhas. De acordo com Bulfinch, o corpo de Aracne encolheu e sua cabeça ficou ainda menor; "os dedos colaram-se aos flancos, transformando-se em patas" (BULFINCH, 2015, p. 114). Tudo no corpo de Aracne foi mudado. Nele ela tece seu fio, suspensa na posição em que se encontrava quando Minerva a tocou e a metamorfoseou em aranha.

No filme há momentos em que uma mulher com cabeça de aranha é retratada durante um sonho do personagem principal. A mulher, nua, está andando no corredor (que pode ser o corredor do clube onde o personagem já estivera antes).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Conjunto de frames 5: indício de metamorfose.

A mulher, que está de ponta-cabeça, passa pelo personagem principal, e então ele acorda. A aranha, no filme, situa-se num lugar de desestabilização. Ela não aparece simplesmente como o animal aranha. Suas aparições são sempre de modo "incomum", como no *conjunto de frames 5,* onde a aranha mistura-se ao corpo de uma mulher. Em outro momento do filme, a aranha aparece "voando" no céu, na cidade de Toronto.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Conjunto de *frames* 6: aranha voando pelo céu de Toronto, Canadá.

A aranha que aqui aparece voando é esteticamente idêntica à aranha produzida por Louise Bourgeois. A obra da artista francesa é fruto de uma série de várias aranhas que ocupam inúmeros espaços públicos do mundo. Conforme Frayze-Pereira (2007, p. 99), "numa espécie de homenagem simultaneamente globalizada e singular à mãe da artista, que faleceu quando esta era muito jovem: o nome da peça não é aranha, mas justamente *Maman*".

Frayze-Pereira também comenta o que a própria Bourgeois, que costumava fazer anotações de seu processo criativo, diz sobre *Maman*. A artista, conforme o autor, diz que sua mãe era paciente e delicada, inteligente, limpa e útil, assim como uma aranha. A família de Bourgeois possuía e operava uma empresa de tapeçaria, o que, para Frayze-Pereira (2007, p. 100), "permite fazer analogias entre o tear das tecelãs, inclusive o de sua mãe, e as teias de aranha que povoam sua obra".

De acordo com Manchester (2009), Louise Bourgeois, em uma de suas publicações, dá ênfase a atributos positivos que uma aranha pode ter, além de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

conectar seus processos artísticos com os processos que uma aranha realiza. Segundo Manchester, Bourgeois comenta que um desenho é como uma secreção, assim como a teia de aranha. Trata-se de diversas formas, como a espiral, vários nós, além de outras significantes organizações do espaço. A autora relata que, no entanto, as aranhas são mais comumente pensadas como uma fonte de medo e asco. Uma associação feita é com a aranha Viúva Negra, que devora seu parceiro.

Diante do fato de que a Viúva Negra devora seu parceiro, retornamos ao filme. Notamos que a aranha aparece sempre que o personagem principal tem contato com alguma mulher. Podemos observar essa relação nos conjuntos de *frames* 3 e 4. Nesses *frames*, o personagem aparece com as mãos no rosto, dando a entender que está apreensivo, tenso, ao observar a aranha que se encontra na bandeja. No conjunto de *frames* 5 há uma outra situação. O personagem sonha com uma mulher que possui cabeça de aranha. E no conjunto de *frames* 6 aparece uma aranha voando no céu de Toronto – trata-se da escultura de Louise Bourgeois, *Maman*. Essa cena acontece logo após o personagem principal fazer uma visita à sua mãe. Durante a cena em que dialoga com a mãe, observa-se um aparente desconforto por parte do personagem protagonista. Ao relacionarmos a situação descrita com o ato da Viúva Negra de devorar seu parceiro, é do lugar de presa (ao menos como efeito) que tal protagonista significa(-se) no filme, mas é também, emaranhado em teias da complexidade citadina, que esse sujeito ora é presa e ora é predador.

De qualquer modo, observamos que a aranha no filme está numa relação de desestabilização. Ela aparece metamorfoseada, voando no céu, e até mesmo numa bandeja. Ela está numa relação de tensão com o próprio personagem, que a todo momento, está em jogo com o simbolismo que o animal carrega.

A aranha de Louise Bourgeois invoca uma memória. No caso da artista, uma memória familiar. No caso do personagem principal de O Homem Duplicado, a aranha invocaria também uma memória? Observamos que a aranha ao mesmo tempo que desestabiliza, é constitutiva da história da produção fílmica, conectada diretamente ao desenvolvimento do personagem. Para além da aranha em si, tudo que acontece parece estar ligado a uma grande rede de relações, a qual associamos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

com uma teia. Durante o filme, vemos inúmeras cenas da cidade. São cenas do céu, do horizonte e dos prédios. A cidade de Toronto não é apenas o local onde se passa o filme, mas atua de maneira constitutiva no desenvolvimento da história. Olhamos para a cidade e a entendemos como a teia que conecta e abarca os acontecimentos. Formam-se teias menores; vamos tecendo relações a cada novo momento.

Considerações finais

Nesse recorte, e com a pesquisa ainda em processo, nossos tateamentos analíticos nos permitiram chegar a alguns pontos. Visando compreender de que maneira *Maman* participa da discursividade de *O Homem Duplicado,* entendemos que a presença da obra no filme se dá de maneira desestabilizadora. Trata-se de uma obra artística que não está no filme apenas como elemento decorativo. *Maman* aparece voando no céu da cidade de Toronto, o que faz com que sua presença na cena escape ao normalizado. A aranha de Bourgeois como uma homenagem para sua mãe. No filme, o personagem dialoga com sua mãe, para, logo em seguida, a cena de *Maman* nos céus aparecer. A estrutura da aranha de Bourgeois que se apresenta como algo gigantesco e imponente, mas ao mesmo tempo vulnerável e delicado, acaba funcionando como uma contradição discursiva. Se a obra de Bourgeois remente à sua própria mãe, a figura materna, geralmente associada ao cuidado, entra num jogo entre sobre a figura que cuida, mas que é aquela que também aprisiona suas presas em suas teias.

Notamos que a aranha é constitutiva do filme. Não apenas quando o personagem principal tem um diálogo com sua mãe, mas ao relacionar-se com outras mulheres, o animal aparece. As aranhas que aparecem durante o filme são apresentadas de diferentes maneiras, sendo uma hora “apenas” o animal pequeno, e outra metamorfoseada com o corpo feminino. A respeito da metamorfose, buscamos com base em estudos da mitologia grega e romana, sobre o mito de Aracne. Aracne era uma humana que desafiou os poderes divinos e soberanos dos deuses a acabou sofrendo uma metamorfose – por ser tecelã, Aracne foi

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

transformada em uma grande aranha, que seria condenada a fiar sua teia para sempre. Sendo assim, o personagem principal está a todo momento tecendo relações com outros personagens e, quando essas relações são a respeito de mulheres, sejam esposa, amante ou mãe, a figura da aranha aparece. Com a continuidade do processo investigativo buscaremos esclarecer mais dessa teia de relações conflituosas e tensas.

REFERÊNCIAS

BULFINCH, Thomas. O livro de ouro da Mitologia: Histórias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Agir, 2015.

CIRLOT, Juan-Eduardo. Dicionário de símbolos. São Paulo: Moraes, 1984.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. Discurso, arte e sujeito e a tessitura da linguagem. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro; MITTMANN, Solange (Orgs.). O acontecimento do discurso no Brasil. Campinas: Mercado de Letras, 2013. p. 127-139.

FERREIRA, Wilson. Aranhas, morte e identidade no filme "O Homem Duplicado". Revista Fórum, São Paulo, 15 out. 2014. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/cinegnose/2014/10/15/aranhas-morte-e-identidade-no-filme-o-homem-duplicado/>. Acesso em: 10 out. 2016.

FRAYZE-PEREIRA, João. Segredos de família em exposição: psicanálise e linguagens da arte contemporânea. Ide, São Paulo, v. 44, n. 30, p.96-102, jun. 2007. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0101-31062007000100015&script=sci_arttext&tlng=en>. Acesso em: 11 out. 2016.

MAMAN: Louise Bourgeois. Disponível em: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/works/maman/>. Acesso em: 21 jan. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MANCHESTER, Elizabeth. Louise Bourgeois: Maman 1999. 2009. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-maman-t12625>. Acesso em: 21 jan. 2017.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Análise de discurso: princípios e procedimentos. 10. ed. Campinas: Pontes, 2012.

PÊCHEUX, Michel. O discurso: estrutura ou acontecimento. 5. ed. Campinas: Pontes, 2008.

RIVERA, Tania. O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A memória em *Sonata de Outono* – um filme sobre a impossibilidade do amor

Rafaela MARTINS DE SOUZA (UEL)[1]

A memória, enquanto duração, será estudada no presente artigo na correlação das teorias psicanalíticas de Donald W. Winnicott e filosóficas de Henri Bergson. Desde o seu laço na dinâmica da construção subjetiva e emocional de um ser, até como recurso na cinematografia e na obra de Ingmar Bergman. Será observado seu aspecto sensório-motor propulsor da criação e da integração de cada ser humano com a percepção do mundo e da vida. *Sonata de Outono* (1978) é objeto de estudo desde artigo que tem por objetivo investigar os artifícios cinematográficos usados pelo diretor Ingmar Bergman para criar, por meio da imagem, a atmosfera da memória no filme. Esta, aqui se apresenta, como próprio recurso da forma fílmica e contempladora dos sentidos da película. A partir do exemplo do conteúdo fílmico se explanarão os conceitos de lembrança, memória e percepção de Henri Bergson e se caracterizarão aspectos do cinema moderno tendo como metodologia o conceito de imagem-tempo de Gilles Deleuze em dois de seus recursos: o *flash-back* e o som.

Palavras-chaves: memória, cinema, Ingmar Bergman e Sonata de Outono

Introdução

O presente artigo estuda *Sonata de Outono* (1978) de Ingmar Bergman com o intuito de compreender como a relação entre mãe e filha se desenvolve no filme a partir de relatos desencadeados pela memória de cada personagem e quais

[1] Mestranda na Universidade Estadual de Londrina (UEL). Orientação: Silvio Ricardo Demétrio – Professor adjunto da Universidade Estadual de Londrina na graduação em Comunicação Social - Jornalismo e no programa de mestrado em Comunicação.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

aspectos dessa memória dão indícios do desenvolvimento psicológico e emocional das personagens. A memória como o centro do estudo também será investigada nos apontamentos autobiográficos do diretor que, em alguns momentos, sugere uma aproximação entre suas vivências com a própria mãe e os temas abordados no filme. Para tanto, serão analisadas com foco especial as cenas 14 e 15 do roteiro de Bergman, em que mãe e filha acirram suas disputas e efetivamente se confrontam com os problemas de relacionamento.

A pesquisa apresenta as características principais das protagonistas vividas por Ingrid Bergman e Liv Ullmamm para, a partir do exemplo, explorar os conceitos de mãe suficientemente boa, ego, falso Self e verdadeiro Self de Donald Wood Winnicott e seus desdobramentos no desenvolvimento emocional dos bebês. Também investiga o conceito de memória sensório-motora na filosofia de Henri Bergson e os estudos sobre cinema de Gilles Deleuze com foco nos recursos de *flash-back* e de som, usados no filme como artifícios para a materialização da memória na tela.

Mãe e filha – um encontro cruel

Um filme sobre a impossibilidade do amor. A temática proposta por Bergman em *Sonata de Outono* (1978) investiga a relação entre mãe e filha, suas nuances e conflitos e seus aspectos poucos explorados da cinematografia de mercado. O filme começa com Eva (Liv Ullmamm) escrevendo uma carta a sua mãe Charlotte (Ingrid Bergman) e a convidando a passar algum tempo em sua casa.

Faz sete anos que mãe e filha não se encontram e o ensejo para o convite foi o fato de Eva ter recebido a notícia de que o companheiro de sua mãe havia acabado de falecer. Surpreendentemente, Charlotte aceita o convite após ter garantias já expostas na carta de que contará com bastante conforto e privacidade na casa. Ao se reencontrarem, mãe e filha desencadeiam um processo de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

lembranças do passado que lentamente passam a vir à tona e demonstrar as dificuldades desse relacionamento.

No tempo em que se manteve distante da mãe, Eva perdeu um filho de quatro anos de idade e passou a cuidar da irmã Helena que possui uma doença nervosa degenerativa e foi deixada em um asilo por Charlotte anos antes. O choque do reencontro com as duas filhas faz com que Charlotte precise ser confrontada com seus comportamentos do passado.

As cenas que são os focos principais do presente trabalho se passam na noite em que Eva, um pouco embriagada e Charlotte, insone, desencadeiam o processo de discussão após Charlotte perguntar se a filha gosta dela. Eva e Charlotte se mostram como facetas de um Bergman que durante sua vida experimentou os dois lados representados pelas personagens e que exprime em sua obra um toque autobiográfico sem, por isso, se expor. Eva se sente abandonada e culpa sua mãe pelo processo de despersonalização e insegurança que sofreu. Charlotte é uma pianista que nunca quis assumir o papel da maternidade.

Em toda obra bergmaniana aspectos biográficos aparecem em menor ou maior medida. O cineasta, em sua autobiografia *Lanterna Mágica* (2013), descreve o modo como tinha adoração pela mãe e como essa relação se rompeu após ela evitar o filho e suas demonstrações de carinho. Isso porque um pediatra da época viu o comportamento do pequeno Bergman como doentio ou muito "efeminado".

> Muitos anos depois, quando minha mãe estava internada no hospital, após seu segundo infarto, com um tubo no nariz, aconteceu de conversarmos sobre nossa vida. Contei sobre meu sofrimento infantil e ela reconheceu que isso a atormentava, mas não como eu imaginava. Preocupada, ela tinha consultado um famoso pediatra (no começo dos anos 1920), e ele a advertiu muito seriamente. Aconselhou-a a repelir minhas, segundo ele, 'aproximações doentias'. Qualquer concessão poderia me estragar para sempre. (BERGMAN, 2013, p. 18)

O afastamento do carinho da mãe e suas constantes repreensões são marcas sempre revividas pelo roteirista e diretor que também teve uma educação

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

religiosa rígida marcada por "conceitos como pecado, confissão, castigo, perdão e misericórdia" (p. 21). Bergman (2013) se descrevia como uma criança cruel, chorona e medrosa. Tantos adjetivos pejorativos delinearam a personalidade do cineasta que transformou as temáticas da dificuldade nos relacionamentos, da impossibilidade do amor, da falta de comunicação, do abandono e da opressão religiosa em constantes nas suas obras.

Se o jovem Bergman tem traços de Eva, o adulto compreende bem os dramas existenciais da artista Charlotte. Em Charlotte é possível encontrar o dilema da mulher que quer se realizar em seus talentos e potências, mas que também é forçada a cumprir seus papéis impostos pela sociedade. O próprio Bergman assume, no documentário *A Ilha de Bergman* (2006), o tanto que era distante de seus nove filhos. Charlotte representa o isolamento dramático, a intangibilidade do artista, a potência humana que só se sensibiliza enquanto expressão em arte.

No que concerne à figura da mãe, ela é a personagem que choca o público ao repelir a ideia de que todas as mulheres devem aceitar tal papel. O desencadear das memórias a leva para a reflexão do quanto ela sentia medo e falta de desejo no desempenho de tal função.

> Eu julgava que você iria fazer exigências, exigências que eu não poderia satisfazer. Sentia-me embaraçada, paralisada. Não queria ser sua mãe, eu queria, sim, que você soubesse que eu não só estava tão confusa quanto você, como ainda mais pobre, mais cheia de medo. (BERGMAN, 1978, p. 104)

O pediatra e psicanalista Donald Wood Winnicott (1999) se debruça na relação mãe e filha como constituinte primordial do desenvolvimento emocional dos seres humanos. A mãe se constitui em um dos alicerces para a saúde psíquica do ser em desenvolvimento, pois é com ela que durante a gestação foram preparadas essas relações.

Enquanto o bebê se encontra ainda no período gestacional ele não possui subjetividade já que suas atividades são passivas e ligadas à biologia da mãe. Ao

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

nascer, um processo gradual de separação entre mãe e filho faz com que o ego[2] se desenvolva como uma forma de organização mental e, junto com ele e em essência, o Self[3] da criança também se desenvolve e ela passa a ter consciência de sua própria existência. Esse processo de transição deve se dar de uma maneira gradual e tranquila, com a figura de uma mãe que Winnicott batizou de "suficientemente boa" e é na falha dele que se manifestam os problemas emocionais desencadeados no desenvolvimento de um ser.

> Existe tanta diferença entre o começo de um bebê cuja mãe pode desempenhar esta tarefa suficientemente bem e o de um bebê cuja mãe não possa que não há validade nenhuma em se descrever bebês nos estágios iniciais a não ser relacionando-os com o funcionamento das mães. Quando a mãe não é suficientemente boa a criança não é capaz de começar a maturação do ego, ou então ao fazê-lo o desenvolvimento do ego ocorre necessariamente distorcido em certos aspectos vitalmente importantes. (WINNICOTT, 1983, p.56)

O primeiro contato que uma criança recém nascida possui com o mundo externo é o seio da mãe que o alimenta. Nesse momento o bebê ainda não percebe essa separação e passa a acreditar que a mãe é parte dele mesmo. Com o passar do tempo, o desenvolvimento faz com que a criança perceba os objetos a sua volta e passe a se relacionar com o mundo externo de maneira a compreender os limites de seu corpo e a separação do corpo da mãe. Esse processo é fundamental para a estruturação, integração e enriquecimento do Self e segundo Winnicott (1983) só é possível graças a essa interação. Um ser só pode se reconhecer como um ser a partir do momento em que percebe que não é o outro.

[2] Ego é um conceito bastante utilizado tanto na área da Filosofia, quanto na área da Psicanálise. Ele é responsável pela capacidade de um indivíduo diferenciar seu mundo psíquico interno e a realidade que se apresenta a esse indivíduo. É, portanto, o "mediador" entre o inconsciente e o exterior. Sigmund Freud foi o autor responsável pela maior disseminação do conceito de ego em seus estudos.

[3] Self é um conceito que pressupõe processos de pensamento que possibilitem a percepção de cada indivíduo como um ser único, diferente dos outros. É o self que motiva a formação do ego. Existem muitas intepretações sobre como o Self se desenvolve e cada teórico da psicanálise o conceituará de acordo com suas pesquisas. Winnicott aponta que o Self verdadeiro é uma potência que só irá emergir no individuo a partir de uma experiência vivida na relação com um outro (MACEDO & SILVEIRA, 2012) e o primeiro ser a possibilitar isso é a mãe ao seu filho ao nascer e nos primeiros momentos de seu desenvolvimento. Embora utilize conceitos que também são explorados por Freud, Winnicott tem sua teoria em contraponto ao primeiro.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Ao apresentar o mundo em pequenas doses ao filho, a mãe favorece e potencializa também o processo de desilusão, que constitui um aspecto mais amplo que o desmame, indispensável para a externalidade do mundo real compartilhado. Daí a importância da apresentação dos objetos - animados e inanimados - aliados as funções psíquicas maternas. (ANDRADE, 2010, p. 17)

Quando uma mãe falha ao proporcionar esse ambiente de sustentação ao bebê problemas em seu desenvolvimento psíquico se manifestam. Em vez da criança começar a experimentar e se relacionar com o ambiente exterior de maneira atenuada e ainda se beneficiando daquele mundo ilusório em que tudo era uma extensão dela mesma, ocorrem desvios que fazem com que a vida privada do bebê, que para Winnicott (1983) é criativa, não consiga de conectar com seu verdadeiro Self. A criação de um falso Self é elaborada para tentar suprir as problemáticas do mundo externo.

> Winnicott, afirma que o verdadeiro Self aparece assim que ocorre qualquer organização mental. Por outro lado e, levando em consideração a provisão ambiental, se existe a falha no manejo materno há consequentemente a formação do falso Self, também organizando de forma defensiva na mente. O falso Self organiza-se com a intenção de manter o indivíduo distante do mundo real; mundo este que, em sua fantasia subjetiva, é ruim, falho e cheio de perturbações. (ANDRADE, 2010, p. 20)

Eva é uma personagem que teve esse processo de desenvolvimento falho promovido por sua mãe e se sente distanciada do mundo real e do seu próprio ser. A primeira cena de *Sonata de Outono* (1978) é apresentada por Viktor, marido de Eva. Ele dá, logo de início, alguns importantes indícios sobre a personalidade de sua esposa ao ler um trecho de um livro que ela escreveu.

> Escreveu aqui: 'Todos precisam aprender a viver. A cada dia, me esforço um pouquinho. A dificuldade principal está em saber quem eu sou e onde estou, é como procurar na escuridão. Se alguém me amasse como eu sou, talvez finalmente pudesse me encontrar.' (termina a leitura) Se ao

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> menos uma vez, uma única vez, eu conseguisse dizer a ela que a amo de todo o coração, fazê-la sentir como é amada, sem restrições de qualquer espécie. Mas eu não consigo dizê-lo, nem fazê-la acreditar, - me faltam as palavras certas. (BERGMAN, 1978, p 12)

Eva é incapaz de se sentir amada mesmo por seu marido e também é incapaz de amar já que esse sentimento não teve capacidade de ser desenvolvido no momento da construção de seu Self. A falha materna no momento do seu desenvolvimento emocional fez com que a subjetividade de Eva fosse interrompida e, ao não conseguir desenvolver seu eu existencial, ela não consegue continuar seu desenvolvimento e não consegue se desagregar da figura materna.

Para Winnicott, segundo Marina de Andrade (2010), cuidados como o holding (a sustentação em que o bebê ainda se sente onipotente), o handling (contato, manejo corporal, higienização, que dão sensação de continuidade) e a apresentação aos objetos (que permite o início das relações interpessoais e externas), são os fatores que possibilitam esse desenvolvimento e devem vir atrelados a uma disposição da mãe em se colocar no lugar do bebê e compreender suas necessidades de forma atenciosa. Uma mãe ausente e frígida como Charlotte interrompe esse processo e fragiliza o desenvolvimento do verdadeiro Self em detrimento do falso Self, aquele que se sente constantemente ameaçado pela realidade externa.

O constituir-se em ser: a duração e a memória

Winnicott, dentro da psicanálise, tem sua teoria desenvolvida em conformidade com a importância do estudo da duração. Embora este nunca tenha sido um tema do qual escreveu de forma direta, o autor, segundo a psicanalista Jô Gondar (2006), aponta que nunca deixamos de nos desenvolver emocionalmente com o passar do tempo e seus estudos são apoiados na ideia de continuidade, sendo, portanto, possível aproximar um conceito de outro.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Para ele as ideias de continuidade e heterogeneidade são muito importantes no processo de constituição da subjetividade. Isso porque esse processo é um processo de criação e toda criação se desencadeia como algo de inovador, como uma atualização de potências. Gondar (2006) aponta que a teoria de Winnicott, dentro de sua área de conhecimento, se aproxima do conceito de duração presente na teoria de memória de Henri Bergson (1999) já que o tempo (ou duração) como engrenagem da subjetividade para o primeiro, e da memória para o segundo, é contínuo, (para Bergson): sensório-motor.

> Espinosa (1675/1973) dizia que tudo o que existe quer perseverar em seu ser: a pedra quer ser infinitamente pedra, e o tigre um tigre. Mas no caso do homem, para que ele persevere em seu ser é preciso que ele tenha experenciado este ser como uma continuidade. A ideia de Winnicott é que, a partir dos cuidados da mãe, que protege o bebê das invasões e dos choques do ambiente, ele vai adquirindo uma existência própria, experenciando uma continuidade em seu ser. É sobre a base dessa experiência de continuidade que se dá o desenvolvimento emocional, em direção à independência: o bebê traz um potencial herdado que, pouco a pouco, experimentando uma continuidade de ser, vai constituindo um *si mesmo* independente e diferenciado. Há um ponto de partida do processo, que são as potencialidades de cada um, porém não há um ponto de chegada: o si-mesmo é um seguir-sendo. (GONDAR, apud, LANNES, 2006)

Gondar (2006) baseia sua aproximação entre Winnicott e Bergson em três conceitos fundamentais na teoria do filósofo que, segundo ela, são confluentes com as do psicanalista. O primeiro é o fato de que a duração não se constitui em permanência (de tempo), mas sim na diferença de uma coisa que se transforma em outra coisa. O segundo é que esse processo de diferenciação é um movimento de criação em que o virtual se atualiza, portanto passado, presente e futuro não são sucessórios, mas sim um processo sensório-motor. O terceiro é a subjetividade, elemento presente no "entre", no intervalo entre o estímulo sensório e a resposta motora. Essa subjetividade é o que gera a atualização da memória e a criação.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ao encontrarmos um ponto de comunhão entre Winnicott e Bergson podemos expandir nossa análise e sair da psicologia que explica a constituição subjetiva da personagem Eva e de sua relação com sua mãe e ir para a análise dos elementos de memória, presentes na filosofia bergsoniana, que atualizam essa relação.

Gilles Deleuze afirma, em *Bergsonismo* (1999), que para Bergson a duração é coextensiva da memória. Ao dar essa indicação ele aponta para a necessidade de se investigar em que momento, então, a duração se torna memória de fato. Aqui é preciso compreender que na teoria de Bergson o presente se mostra como um elemento que nunca é, ele é devir[4], sempre está fora de si, seu aspecto motor não é o seu ser, mas o seu agir. O passado, por sua vez, já deixou de agir, mas ele é. É ele que conserva o "em-si" do ser. "Rigorosamente falando, o psicológico é o presente. Só o presente é 'psicológico'; mas o passado é a ontologia pura, a lembrança pura, que tem significação tão-somente ontológica" (p.43), afirma Deleuze.

Apresentada a noção de duração para o autor é possível avançar para a compreensão de como uma lembrança se atualiza e como a memória se constitui. Para ele não é o presente que nos leva ao passado, mas, sim, o contrário. Com esse movimento, nunca caminhamos da percepção à lembrança, mas sim da lembrança à percepção. Para Bergson (1999) nosso corpo é um centro de ação. Nossas percepções da matéria que nos cerca são todas as potencialidades de ação que nosso corpo possui em resposta à matéria. Já a lembrança é o ponto de interseção entre o espírito e a matéria.

Como já explicado anteriormente, o presente se configura em ação, ele é sensório-motor. Enquanto o passado guarda a sensação (o ser em si), o futuro guarda o movimento. Para Bergson (1999) a lembrança não é uma percepção que se mostra em grau mais fraco. Esta última é a ação no presente, a lembrança é o ser

[4] Vir a ser. "Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta 'o que você devém?' é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos." (D, 8), presente em *Vocabulário de Gilles Deleuze*, François Zourabichvili com tradução de André Telles, Rio de Janeiro, 2004.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

em si no passado. A percepção, portanto, possui uma natureza distinta e é por isso que é uma atualização, uma criação.

O que as personagens rememoram em seu conflito são os traços daquilo que elas precisam para entender e se mover para o futuro. Apoiadas no ser em si do passado, ou seja, da lembrança, elas recriam a percepção do presente na discussão, elas atualizam e criam naquele momento. Um indício de como se dá essa atualização é o modo como cada uma conta sua versão da mesma história. Dentro da lembrança que têm, elas percebem aquilo que precisam para respaldar seus sentimentos e se articular na discussão. Cada uma apresenta a si mesma e a vivência do passado com um olhar único, presente, atualizado. Esse olhar é de ação, pois se situa no presente, não de ser em si, pertencente ao passado.

Bergson (1999), então, comprova que o processo de lembrança e percepção não representa apenas uma mudança de grau. As personagens não explanam suas experiências e sentimentos uma para a outra como a representação em grau menor do que viveram no passado, pelo contrário, elas buscam nas lembranças elementos que as movem na construção e compreensão de suas experiências e sentimentos atualizados, presentes.

> Minhas sensações atuais são aquilo que ocupa porções determinadas da superfície de meu corpo; a lembrança pura, ao contrário, não diz respeito a nenhuma parte de meu corpo. Certamente ela engendrará sensações ao se materializar, mas nesse momento preciso deixará de ser lembrança para passar ao estado de coisa presente, atualmente vivida; e só lhe restituirei seu caráter de lembrança reportando-me à operação pela qual a evoquei, virtual, do fundo de meu passado. É justamente porque a terei tornado ativa que ela irá se tornar atual, isto é, sensação capaz de provocar movimentos. (BERGSON, 1999, p. 163)

Ao se compreender o significado de lembrança e percepção para Bergson (1999) é possível concluir o porquê de, para o autor, a memória ser um processo desencadeado pelo conjunto de corpos externos em primeiro lugar. Somente após o primeiro movimento de lembrança é que esses corpos se limitam para o ser que os

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

observa e adota o corpo deste ser por centro. Para ele a memória não é um processo cerebral que sai de um corpo para o mundo externo, mas sim do mundo externo para um corpo e, por fim, para seu processamento cerebral. Isso ocorre justamente pela natureza sensório-motora que a experiência com uma imagem gera em nós, em detrimento de outras possíveis experiências.

O filme – a memória na tela

O trabalho se concentra nas cenas 14 e 15 do roteiro nas quais o momento crucial de desabafo e confronto acontece. A análise desse trecho tem por objetivo mostrar quais são os recursos fílmicos, conforme apontados na teoria deleuziana sobre cinema, que foram utilizados pelo diretor para que a temática da memória e da relação mãe e filha fosse exibida na tela. Esses recursos se concentram no uso do *flash-back* e do som enquanto discurso das personagens.

Após ser questionada pela mãe se gosta dela, Eva a devolve a mesma pergunta. Charlotte é insone e acaba de despertar de um pesadelo e Eva está na sala de jantar de casa bebendo vinho. A sombra da noite permeada pelo álcool e pelo assombro do sonho ruim faz com que o confronto entre mãe e filha se desencadeie.

A cena 14 (página 80 do roteiro) começa, (no filme), com um *flash-back*. Enquanto Eva descreve as amarguras da infância no tempo presente, a imagem nos leva para o tempo da descrição. Uma menina sempre distante, espiando os ensaios da mãe ao piano por entre as frestas da porta, mas existe algo a mais do que uma mera amostra dos tempos passados ali.

> Me achava feia, magra e ossuda. Olhos grandes, de vaca no pasto. Lábios grandes, também feios. Sem pestanas, nem sobrancelhas. Os braços eram compridos demais e os pés, além de grandes, tinham os dedos abertos. Realmente... Me achava um monstro. Mas você quase nunca mostrou se preocupar com minha aparência. Uma vez disse 'esperava

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> que você fosse um rapaz'. E soltou uma gargalhada, depois, para que eu não ficasse triste. Mas fiquei, claro. Chorei uma semana inteira em segredo. (BERGMAN,1978, p. 81)

Deleuze, em *A Imagem-Tempo* (2007), explica que no cinema moderno existem as imagens-lembranças que são as constituintes de um novo tipo de *flash-back*. Este se diferencia do que existe no cinema clássico, pois é capaz de dar um novo sentido à subjetividade impregnada naquele momento. Segundo Deleuze (2007) a subjetividade já aparece nas imagens-movimento, já que em qualquer relação entre movimento recebido e movimento executado (imagem-percepção e imagem-ação) ela já se evidencia, mas o que a dá um novo caráter na imagem-tempo é o fato de o "entre", de o intervalo entre o momento da percepção e da ação, ser preenchido pela imagem-lembrança. Aqui a percepção não é desencadeada por um movimento genérico, mas, sim, a supre de modo que possamos despertar individualmente esta percepção. "A subjetividade ganha então um novo sentido, que já não é motor ou material, mas temporal e espiritual: o que 'se acrescenta' à matéria, e não mais o que a distende; a imagem-lembrança, e não mais a imagem-movimento." (p. 63)

O *flash-back*, portanto, não é mais apenas uma apresentação de algo acontecido no passado de maneira linear e simplista, ele é, sim, um circuito fechado que vai do presente ao passado e nos traz de volta ao presente em forma de atualização, de criação. Na cena em que Eva começa a descrever a sua infância e a forma como sempre era posta distante de sua mãe, o *flash-back* existe para mostrar ao público o quanto essas percepções são íntimas e ligadas à forma como a personagem compreende a situação. Elas são impregnadas de uma subjetividade que acrescenta àquela imagem material as criações e interpretações de Eva sobre toda a situação. Elas são importantes para o público que assiste, não apenas para apresentar a ele um fato do passado, mas sim para apresentar a subjetividade da personagem. Isso é ainda mais simbólico quando se leva em consideração que é a fala e as descrições de Eva que escutamos enquanto as imagens do passado nos são mostradas. Existe, portanto, um ponto vista, uma imagem-lembrança, atual, criadora.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Ora, a imagem-lembrança não é virtual, ela atualiza por sua conta uma virtualidade (que Bergson chama de 'lembrança pura'). Por isso a imagem-lembrança não nos restitui o passado, mas somente representa o antigo presente que o passado 'foi'. A imagem-lembrança é uma imagem atualizada ou em vias de atualização, que não forma com a imagem atual e presente um circuito de indiscernibilidade. (DELEUZE, 2007, p. 70)

A personagem prossegue descrevendo como eram terríveis para ela os momentos em que a mãe saia de viagem com as turnês de seus concertos. Ela descreve sensações. Diz que sentia como se fosse morrer, como se uma dor imensa a dominasse. Aqui o *flash-back* tem a função de mostrar emoções e sensações que essa personagem está recriando. Ele não mostra meramente a partida da mãe, mas a dor da filha, a solidão, o abandono. A imagem-lembrança como criadora e promotora do discurso que impulsiona a personagem dentro da discussão.

Como não é sobre acontecimentos em si, mas sobre o abandono e as impressões de Eva, os recursos utilizados pelo diretor ficam claros nas cenas em que a criança sempre está solitária, quieta, com o corpo franzino e a postura frouxa. Na imagem-tempo esses aspectos plenos de subjetividade pulsam e comunicam de maneira que o público possa construir sua própria percepção dos fatos e possa compreender que aquele olhar é subjetivo também.

A conversa entre mãe e filha prossegue com Eva falando sobre o pai. Nesse momento Charlotte contesta a impressão da filha de que ele fosse um homem medíocre. Ela aponta as qualidades do ex-marido em um movimento de aparente oposição a sua personalidade já que até então a vemos como uma mulher esnobe e ausente da família. Aqui percebemos que considerar o pai como alguém medíocre ou apático é mais um movimento de Eva de se confluir com a personalidade que ela acredita que sua mãe tem. Quando Charlotte demonstra admiração e respeito pelo antigo companheiro acessamos a sua percepção das coisas ou a sua intenção de passar uma boa imagem daquele homem. Nesses momentos o diretor não utiliza o *flash-back* que é artifício dado somente às imagens que Eva cria e descreve.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Toda essa subjetividade no olhar para o passado é importante à Bergman (1978) que faz questão de colocar na boca de Eva o sentido de tudo isso: "Que importância tem isso. Tuas palavras servem à tua realidade; as minhas, servem para a minha. Se trocarmos as palavras, elas passam a não valer nada." (p.86)

Em vários pontos da conversa o discurso de Eva dá pistas ao público de que sua mãe era melindrosa nas palavras e se preocupa em exemplificar os momentos em que isso ocorria como quando Charlotte diz à filha, ainda criança, que gostaria que ela tivesse nascido homem, mas, logo em seguida, solta uma risada que, para Eva, era uma forma de esvaziar o peso do que acabava de ser dito. Isso tudo parecia muito conflituoso para uma jovem que ouvia sobre o amor, mas não o sentia. Por ter uma origem no teatro, Bergman, em seus roteiros, sempre priorizou a força do texto. Com poucas ações, o que se estende na cena é um turbilhão de experiências do passado que vão sendo criadas pelas falas das personagens. A essa altura Eva relembra um aborto que Charlotte a induziu a fazer e o público é convidado a acompanhar todas as fases de crescimento da personagem em poucos minutos. Da criança solitária à jovem despersonalizada e perdida. Por fim o diagnóstico final de Eva:

> Mãe e filha, que terrível combinação de sentimentos, confusões e destruições. Tudo é possível e tudo acontece em nome do amor e da consideração. Os efeitos da mãe devem ser herdados pela filha, os cálculos falsos da mãe devem ser regularizados pela filha, a infelicidade da mãe deve ser a felicidade da filha, - é como se o cordão umbilical jamais tivesse sido cortado. A infelicidade da filha é o triunfo da mãe, o luto da filha é o prazer secreto da mãe. (BERGMAN, 1978, p.98-99)

É importante retornar a outro elemento que contribui para a construção das imagens-lembranças nos *flash-backs* do filme, o som. Como explica Deleuze (2007), a imagem-movimento está presente nas produções modernas diluída e intercalada (porém em menor recorrência) com a imagem-tempo. Esta representa uma evolução técnica e estética, mas não o abandono total dos elementos da primeira.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Portanto, o cinema clássico apresenta apenas elementos da imagem-movimento, mas o cinema moderno é capaz de apresentar elementos das duas fases.

Aqui é importante lembrar que para este estudo a noção de memória é sensório-motora, mas esse termo, cunhado por Bergson, também foi utilizado por Deleuze para explicar a característica cinematográfica. Para ele a imagem-movimento é a sensório-motora, aquela que encadeia ações e reações, mas na imagem-tempo (cinema moderno) a imagem ganha um hermetismo e perde a necessidade deste encadeamento, aqui, o som e o ato da fala ganham autonomia, viram fabulação, ação criadora.

> Se é verdade que o cinema moderno implica a ruína do esquema sensório-motor, o ato de fala já não se insere no encadeamento das ações e reações, e também não revela uma trama de interações. Ele se concentra sobre si mesmo, não é mais dependência ou pertencimento da imagem visual, torna-se uma imagem integralmente sonora, ganha autonomia cinematográfica, e o cinema torna-se realmente audiovisual. (DELEUZE, 2007, p.288)

No cinema clássico o som ainda não possui um bom desenvolvimento e o que predomina são películas mudas legendadas ou apenas acompanhadas por uma música ambiente. No cinema moderno o som vem como elemento agregador e essencial para a definição de audiovisual. Deleuze (2007) afirma, então, que no cinema falado o discurso torna-se direto e modificador da imagem que se vê na tela. Ele não é mais apenas descritivo e agregado da imagem, ele agora ganha autonomia e pode vir dissociado daquilo que se vê. O cinema moderno vai ainda além desse uso da fala e transforma esse discurso em indireto livre.

Bergman explora todas as nuances e potências do discurso indireto livre e dá a ele o papel criador tendo seu apoio nas memórias desencadeadas. Eva domina sua argumentação, desabafa, diz para a mãe tudo o que a engasga naquele momento e, se vemos imagens do passado da personagem, o que ouvimos é sua narração presente, criadora. O *flash-back* e o som do discurso que o atravessa (em voz over) são, assim, os elementos fundamentais da imagem-lembrança.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Não só de sons se constitui a comunicação em um filme. Um traço de estilo de Bergman que fica também evidente na obra é que embora se trate da figura de uma pianista profissional e de uma outra amadora o filme é permeado de grande silêncio para demonstrar a distância e falta de comunicabilidade entre as personagens. Na única cena em que se ouve o som do piano, Eva e Charlotte se revezam à frente dele e Eva, tentando executar um prelúdio de Chopin, acaba sendo vítima do preciosismo cruel e competitivo da mãe.

Considerações Finais

"Mãe e filha, que terrível combinação de sentimentos, confusões e destruições." (p.98-99) Depois da terrível conclusão de Eva, Charlotte começa a dar pistas que de a relação com sua mãe também era carregada de traços de desamor e indiferença. Charlote diz: "E eu pensando: não vivo, eu nunca nasci, eu fui empurrada para fora do corpo da minha mãe, o corpo se fechou e logo se virou para o meu pai, eu não existia." (p.101)

O despertar de Charlotte para a triste percepção deixa, na poesia do filme, uma atmosfera de ciclo. No fim, duas personagens que, ao mesmo tempo que se amam intensamente, não sabem amar. Eva sente falta do contato com mãe, pois é esta figura a única referência de si mesma que ela é capaz de encontrar. Sete anos de separação foram, ao mesmo tempo, insuportáveis, devido a tamanha dependência de Eva, mas imprescindíveis devido a inviabilidade da relação. Esse ciclo contraditório de dependência e impossibilidade de se estar junto denuncia personagens incapazes de se resolverem enquanto pessoas e dentro desta relação.

O trabalho foi desenvolvido de maneira a traçar o perfil psicológico e emocional das personagens principais do filme e mostrar como, tendo esse substrato emocional frágil, o desencadear da memória desenvolveu um momento importante nesta relação. Investigou-se a proximidade da temática abordada no filme com questões existenciais do próprio autor e diretor, e demonstrou-se os dois

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

recursos fílmicos mais marcantes para que a memória fosse criada na tela, o *flash-back* e o som.

A memória, enquanto duração, estudada desde o seu laço na dinâmica da construção subjetiva e emocional de um ser, até como recurso especialmente importante na cinematografia e na obra em questão. Seu aspecto sensório-motor propulsor da criação e da integração de cada ser humano com a percepção do mundo ao redor e da vida. A memória em todos seus desdobramentos, como objeto caro ao cineasta que se utiliza de tal recurso para tratar de um tema universal: a relação mãe e filha que muito interessa e importa por ser a relação essencial, a gênese, problematizada com personagens emblemáticas dentro da construção do imaginário feminino.

Referências Bibliográficas

ANDRADE. Marina de. O desenvolvimento emocional primitivo – Um diálogo entre os pensamentos de D.W. Winnicott e M.R. Klein. 2010. 42 p. Monografia (Pós-graduação Lato Sensu em Psicopedagogia Clínica) – UNIFIEO – Centro Universitário FIEO, Osasco 2010.

BERGMAN. Ingmar. Lanterna Mágica. Tradução de Marion Xavier. São Paulo: COSAC NAIFY, 2013.

_____. Sonata de Outono. Tradução de Jaime Bernardes. Rio de Janeiro: EDITORIAL NÓRDICA LTDA, 1978.

BERGSON. Henri. Matéria e Memória. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora MartinsFontes, 1999.

DELEUZE. Gilles. Bergsonismo. Tradução de B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. Cinema II – A Imagem-Tempo. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

GONDAR. Jô. Winnicott, Bergson, Lacan: tempo e psicanálise. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, Rio de Janeiro, v.9, n. 1, jan/jun 2006. Disponível em:

(http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1516-14982006000100008&script=sci_arttext)

MACEDO, Lídia Suzana Rocha de & SILVEIRA, Amanda da Costa da. *Self:* Um Conceito em Desenvolvimento. Paidéia (Ribeirão Preto), 22(52), 281-289. doi:10.1590/S0103-863X2012000200014. Disponível em: (http://www.scielo.br/pdf/paideia/v22n52/14.pdf)

WINNICOTT. Donald Wood. O ambiente e os processos de maturação – estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional. Tradução de Irineu Constantino Schuch Ortiz. Porto Alegre: Editora Artmed, 1983.

Filmes

A Ilha de Bergman, documentário de longa-metragem, 83 minutos, direção: Marie Nyrerod. Produção: Versátil Filmes. Suécia, 2006.

Sonata de Outono, longa metragem, 99 minutos, direção Ingmar Bergman. Produção: Sir Lew Grade e Martin Starger. Suécia, 1978.

VOLUME 8

VOLUME 9

PATRIMÔNIO CULTURAL

VI ENEIMAGEM

ANAIS DO EVENTO

III EIEIMAGEM - Encontro Internacional dos Estudos da Imagem

Apoio: H2h VISUAL MEDIA

Promoção: Universidade Estadual de Londrina

LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Universidade
Estadual de Londrina

Reitora

Profa. Dra. Berenice Quinzani Jordão

Vice-Reitor

Profo. Dro. Ludoviko Carnasciali dos Santos

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

Profa. Dra. Edméia A. Ribeiro

Apoio:

Universidade
Estadual de Londrina

Departamento de História – UEL

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

Departamento de Comunicação – UEL

Programa de Pós-Graduação em Comunicação /Mestrado – UEL

Realização:

Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Editoração: André Luiz Marcondes Pelegrinelli e Pamela Wanessa Godoi.

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Pamela Wanessa Godoi

(Org.)

ANAIS

VOLUME 9: PATRIMÔNIO CULTURAL

VI ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

III ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

Londrina

Universidade Estadual de Londrina

2017

Catalogação na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

E56a Encontro Nacional de Estudos da Imagem (6. : 2017 : Londrina, PR)

Anais do VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem [e do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem [livro eletrônico] / André Luiz Marcondes Pelegrinelli, Pamela Wanessa Godoi (orgs.). – Londrina : Universidade Estadual de Londrina, 2017.
1 Livro digital : il.

Inclui bibliografia.
Disponível em:
http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017/index.php/anais/
ISBN 978-85-784644-5

1. Imagem – Estudo – Congressos. 2. Imagem e história – Congressos. I. Pelegrinelli, André Luiz Marcondes. II. Godoi, Pamela Wanessa. III. Universidade Estadual de Londrina. IV. Encontro Internacional de Estudos da Imagem (3. : 2017 : Londrina, PR). V. Título. VI. Anais [do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem.

CDU 93:7

*** Os textos que se encontram nesses anais são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.**

COORDENAÇÃO GERAL

Rogério Ivano

COMISSÃO ORGANIZADORA

Alisson Guilherme Gonçalves Bella

Ana Heloisa Molina

André Azevedo da Fonseca

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Angelita Marques Visalli

Barthon Favatto Suzano Júnior

Camila Bueno Grejo

Carlos Alberto Sampaio Barbosa

Edméia Ribeiro

Lunielle de Brito Santos Bueno

Muriel Emídio Pessoa do Amaral

Raquel de Medeiros Deliberador

Rebecca Carolline Moraes da Silva

Renata Cerqueiro Barbosa

Richard Gonçalves André

Terezinha Oliveira

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alberto del Castillo Troncoso (Instituto Mora – ENAH/MEX)

Alexandre Busko Valim (UFSC/BRA)

Ana Cristina Teodoro da Silva (UEM/BRA)

Aureo Busetto (UNESP/BRA)

Charles Monteiro (PUC-RS/BRA)

Daniel Escorza Rodríguez (INAH/MEX)

Elaine Cristina Dias (UNIFESP/BRA)

Fausta Gantús (Instituto Mora/MEX)

Isaac Camargo (UFSC/BRA)

Jaime Humberto Borja Gomez (Universidad de los Andes/COL)

Patrícia Fogelman (Universidad de Buenos Aires-Conicet/ARG)

Patrícia Massé (INAH, MEX)

Rebeca Nasr Monroy (INAH, MEX)

Tania Siqueira Montoro (UnB/BRA)

Yobenj Aucardo Chicangana Bayona (Universidad Nacional de Colombia/COL)

ESTÁGIARIOS

Alessandra do Amaral P Marcelino

Ana Clara Costenaro Pessan

Ana Paula Bertoncello Fontes

Bianca Martins Coelho

Caroline Leal Leite

Felipe Aparecido de Oliveira Camargo

Igor Luiz Oliveira Zacharias

Ines Caroline Lelis

Ingrid Thibes Massambone

Laura Fernanda Martimbianco

Leonardo Henrique Luiz

Maria Luiza Favoreto Nery

Matheus Silva Dallaqua

Olivia Ricetto de Oliveira Barros Maia

Pedro Rogerio Stevanin Timoteo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

APRESENTAÇÃO

A imagem e sua inserção em diferentes acervos contribuindo e consolidando o Patrimônio Cultural e a memória social, estão presentes nos trabalhos apresentados nesse eixo.

Por ser uma temática ampla e diversificada, favoreceu que houvesse um grande espectro nas abordagens, estudos e objetos analisados.

Os trabalhos discutem: a relevância em se entender o negativo como prova de conhecimento; a organização e recuperação de fotografias diversas, como *post-mortem*, jornalísticas, urbanas, familiares; as questões e especificidades em organizar xilogravuras; a formação de acervos e coleções com temáticas religiosas e culturais.

A amplitude dos temas demonstra o quanto a imagem está inserida em nosso cotidiano e é necessário a reflexão acerca do tratamento e disponibilização desse documento nas diversas instituições, destacando-se a importância desses procedimentos como formas de construção e manutenção de memórias.

Ressalta-se ainda, a necessidade premente em se discutir a formação e organização desses documentos, assegurando sua contextualização original e legitimidade como documento sociocultural.

Prof. Dra. Telma Campanha de Carvalho Madio

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SUMÁRIO: PATRIMÔNIO CULTURAL

O OUTRO LADO DA IMAGEM: O NEGATIVO COMO OBJETO DE CONHECIMENTO 9

PATRICIA CAMERA 9
SOLANGE FERRAZ DE LIMA 9

DESCRIÇÃO ARQUIVÍSTICA DAS FOTOGRAFIAS DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO E HISTÓRICO DE LONDRINA 32

ELIANDRO DOS SANTOS COSTA 32
TELMA CAMPANHA DE CARVALHO MADIO 32

OS PIONEIROS DA FOTOGRAFIA EM PONTA GROSSA: UMA ANÁLISE DO JORNAL O PROGRESSO E CASA DA MEMÓRIA 51

TAIS MARIA FERREIRA 51
CARLOS ALBERTO DE SOUZA 51

REPRESENTAÇÃO TEMÁTICA DE FOTOGRAFIAS POST-MORTEM: UM OLHAR SOB A PERSPECTIVA DA DIMENSÃO EXPRESSIVA 69

REGINA ARANDA DA CRUZ GALO 69
ANA CRISTINA DE ALBUQUERQUE 69

A ORGANIZAÇÃO ARQUIVÍSTICA E O ACONDICIONAMENTO DAS FOTOGRAFIAS DO JORNAL DA UNESP 97

MARIANA SOUZA GUIMARÃES 97
TELMA CAMPANHA DE CARVALHO MADIO 97
BRUNO HENRIQUE MACHADO 97

O PROCESSO DE ORGANIZAÇÃO DAS XILOGRAVURAS: ESTUDO DA COLEÇÃO PIONEIROS DE LONDRINA 116

VIVIANE FARIA MACHADO 116
ANA CRISTINA DE ALBUQUERQUE 116

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

FOTOGRAFIA E MEMÓRIA: A CAPITAL DO TERRITÓRIO FEDERAL DO IGUAÇU POR MEIO DE IMAGENS (1943-1946) 134

FERNANDA MOTTER 134
ÉVERLY PEGORARO 134

A FOTOGRAFIA DE FAMÍLIA COMO EVIDÊNCIA HISTÓRICA 155

JÚLLIA MENDES PESTANA DOS SANTOS 155

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O outro lado da imagem: o negativo como objeto de conhecimento

Patricia CAMERA
(UEPG/ pós-doc Museu Paulista da USP) [1]

Solange Ferraz de LIMA
(Museu Paulista da USP)[2]

A maior parte dos acervos fotográficos existentes no Brasil é, fundamentalmente, composta por imagens positivas. No caso do Foto Bianchi, localizado na Casa da Memória Paraná em Ponta Grossa, a sua composição é de imagens negativas, além dos cadernos de clientes e serviços, das caixas de produtos fotográficos e alguns aparatos. Essa especificidade traz à tona uma série de discussões sobre como tratar o negativo e como potencializar seu caráter documental. Neste sentido, propõe-se comunicar a metodologia curatorial aplicada, assim como salientar sobre o que e como explorar esse tipo de objeto. Para tanto, é abordada a ressignificação da função do curador e os métodos de associação entre sistema documental e pesquisa, tomando como base os estudos desenvolvidos por Ulpiano T. Bezerra de Meneses, Boris Kossoy, Solange Lima, Vânia Carneiro de Carvalho e Ana Maria Mauad.

Palavras-chaves: Foto Bianchi, negativo, curadoria

Introdução

Os estudos voltados à fotografia como objeto de conhecimento são dedicados preferencialmente às imagens positivas como ampliações fotográficas, cópias de folha contato, postais, diapositivos e impressos em geral (catálogos,

[1] Professora do Departamento de Artes e do Programa de Mestrado em História da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Pós-doutoranda no Museu Paulista da USP, sob a supervisão da professora Drª. Solange Ferraz de Lima.
[2] Diretora do Museu Paulista da USP. Livre-docente da USP.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

jornais e revistas). Essa predominância se deve ao fato de grande parte dos museus, arquivos e centros de guarda possuir um número maior de fotografias em suas coleções, arquivos e fundos quando comparado à quantidade de negativos.

Nesse contexto de predominâncias de acervos considera-se preservar a fotografia (imagem positiva), uma vez que ela é o produto final que é consumido e que circula em nossa sociedade. Essa prerrogativa, no entanto, se levada ao extremo, pode suscitar a destruição de parcelas importantes do patrimônio fotográfico. Um exemplo disto é quando o fotógrafo Domingos[3] relata que presenciou a destruição dos negativos em suporte de chapa de vidro logo após a venda do Foto Weiss[4], localizado na cidade de Ponta Grossa.

> Patricia: E o acervo do Weiss o que aconteceu?
> Domingos: Do Weiss foi fora. Alguma coisa essa Elizete que trabalhou comigo salvou. Mas, a maioria das coisas olha, se eu te contar que eu vi a destruição do acervo e não fiz nada! Quando foi vendido o Foto Weiss aí eles destruíram o acervo. Por que era tudo chapa de vidro!
>
> Patricia: Quem comprou o acervo, destruiu!?
> Domingos: É, destruiu! Destruiu por que era muita coisa, sabe! Era muita coisa de chapa de vidro. Aí eu me lembro que tinha um funcionário, que eu ia lá, e ele estava quebrando chapa de vidro. Imagine quebrando a história da cidade (SOUZA, 2016, entrevista).

Esses trechos mostram que o entendimento sobre o negativo ser um documento de igual importância da imagem positiva não é tão corrente como se pode imaginar, nem óbvio.

Este tipo de patrimônio material tem inaugurado novas percepções sobre as especificidades deste documento iconográfico, uma vez que os referenciais teóricos se voltaram preferencialmente ao produto de consumo que circula em nossa

[3] Domingos Silva Souza é fotógrafo em Ponta Grossa. Trabalhou para José e Ewaldo Weiss de 1955 até 1977 no Foto Weiss desta cidade. Depois comprou o Foto Elite do fotógrafo Germano Aquiles Koch, tornando-se proprietário até hoje. (SOUZA, 2016, ENTREVISTA).
[4] A família Weiss atuou em Curitiba e Ponta Grossa. Ver os verbetes *Weiss, Augusto* e *Weiss, José* no *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. (KOSSOY, 2002, p. 327).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sociedade, como a ampliação, o postal e a reprodução de fotografias em jornais e revistas.

Com a interlocução feita entre os pesquisadores e a ampliação nos procedimentos de pesquisa icnográfica, o negativo tem sido incorporado nas discussões relativas ao estatuto da fotografia como documento/monumento. Apesar de Jacques Le Goff não abordar diretamente esse objeto (negativo), é pertinente destacar algumas considerações apresentadas em *História e Memória* (LE GOFF, 2014, p. 108).

> Todo o documento é um monumento que deve ser desestruturado, desmontado. O historiador não deve ser apenas capaz de discernir o que é "falso", avaliar a credibilidade do documento, mas também saber desmistificá-lo.

Essa ressalva deve ser incorporada aos estudos com negativos, pois apesar de ser um objeto único, sua concepção não pode tramitar no universo do fetiche. Em *Noções básicas para o tratamento documental de acervos fotográficos*, Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (2006) partem da fotografia para discutir tal postura. Suas considerações são significativas junto aos estudos com negativos.

> Quando a fotografia é reduzida à sua pura materialidade e ao seu conteúdo visual, ela se torna um fetiche. Os fetiches são objetos aos quais nós outorgamos um poder inerente, ou seja, a eles são atribuídos sentidos sociais que não fazem parte de sua realidade material. Ao ser deslocado da rede de relações sociais da qual ele é produto, o objeto perde a sua historicidade, torna-se "autônomo" e passa a ter, como atributo próprio, os sentidos, os significados, as qualidades simbólicas que a sociedade um dia a ele conferiu.
>
> Para evitarmos a armadilha do fetiche é preciso dialogar com a História e compreender o objeto também como um fenômeno sociocultural. Ao considerar o objeto como um produto sociocultural imediatamente nós passamos a não falar mais de um objeto, mas de um conjunto. A matéria-

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> prima de qualquer pesquisador não é o documento isolado, mas o conjunto de documentos - é a coleção. (CARVALHO e LIMA, 2006, p.30).

No texto *Fotografia como objeto de coleção e de conhecimento por uma relação solidária entre pesquisa e sistema documental* as mesmas pesquisadoras (CARVALHO e LIMA, 2000) explicam que enquanto o curador mantinha a concepção tradicional de seu exercício, este se preocupava fundamentalmente em realizar a atividade de armazenamento e de preservação dos documentos de arquivos ou de coleções que as instituições adquiriam. Nestas ações limitadas, o curador propunha a divulgação do material atrelada à promulgação da estética da unidade e da diferença. Desta forma, os trabalhos com os arquivos ou coleções contribuíam mais para o desenvolvimento e o conhecimento técnico do que para a produção de conhecimento histórico sobre a sociedade. Ainda, quando ocorria a divulgação das fotografias para o público, essa atitude acabava reforçando o estatuto da fotografia como objeto de fetiche. Isto ocorria porque o plano do projeto curatorial estava desprovido de uma relação compartilhada entre a pesquisa e o sistema documental. E mais do que isso, desconsiderava a noção de conjunto documental, fosse ele arquivo ou coleção. Para o historiador, a apreciação estética isolada de uma fotografia sem dúvida tem seu valor. Mas, essa apreciação não pode significar a desconsideração do conjunto ao qual pertence. Um sistema documental eficaz é aquele que permite acessar o conteúdo de uma única imagem e, ao mesmo tempo, a contextualiza no conjunto da coleção ou arquivo.

Essa linha de pensamento foi traçada no projeto de pós-doutorado *Diagnóstico e Curadoria do Acervo Foto Bianchi: cultura fotográfica em Ponta Grossa e região dos* Campos Gerais, desenvolvido por Patricia Camera e supervisionado por Solange Ferraz de Lima. O Foto Bianchi está salvaguardo na Casa da Memória Paraná. Seu conjunto documental é didático para apresentar as relações feitas entre a pesquisa e o trabalho curatorial, destacando o negativo como objeto de estudo. Essa abordagem é importante, pois preenche uma lacuna nos estudos icnográficos, uma vez que as metodologias de análise são predominantemente voltadas às imagens positivas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O Fundo Foto Bianchi

O Fundo Foto Bianchi[5] (FFB) foi comprado em 2001 pela Fundação Municipal de Cultura – Prefeitura de Ponta Grossa e encontra-se na Casa da Memória Paraná, localizada na Estação Paraná, no centro da cidade[6]. Esta instituição municipal funciona como local de pesquisa e de guarda de jornais, revistas e fotografias. Assim, a Casa da Memória é um centro de documentação dedicado à história regional de Ponta Grossa e da região dos Campos Gerais. Ele é formado fundamentalmente pelos negativos de gelatina e prata sobre suporte de vidro e pelos cadernos de clientes e serviços, resultante da prática exercida pelas três gerações da família Bianchi no período que compreende o início do século XX até a década de 1970.

Neste conjunto documental, os negativos são de retrato em estúdio, de registros de eventos sociais e artísticos, da construção da estrada de ferro São Paulo – Rio Grande, das transformações urbanas, dos modos de vida na cidade, do comércio, da extração de madeira, dos times e jogos de futebol e de vistas de paisagens dos Campos Gerais. Um outro conjunto é composto por negativos particulares que retratam a família Bianchi, incluindo também registros fotográficos sobre a profissão (câmera, laboratório, etc.) e trabalhos pessoais como fotografias de paisagens e retratos de nu artístico.

No caderno de registros de clientes e serviços verificam-se anotações de serviços remetidos para as cidades vizinhas, os assuntos fotografados, os produtos vendidos e as técnicas aplicadas, assim como os nomes dos clientes e os valores dos serviços prestados e dos gastos em compras de materiais para o ateliê.

[5] Após algumas investigações verificou-se que o denominado Acervo Foto Bianchi tem características de um fundo, ou seja, ele é um "conjunto de documentos de uma mesma proveniência". Ver DICIONÁRIO BRASILEIRO DE TERMINOLOGIA ARQUIVISTÍCA. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. Por isso, após a conclusão do projeto de pós-doutorado, o Acervo Foto Bianchi passou a ser denominado como Fundo Foto Bianchi.

[6] Ver o artigo *O contexto de formação do Acervo Foto Bianchi em Ponta Grossa*/PR (ALVARENGA e CAMERA, 2016) e o trabalho de conclusão de curso *Acervo Foto Bianchi: o contexto de formação e sociabilidades (2001-2016).* (ALVARENGA, 2016).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A importância deste fundo pode ser avaliada pela composição de seu conjunto documental, pois os negativos, cadernos de clientes e serviços e as caixas de negativos propiciam o estudo da biografia do objeto (negativo), contribuindo para a realização de pesquisas sobre a práxis fotográfica, os usos e as funções relacionadas ao documento icnográfico. Nesta esfera é possível desenvolver relações com outros documentos a respeito de sua produção, circulação e consumo.

Com a sistematização das relações orgânicas, verificou-se a abrangência dos diversos circuitos sociais e comerciais entorno da comercialização dos produtos fotográficos, das encomendas dos serviços, das pessoas que circulavam na cidade de Ponta Grossa, assim como do imaginário construído a partir do consumo das mesmas. Os artigos *Foto Bianchi: O caderno de controle de serviços como indicador do circuito de sociabilidades* (CAMERA, 2013) e *O contexto comercial e a produção de Luis Bianchi: memória escrita e fotográfica* (BEDIM e CAMERA, 2015), além do trabalho de conclusão de curso *A produção fotográfica sobre a cultura artística no Foto Bianchi: um estudo de caso do retrato de artista* (SAUCZUK, 2015) trazem as metodologias aplicadas e suas análises.

O negativo e suas possíveis relações

O estudo da fotografia é complexo pela própria natureza do objeto. Segundo Francesa Alinovi (apud., FABRIS,1998, p. 173), a fotografia oscila entre uma "arte exata" e uma "ciência artística". Essa duplicidade pode ser ampliada para uma pluralidade nos modos de nominar, usar, analisar e compreender a fotografia.

> Luís Pavão (1997: 52), utiliza o vocabulário "espécime fotográfico" para denominar "os objectos que contêm imagens fotográficas, como uma cópia, um diapositivo, um negativo, um daguerreótipo, um Autochrome." Por tanto, "este nome refere o objecto em si, à folha de papel coberta de prata ou à película com os corantes e a gelatina, e não apenas a imagem". (PEREIRA, 2010, p. 40).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

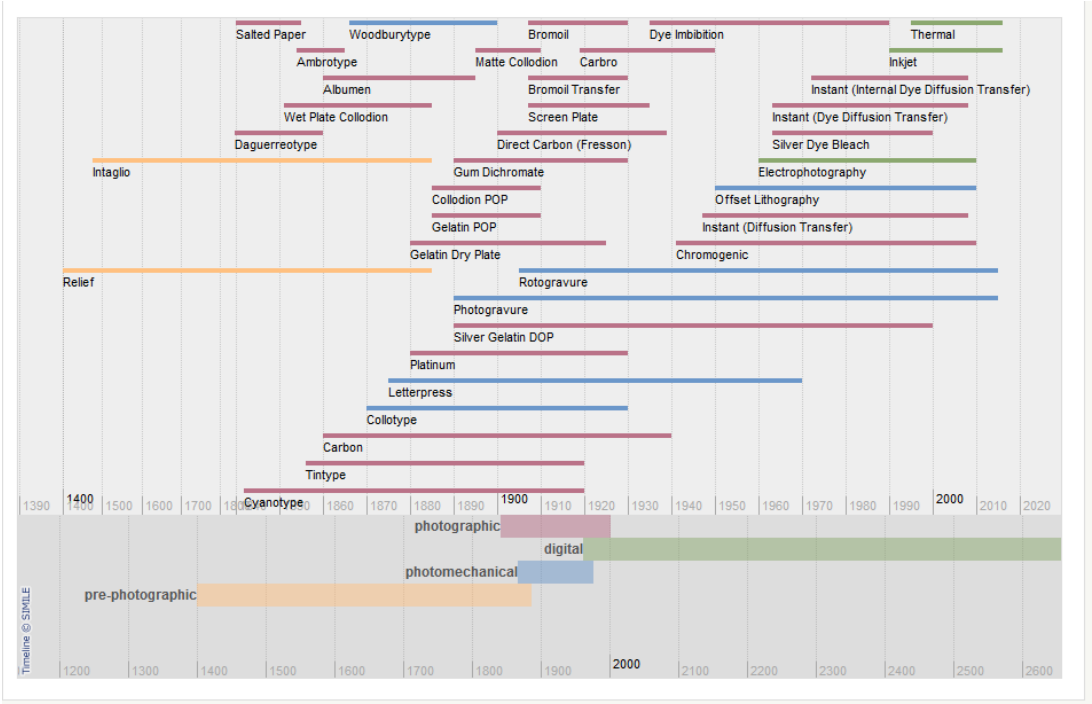
Desta forma, o presente artigo apresenta o estudo sobre um "espécime fotográfico" ou, como também é denominado no Brasil, objeto fotográfico, por diversas formas: placa seca, *dry plate, gelatin dry plate*, placa de vidro de gelatina de prata, negativo de gelatina e prata sobre suporte de vidro, negativo em chapa de vidro e negativo seco. Para tanto, foram selecionados alguns negativos que compõem o FFB. A figura I mostra um exemplar, a figura II a simulação de sua imagem positiva e o Gráfico I possibilita situar esse tipo de produto fotográfico (*gelatin dry plate*) na linha do tempo das técnicas e dos processos de produção de imagem. Interessante notar que apesar deste gráfico mostrar a predominância da comercialização da placa seca até a década de 1920, sabe-se que este tipo de negativo foi usado no Foto Bianchi por pelo menos mais 35 anos[7]. Isso indica a necessidade de averiguar os motivos que contribuíram para a permanência do uso deste tipo de produto. Uma das possibilidades é a garantia na qualidade do serviço, uma vez que os tamanhos das placas secas facilitavam a aplicação do retoque. Esse serviço era um diferencial do Foto Bianchi, conforme assinalou o fotógrafo Domingos em entrevista sobre a habilidade de Rauly (filho de Luiz Bianchi) e Raul (neto de Luiz): "O Bianchi era o campeão, sabe!". (SOUZA, 2016, entrevista).

A pesquisa de materiais e técnicas em acervos dessa natureza constitui excelente plataforma para apurar e relativizar tabelas cronológicas de uso de técnicas. Há uma tendência a considerar a cronologia de lançamentos de novos produtos e técnicas com a cronologia dos usos. A evolução técnica na indústria fotográfica tende a ser adotada como referência. E se tomarmos como referência os usos, melhor avaliamos as vantagens e desvantagens das sucessivas inovações. Como no exemplo acima. Importante atentar que nem sempre inovação representa melhor qualidade fotográfica, podendo atentar a outros quesitos, igualmente importantes para a indústria – barateamento da matéria-prima e do produto, facilidade de transporte, por exemplo, que não necessariamente concorrem para a melhoria da qualidade visual.

[7] O processo de catalogação dos negativos está em andamento. Existem aproximadamente 34 mil negativos para serem organizados, considerando o período estimado entre 1907 até a década de 1970. Uma parte deste fundo é composto por placas secas e uma outra parte menor é composta por negativos com suporte de celulose.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

GRÁFICO I – Linha do tempo das técnicas e dos processos de produção de imagem.



FONTE: http://www.graphicsatlas.org

FIGURA I: Negativo n° 2614. "2 crianças". 13-10-1918 (à direita). Detalhe do negativo mostrando o corte feito manualmente no suporte de vidro (à esquerda). Autoria: Foto Bianchi. Reprodução: José Tramontin.

FONTE: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

FIGURA II: Imagem positiva do negativo n° 2614 (à esquerda). Detalhe do retoque feito no rosto e braço das crianças (à direita). Autoria: Foto Bianchi. Reprodução: José Tramontin.

FONTE: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná.

Neste vasto universo de imagens técnicas, aparece em 1871 a primeira publicação científica sobre o uso de gelatina e bromido de prata em suporte de vidro. Em *Photographic negatives: nature and evolution of process* Maria Fernanda Valverde (2005, p. 14) explica sobre os aprimoramentos e sua expansão:

> As melhorias técnicas na emulsão de gelatina levaram à introdução das primeiras comercializações feitas em 1878 por *Wratten & Wainright* em Londres. Nos Estados Unidos, as placas secas começaram a serem fabricadas em 1879 pela *Keystone Dry Plate Works*, propriedade de John Carbutt. Além disso, George Eastman fundou em 1880 a *Eastman Dry Plate Company*, fabricando as placas secas. Sua produção industrial, utilizando a máquina para revestir as placas com emulsão de gelatina, ocorreu durante a década de 1880. Isso promoveu o desenvolvimento da indústria fotográfica moderna.
>
> Durante a década de 1890, as melhorias na tecnologia da placa seca tornaram possível a criação de emulsões ortocromáticas, ou seja, com

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> sensibilidade estendida nos comprimentos de onda verde e amarelo do espectro da luz. [...] Em 1906, já estavam disponíveis placas pancromáticas (sensíveis ao espectro visível completo)[8].

Essa citação informa que em seu primórdio a placa seca não era sensível a todas as cores do espetro da luz. Isso explica a diferença de contrastes nas imagens em períodos distintos. Por exemplo, quando se observa a fotografia de um retrato feito com um negativo ortocromático, o batom vermelho na boca da pessoa aparece completamente na cor preta. Ou seja, o resultado visual é uma representação associada à tecnologia disponível na época. Mas, essa circulação de produtos fotográficos também está vinculada à sua comercialização. No FFB foi verificado que no início da década do século XX, ainda se usava o negativo ortocromático. No trecho acima Valverde salienta sobre o início da produção industrial da Kodak. Essa marca é recorrente no FFB. Dentre as linhas de negativos fabricados por ela encontra-se a *Kodak Dry Plates Tropical*, um material específico para países de clima úmido.

Interessante frisar que apesar da Kodak ser a empresa mais conhecida no Brasil, os fotógrafos que atuavam no país durante a primeira década do século XX tinham acesso a uma gama de produtos de diferentes nacionalidades. No FFB foram catalogadas caixas de negativos de empresas da Bélgica, França e Itália com produtos mais sensíveis à luz ou com outros diferencias para se sobressair na concorrência. A tampa da caixa da marca Lumière evidencia a sua premiação na Exposição de San Louis (Estados Unidos) em 1904.

Esse aprimoramento técnico nas placas secas foi uma tarefa constante desde o invento de Maddox. Isso contribuiu com as mudanças na práxis fotográfica.

> O resultado final destes aperfeiçoamentos foi a obtenção de uma muito maior sensibilidade à luz. O tempo de exposição com as chapas de gelatina passou a ½ segundo em 1880 e a 1/30 segundo no final do século XIX. Este aumento de sensibilidade abriu portas a novas formas de utilização capazes de registrarem o movimento de pessoas e objetos, e permitiu a invenção do cinema.

[8] Tradução: Patricia Camera.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> [...] Alguns rejeitavam a "excessiva" sensibilidade das chapas, que resulta em negativos sobre expostos ou velados. Foi necessário aperfeiçoar o obturador para conseguir tempos de exposição rigorosos, de frações de segundo; o sistema de retirar, por alguns segundos, a tampa da objetiva para a exposição, não funcionava com negativos de gelatina.
> [...] No início da década de 1880 todos os fotógrafos estavam convertidos aos negativos de gelatina e o processo do colódio húmido chegara ao fim de seus dias, depois de ter cumprido exemplarmente a sua missão histórica durante 3 anos. Os últimos vinte anos do século XIX iriam ser para a fotografia os anos das grandes transformações (PAVÃO,1997 p. 40).

De fato, com a introdução das chapas secas mais sensíveis à exposição da luz, decorreram-se mudanças na atuação do profissional, pois isso possibilitou fazer as fotografias em locais fechados e abertos com pouca iluminação. Também, inovou na representação, uma vez que a proposta de "congelar" o referente em movimento tornou-se factível. Por isso, quando se analisa o negativo, é importante observar a sua locação e o modo de representação. O fotógrafo deixou de trabalhar muito restrito ao horário e ao clima. Inclusive, garantiu a obtenção de imagens nítidas das crianças que se mexiam bruscamente no momento do *click*. Também, com o uso dos filmes mais sensíveis à luz, o olhar do retratado ficou atenuado e o ato de posar tornou-se menos incômodo. Os modos de retratar mudaram e adquiriram expressões mais naturais. Por outro lado, a captação do movimento trouxe outra versão da "realidade". Isso vai influenciar, na representação do movimento como por exemplo nas séries das pinturas das bailarinas de Edgar Degas.

Além disso, a maior sensibilidade à luz colaborou para mudar o modo de fazer as fotos externas. No caso particular do fotojornalismo isso é evidente. Na Guerra da Criméia (1854-1856) o fotógrafo Roger Fenton utilizava de 3 a 20 segundos de exposição para documentar as paisagens bélicas com o uso do colódio úmido[9].

[9] O processo de colódio úmido foi inventado pelo inglês Frederick Scott Archer (1813-1857) em 1848, mas difundido somente a partir de 1851. Este processo tinha esta denominação porque empregava o colódio (composto por partes iguais de éter e álcool numa solução de nitrato de celulose) como substância ligante para fazer aderir o nitrato de prata fotossensível à chapa de vidro que constituía a base do negativo. A exposição devia ser realizada com o negativo ainda úmido - donde a denominação colódio úmido - e a revelação devia ser efetuada logo após a tomada da fotografia. Este foi o processo de confecção de negativos dominante durante a segunda metade do século XIX, porque, como usava chapas de vidro como base, produzia negativos bem mais nítidos e com maior gradação tonal do que os negativos de papel encerado empregados até então. Seu apogeu durou até o início da década de 1880, quando foi definitivamente substituído pelas chamadas placas secas, que haviam sido lançadas em 1871. NEGATIVO de Colódio Úmido. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

(AMELUNXEN, 1998, p. 137). Somente, [...] com as imagens da guerra Franco-Prussiana (1870 -1871) é que se introduz o conceito de "velocidade fotográfica" no fotojornalismo europeu (SOUSA, 2000, p. 41). Valverde (2005, p.14) indica que a emulsão de gelatina inaugurou a possibilidade de trabalhar com exposições de luz menores que 1 segundo.

Essas mudanças vão resultar em novas formas de perceber e de registrar os acontecimentos em movimento. Tais observações são pertinentes porque mostram que apesar de o aspecto químico do negativo ter facilitado a captação da luz e o congelamento do referente, o aparato físico (câmera) é um fator que influenciará constantemente nos modos de olhar e de fotografar determinado assunto. Por exemplo, o visor da câmera de grande formato condicionou enquadramentos próprios à esse tipo de equipamento (figura III). Também, dificultou na agilidade do ato fotográfico. Isso modificará significativamente com a diminuição do tamanho das câmeras (médio e pequeno formato), mas declinará na qualidade da imagem pelo fato do negativo ter uma área de captura menor.

Assim, a placa seca (vidro) é um negativo em forma de chapa usada em câmeras de grande formato. Este tipo de equipamento comporta diferentes tamanhos de chassis que são colocados na parte de traz do equipamento. Neste chassi é inserido o negativo para fazer o registro fotográfico. Em uma mesma câmera podem ser usados diferentes tamanhos de negativos que foram padronizados pela indústria[10].

Entretanto, existem os negativos emulsionados artesanalmente ou que sofreram recortes manuais para redimensiona-lo (figura I) ou que se originaram do reaproveitamento de vidros de janelas, molduras etc. Desta forma, é importante observar o tipo de fabricação (artesanal ou industrial-modelo e marca) e questionar como esse produto foi importado, comercializado ou fabricado.

Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3883/negativo-de-colodio-umido>. Acesso em: 24 de Mar. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

[10] Ver tamanhos em http://www.graphicsatlas.org

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

FIGURA III: Câmera de grande formato utilizada por Luiz Bianchi. Negativo sem número. Sem data. Reprodução: Patricia Camera.

FONTE: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná.

Outro diferencial da placa seca é o tamanho da área do negativo: quanto maior, melhor a qualidade de imagem. Contudo, o tipo do equipamento dificulta a locomoção do fotógrafo e limita a rapidez em todo o processo que concerne o ato fotográfico. Desta forma, quando se pesquisa uma fotografia originada da placa seca é pertinente observar o assunto fotografado e trazer à tona questões relacionadas a práxis fotográfica. Neste âmbito é valioso perceber as formas de enquadramento, pois o tripé delimita as possibilidades.

Também interessa indagar sobre a política da sobrevivência do negativo, tanto pelas intenções que levaram à sua guarda, como pelas questões comerciais, conforme indicado nos anúncios dos estabelecimentos fotográficos. O anúncio do Foto Bianchi no jornal Diário dos Campos comunica em 15 de janeiro de 1914: "Conservam-se as chapas para reprodução". Essa tática possibilitava o retorno do cliente para encomendar outras cópias. Isso garantiu o acúmulo dos negativos produzidos pelas 3 gerações do Foto Bianchi, compondo o atual FFB. Dentre os

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

processos que comportam a reprodução da placa seca em imagem positiva estão prata/ gelatina POP e DOP; Collodion POP; POP; Velox; e papel de platina[11] (VALVERDE, 2005, p. 16). Em muitos casos os negativos do Foto Bianchi sofreram retoques dos dois lados da placa. Dentre os procedimentos e materiais usados estão a ponta seca, o grafite, a pincelada em forma de aguada, a inserção de betume ou máscaras de papel e o uso de corantes.

A ponta seca também é empregada para fazer a numeração no canto inferior do negativo (lado da emulsão). No exemplo da figura I lê-se no canto inferior do negativo o n° 2614. Esse tipo de inscrição é recorrente nas placas secas de outros acervos e geralmente aparece no verso da fotografia entregue ao cliente. Neste exemplo, esse número foi fundamental para identificar o ano, o tipo do produto e o preço cobrado, conforme escrito no caderno do fotógrafo: "duas crianças", ½ dúzia *vict*, valor de 15.000 cobrado parcialmente no dia 13-10-1918.

O produto citado é um *victoria print*. Segundo informações obtidas em http://www.edinphoto.org.uk este tipo de fotografia corresponde ao tamanho 8,9 cm X 12,7 cm. Esse formato foi comercializado internacionamentel desde a década de 1870. Quando se aproxima essa informação dos dados observados no Gráfico I, é possível verificar que o *victoria print* pode ser encontrado em outros acervos como imagem positiva resultante de outros processos fotográficos, ou seja, produzidos antes do ivento da placa seca. Mas, isso não impede que o produto *vict* apareça entre outros produtos ofertados no Foto Bianchi.

> De modo específico, foi observado que nos cadernos de 1911 até 1929, que é a primeira pilha, foi registrado um total de 8.005 postais, sobressaindo-se este produto junto ao número de outros serviços como carteiras, cartão *visit* e retratos. (HERODEK, 2016, p. 1).

Quando se analisou a oferta de produtos à venda no Foto Bianchi, verificou-se que existem anotações referentes às nomenclaturas – carteiras, cartão de visita, retratos, postaes, panorâmicas, retrato, entre outros. Em sua maioria encortramos

[11] Em http://www.graphicsatlas.org são exemplificados cada produto. Acesso em 24 de março de 2014.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

marcas de retoques. Mas, outro sinal que chamou a atenção é uma pequena marca vermelha usada para realizar o reenquadramento do negativo. Essa mudança de representação do espaço físico pode ser compreendida quando é simulado esse procedimento (figura IV).

FIGURA IV – Negativo n° 507. "Um casal". Possível 1911. (à esquerda). Simulação em imagem positiva (À direita). Autoria: Foto Bianchi. Reprodução: Patricia Camera.

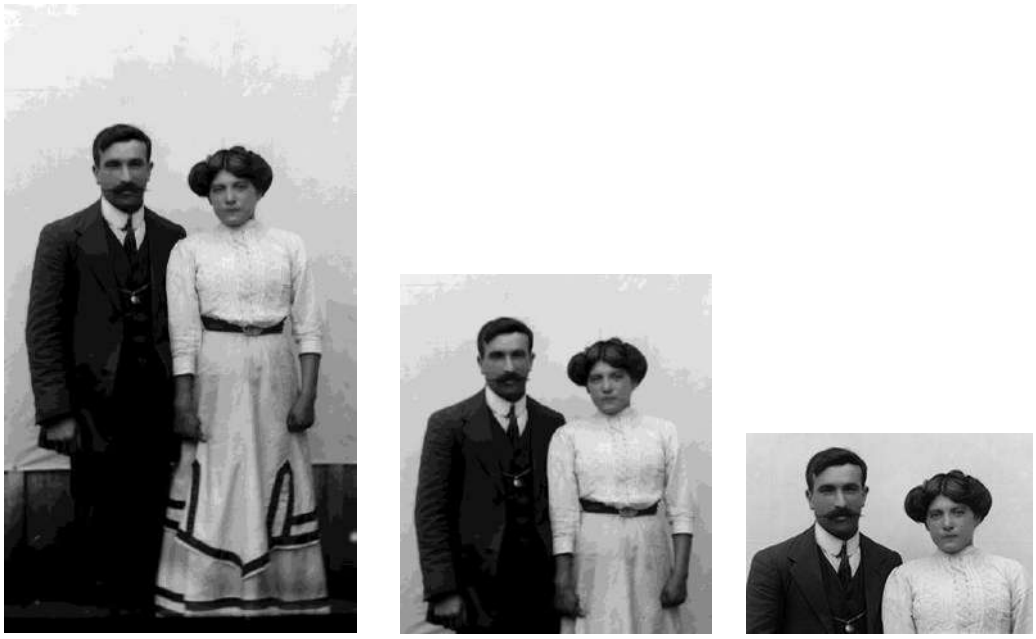
FONTE: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná.

As figuras IV e V nos permite especular sobre o espaço fotográfico e extra-fotográfico. O espaço extra-fotográfico é o que é visto no negativo e que provavelmente não foi mostrado no produto final. Essa "aparição" dos elementos não desejáveis pode estar relacionada à objetiva que o fotógrafo tinha disponível. Isto é, a distância focal não permitia uma aproximação que pudesse conferir um enquadramento mais fechado. Outra questão pertinente à discussão é a verificação do local da fotografia que mostra ser um ambiente externo, com iluminação natural e com uma modesta produção (sem adereços e caderias). Isso pode indicar a prática da itinerância do fotógrafo, o uso de negativos lentos, a falta de recursos para a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

produção ou até o início improvisado de sua profissionalização. Em uma breve pesquisa, notou-se que os trabalhos iniciais (c. 1911) do Bianchi tinham uma produção que prescindia do conforto do estúdio, e o *click* fotográfico era feito em ambiente externo. Com o tempo, os adereços foram introduzidos ao ambiente do ateliê, que funcionou antes da aprovação de seu alvará em dezembro de 1913.

FIGURA V – Negativo n° 507. "Um casal". Possível 1911. Simulação dos reenquadramentos. Autoria: Foto Bianchi. Reprodução: Patricia Camera.



FONTE: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná.

Essas análises servem para mostrar que nem toda a reprodução do negativo em forma de imagem positiva segue o enquadramento original. Inclusive coloca em xeque se a fotografia foi feita em ambiente externo ou em ateliê. Outra aspecto interessante a ser tratado é a análise da autoria. A figura VI mostra o negativo do produto feito pelo *A. Fâmula & Cia* (Curityba)[12]. Essa atitude de fotografar o negativo feito em outro ateliê traz questões sobre autoria, mercado,

[12] "Teve estabelecimento em Ponta Grossa e Curitiba. Nesta última cidade, por volta de 1909, associou-se a Alfredo Hoffmann (Hoffmann & Famula). Ver HOFMANN, A. Coleção: Casa da Memória". (KOSSOY, 2002, p. 129).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

circulação, consumo, produto e técnica da montagem. Na era da reprodutibilidade técnica, a autoria não mais se identifica com o original, mas trata como autoral a cópia. Inclusive, a reprodução pode ser resignificada em outro tipo de produto, seguindo a necessidade do cliente ou a sugestão do fotógrafo. Essa multiplicidade nos modos de fazer e usar o objeto fotográfico dinamiza o fluxo da imagem.

Figura VI - Negativo n° 514 "Luiz Balster – Reprodução". 30-07-1911. Reprodução: José Tramontin.

FONTE: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná.

Considerações finais

A fotografia é um produto social que pode ser eleito para problematizar o estudo da representação. Sua produção, circulação e consumo estão atrelados às práticas sociais que são transmitidas historicamente, configurando os modos de viver e de ser representado. Assim, a abordagem da fotografia como objeto de conhecimento passa pela leitura do texto visual e inclusive pelo estudo da cultura fotográfica. "A nível historiográfico, essa dimensão da cultura pode ser trabalhada no campo da história cultural, pois não se limita tão somente ao entendimento das

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

representações visuais, mas deve-se estender a análise a todo o processo de produção desta prática específica da cultura." (CANABARRO, 2005 p. 36).

Em *Rumo a uma História Visual* Meneses (2005, p. 33) explica sobre o visual:

> É preciso procurar identificar os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais das sociedades ou cortes mais amplos em estudo. Assim também as instituições visuais ou os suportes institucionais dos sistemas visuais (p.ex. escola, empresa, administração pública, o museu, o cinema, a comunicação de massa, etc.) as condições técnicas, sociais e culturais de produção, circulação, consumo e ação dos recursos e produtos visuais. Enfim, é necessário circunscrever o que vem sendo chamado de icnosfera, isto é, o conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage.

O estudo sobre o visível e sua oposição (invisível) propõe indagar sobre os aspectos ligados à relação da figuração com o poder, ou da relação da ausência de algo que importa ou não importa à figuração. A (in)visibilidade do ver e ser visto, do dar-se a ver e ou não dar-se a ver, problematiza a lacuna ou a presença de algo, destaca a inclusão ou mostra a ausência de elementos, assuntos ou temas na representação material. Em outro artigo, *Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares*, Meneses (2003, p. 28) explica:

> [...] trabalhar historicamente com imagens obriga, por óbvio, a percorrer o ciclo completo de sua produção, circulação e consumo, a que agora cumpre acrescentar a ação. As imagens não têm sentido em si, imanentes. Elas contam apenas — já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas — com atributos físico-químicos intrínsecos.
> É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. Daí não se poder limitar a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> tarefa à procura do sentido essencial de uma imagem ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor, e assim por diante. É necessário tomar a imagem como um enunciado, que só se apreende na fala, em situação. Daí também a importância de retraçar a biografia, a carreira, a trajetória das imagens.

A proposta de retraçar a biografia ou a trajetória da imagem tem orientado a presente pesquisa com os negativos. Nesse processo que se realiza com um olhar para os bastidores do fazer fotográfico, é possível trazer contribuições acerca dos contextos de produção e circulação dos objetos fotográficos. Vimos, na prática de Bianchi, a variedade de marcas que usava, o que indica um contexto dinâmico e uma relação perene com os centros produtores. Vimos também que a cronologia da técnica nem sempre admite ou coincide com a cronologia dos usos. Entendemos como se faz uma representação, como o enquadramento e o corte, enfim, a chamada edição, é a responsável pelo produto final, e não apenas o momento do click. A possibilidade de acessar o modo de operação do fotógrafo contribui para trazer para o centro da discussão os limites e prerrogativas do ato representativo. Além de chamar a atenção para o constructo que ele expressa.

Aqui, os muitos sentidos da imagem possíveis de serem tratados dizem respeito ao negativo, o ponto de partida do trabalho do fotógrafo, o momento inicial das etapas da representação fotográfica.

Neste sentido, alguns atributos do negativo (Tabela I) devem ser pesquisados e incorporados ao regime de historicidade. Entende-se que a memória preservada em um negativo monumentaliza o passado, contudo o objeto somente se torna documento quando ele é lido, questionado e associado a um conjunto documental. Para potencializar a sua função documental não existe uma metodologia única. Abaixo são elencados alguns itens que podem auxiliar nos procedimentos de investigação com negativos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

TABELA I – Propostas de itens para análise.

Negativo	
Número / Ano	
Origem de fabricação ou fabricação manual	
Especificidade técnica (negativo lento, rápido, outra)	
Marcas dos concorrentes na época e seus diferenciais	
Importador/ Loja	
Preço	
Assunto fotografado	
Autoria/ reprodução	
Redimensionamento do suporte original/ Aproveitamento do vidro ou emulsão artesanal	
Inscrição no negativo (número, legenda, data)	
Retoques, máscaras, montagem	
Espaço fotográfico (configuração do extracampo fotográfico e do campo fotográfico)	
Acesso à imagem positiva (informações do produto)	
Acesso ao caderno de clientes (informações)	
Acesso à caixa de negativos (informações)	
Relações com outros documentos (informações)	

FONTE: Tabela elaborada pelas autoras.

Referências

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ALVARENGA Jheniffer Batista de. *Acervo Foto Bianchi: o contexto de formação e sociabilidades (2001-2016)*. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em História) - Universidade Estadual de Ponta Grossa. Orientadora: Elizabeth Johansen. Co-rientadora: Patricia Camera Varella.

ALVARENGA, J. B. ; CAMERA, Patricia . *O contexto de formação do Acervo Foto Bianchi em Ponta Grossa/PR*. In: XV Encontro Regional de História: 100 anos da Guerra do Contestado, historiografia, cervos e fontes, 2016, Curitiba. XV Encontro Regional de História: 100 anos da Guerra do Contestado, historiografia, cervos e fontes, 2016. p. 1-13.

AMELUNXEN, von Hubertus. *The Century´s memorial*. In: A New History of Photography. Frizot, M. (ed). Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1998.

BEDIM, W. ; CAMERA, Patricia. *O contexto comercial e a produção de Luis Bianchi: memória escrita e fotográfica*. In: II Encontro Internacional de Estudos da Imagem/ V Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 2015, Londrina. Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2015. v. 8.

CAMERA, Patricia. *Foto Bianchi: O caderno de controle de serviços como indicador do circuito de sociabilidades.* In: II Encontro História, Imagem e Cultura Visual, 2013, Porto Alegre. Anais do II Encontro História, Imagem e Cultura Visual, 2013. p. 1-8.

CANABARRO, Ivo dos Santos. *Dimensões da cultura fotográfica no sul do Brasil*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2011.

CARVALHO Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. *Noções básicas para o tratamento documental de acervos fotográficos*. In: Antônio Carlos Duarte de Carvalho. (Org.). Memória da Saúde - desafios e possibilidades do trabalho em arquivos e museus de ciência. 1a. ed. Ribeirão Preto/SP: FUNPEC - Editora, 2006, p. 23-40.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz. *Fotografia como objeto de coleção e de conhecimento: por uma relação solidária entre pesquisa e sistema documental*. In: MAUAD, Ana Maria (Org.). Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, v. 32, p. 15-35, 2000.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

DICIONÁRIO BRASILEIRO DE TERMINOLOGIA ARQUIVISTÍCA. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. 232 p.

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991

HERODECK , Ana Cristina. *Breve panorama sobre os serviços fotográficos realizados no Foto Bianchi (1911- 1946)*. In: XXV Encontro Anual de Iniciação Cientifica, 2016, PONTA GROSSA. Anais do XXV EAIC. PONTA GROSSA, 2016.

KOSSOY, B. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 1. ed. São Paulo-SP: Ateliê Editorial, 1999. v. 1. 152p .

KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro; fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910).* 1. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

LE GOFF. *História e Memória*. Campinas, SP: UNICAMP, 2014.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares*. Revista Brasileira de História, 2003, Vol. 23, n 45, p. 11-36.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Rumo a uma História Visual.* In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (eds). O imaginário e o poético nas Ciências Sociais. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PAVÃO, Luis. *Conservação de colecções de fotografias*. Dinalivro, 1997.

PEREIRA, Catarina. *O retoque do negativo fotográfico – Estudo de uma colecção do Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa*. ECR – Estudos de conservação e restauro. n. 2, dezembro de 2010. Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) da Universidade Católica Portuguesa. Centro Regional do Porto.

SAUCZUK, Eduarda. *Estudo de caso da representação fotográfica individual do artista no panorama artístico-cultural pontagrossense (1910-1939).* Ponta Grossa, UEPG, 2015. Monografia. 114 p. Orientadora: Patricia Camera Varella

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SOUZA, Domingos. Depoimento. [mar.2016]. Entrevistadora: Jheniffer Batista de Alvarenga. Ponta Grossa, 2016. 1 arquivo. Mp3 (tempo em 1h).

VALVERDE, Maria Fernanda. *Photographic Negatives: Nature and Evolution of Processes*. Advanced Residency Program in Photograph Conservation. 2nd edition. George Eastman House. Image Permanence Institute, 2005.

http://enciclopedia.itaucultural.org.br. Acesso em 24 de março de 2017.

http://www.edinphoto.org.uk. Acesso em 24 de março de 2017.

http://www.graphicsatlas.org. Acesso em 24 de março de 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Descrição Arquivística das Fotografias do Patrimônio Arquitetônico e Histórico de Londrina

Eliandro dos Santos COSTA[13]
Telma Campanha de Carvalho MADIO[14]

Resumo: Esse trabalho pretendeu demonstrar a descrição arquivística de fotografias de prédios históricos da cidade de Londrina a partir da Norma Brasileira de Descrição Arquivística (*NOBRADE)*, como estudo de caso. Utilizou-se de pesquisa bibliográfica, documental, exploratória, de natureza aplicada e qualitativa. Obteve-se como resultado elementos representativos de cada fotografia de prédio histórico de Londrina de acordo com a NOBRADE, desenvolvendo uma descrição arquivística aplicada em fotografias, contribuindo para a manutenção da organicidade do documento e representação da história de um município, principalmente visando facilitar a recuperação das informações sobre essas estruturas arquitetônicas que são significativas para a cidade e para a sua comunidade, relatando os primeiros espaços sociais perpetuados pelos cidadãos pioneiros e seus descendentes, fortalecendo os aspectos sociais e as relações entre as gerações.

Palavras-chave: Descrição Arquivística. Fotografia. NOBRADE.

Introdução

Os acervos documentais dos municípios, estados e nações vem se deteriorando crescentemente pela desvalorização do suporte físico como elemento

[13] Doutorando em Ciência da Informação – UNESP – Marília – São Paulo e Professor do Departamento de Ciência da Informação - UEL – Londrina – Paraná. E-mail: eliandrocosta@gmail.com
[14] Doutora e Professora do Departamento de Ciência da Informação – UNESP – Marília – São Paulo. E-mail: telmaccarvalho@marilia.unesp.br.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de referência para informar a sociedade sobre a sua própria história, as dificuldades enfrentadas para o fortalecimento de uma comunidade civilizada e organizada.

No contexto dos suportes fotográficos físicos e digitais, esses vêem sendo usados constantemente como prova registrada de momentos célebres e/ou corriqueiros do ser humano em seu espaço social.

Inúmeros fatos históricos puderam, e ainda poderão ser contados para as gerações futuras, devido à existência do registro fotográfico produzido e preservado em seu contexto original, no seu suporte físico ou digital.

Nesse trabalho, definiu-se um contexto de atuação para realização de um estudo de caso no Arquivo Público de Londrina (APL), como instituição estudada e referenciada nesse trabalho. O APL tem sido espaço para armazenamento do acervo documental das unidades administrativas da Prefeitura Municipal de Londrina (PML).

No entanto, considerando o grande volume de itens documentais produzidos no decorrer da existência da Prefeitura Municipal de Londrina (PML), muitas unidades administrativas, como por exemplo, a Secretaria de Cultura do Município de Londrina (SCML), tem disposto seus acervos em seus próprios espaços físicos, não possibilitando um melhor tratamento e organização dos documentos para disponibilização para a comunidade.

O tratamento da documentação e a maior eficiência na identificação e descrição dos metadados[15] referentes aos documentos arquivísticos armazenados nos repositórios digitais tem sido tema de inumeras pesquisas com o enfoque na preservação do patrimônio documental e a difusão da memória institucional para os cidadãos. (FLORES, HEDLUND, 2014).

Dessa forma, foi construído o Portal Web ICAATOM PML com as descrições correspondentes a determinados fundos documentais armazenados pelo APL, atual

[15] Metadados: "informação estruturada que descreve, explica, localiza, ou ainda, possibilita que um recurso informacional seja fácil de recuperar, de usar ou gerenciar. O termo metadados, freqüentemente, designa dados sobre dados ou informação sobre informação". Disponível em em: <http://marciazeng.slis.kent.edu/metadatabasics/Portuguese/overview.htm>. Acesso em: 29 Mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

arquivo permanente do Município, e pelo Arquivo Setorial da SCML (arquivo corrente e intermediário).

Para o desenvolvimento desse estudo foi adotado o método de pesquisa bibliográfica, considerando que se buscou em fontes de informação como livros, artigos, anais de eventos e demais trabalhos acadêmicos (monografias, dissertações e teses), coletando materiais que tratassem sobre o tema de descrição arquivística de fotografias, e aplicativos web de *software* livre como o ICA-AtoM[16] – *International Council Archives - Access To Memory*.

Assim, desenvolveu-se o experimento com o ICA-AtoM[17], *software* elaborado especialmente para a descrição de documentos arquivísticos, com parceria entre o Conselho Internacional de Arquivos (*International Council Archives* - ICA[18]), Unesco[19] e desenvolvido pela empresa canadense *Artefactual Systems*[20], visando preservar e difundir a memória do mundo usando os recursos *web* disponíveis para as organizações mantenedoras e custodiadoras de documentos.

Quanto aos procedimentos metodológicos adotados, optou-se pela pesquisa exploratória por necessitar de informações referentes ao campo de estudo, identificando importantes dados que melhor evidenciem do que se trata a documentação escolhida e qual a sua relevância para a organização produtora e para a comunidade da região de Londrina.

A pesquisa exploratória permite maior familiaridade com a problemática trabalhada, com o intuito de torná-la mais explícito e aprimorar ideias. Esta classificação é bastante flexível de modo que possibilita os mais variados aspectos relativos ao fato abordado, envolvendo o levantamento bibliográfico na produção da área (GIL, 2002).

Considerando como objeto central desse trabalho a descrição arquivística no contexto de documentos imagéticos, que pode ser interpretada como recurso

[16] ICA-AtoM - É fundamentado em ambiente web, aplicativo de código aberto baseado em padrões para a descrição arquivística num contexto multilíngue, ambiente multiarquivos. Disponível em: <https://www.ica-atom.org/>. Acesso em: 20 Mar. 2017.
[17] Fonte: Portal Web oficial do ICAATOM contém mais informações da sua origem e objetivos. Disponível em: < https://www.ica-atom.org/>. Acesso em: 20 Mar. 2017.
[18] ICA – Disponível em: < http://www.ica.org>. Acesso em: 20 Mar. 2017.
[19] UNESCO - Disponível em: <http://www.unesco.org>. Acesso em: 25 Mar. 2017.
[20] *Artefactual Systems* - Disponível em: <https://www.artefactual.com/> Acesso em: 25 Mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

técnico para melhor identificar elementos que possa tornar conhecidos alguns determinados contextos históricos existentes em outros tempos e que não possam mais contar com informações suficientemente disponíveis para sua identificação.

Os documentos possuem um vínculo com seu contexto de produção. No entanto, quando são produzidos em tempo distinto da sua prática classificatória, avaliativa e descritiva, eleva o grau de dificuldade de obter informações mais confiáveis ou próximas da realidade de sua origem.

De acordo com Cunninghan (2007) quando não temos acesso à informações sobre a origem ou à proveniência de um documento, então esse documento é apenas uma fonte descontextualizada de informação – um objeto de informação que é desprovido de um significado diante de seu contexto de produção.

Esse autor afirma, assim, que um dos principais objetivos da descrição arquivística é garantir que a proveniência seja registrada e mantida também, nos sistemas de controle intelectual e acesso. Para a descrição de fotografias, ressalta-se a importância do conhecimento sobre os conceitos e definições referente a fotografia, diante da sua contribuição para a área da arquivologia.

Madio e Fujita (2008) relatam que a fotografia há muito vem sendo usada como documento, observando a sua capacidade de fixação da realidade, da diversidade no manuseio e na fragilidade dos suportes materiais, vem sendo identificada como documentação especial ou especializada, em sua maioria separada do restante do acervo, causando danos à sua representação dentro da organização ou em seu contexto geral.

A descrição de documentos arquivísticos produzidos pela SCML foram disponibilizadas no Portal do ICA-AtOM PML (FIGURA 1), como projeto piloto para implementar nas demais subunidades vinculadas à PML, incluindo também as demais séries documentais da SCML. Esse Portal Web foi desenvolvido e disponibilizado com o apoio do Departamento de Gestão da Informação e Arquivo Público (DGIAP) e Departamento de Tecnologia da Informação (DTI) juntamente com a SCML.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1: Portal ICA-AtOM PML21 – Página Principal

Fonte: Portal ICA-AToM PML (2014)

Esse cenário não será aprofundado nesse artigo, considerando não pertencer diretamente ao objeto central de estudo da pesquisa em questão, que ficou delimitado à descrição das fotografias dos prédios históricos de Londrina, produzido, gerenciado e armazenado pela SCML/PML.

As fotografias escolhidas para a descrição foram apenas em suporte digital, considerando a maior facilidade de inserção no sistema web adotado, e rapidamente acessível pelo usuário e, inclusive, possibilitando que amplie para o maior número de usuários vinculados a uma maior área geográfica de abrangência tenha acesso às fotografias e suas descrições.

Para o desenvolvimento dessa descrição arquivística de fotografias dos prédios históricos de Londrina, adotou-se a Norma Brasileira de Descrição Arquivística - NOBRADE (QUADRO 1), a qual apresenta elementos para a representação do contexto descrito. Poderiam ser considerados todos os níveis de descrição, do grupo de fundos, fundos, subfundos, séries, subséries, dossiês e tipos documentais / itens. Porém, delimitou-se a descrever o objeto digital "Fotografias de

[21] Atualmente o Portal ICA-AtoM PML não se encontra ativo por ainda não ter sido aprovado pela própria PML o Termo de Convênio para o Projeto de Implantação do ICA-AtoM que autoriza a permanência do endereço eletrônico. Esse endereço eletrônico é usado atualmente para os Mapas culturais da Cidade.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

prédios históricos de Londrina", assim não necessitando a adoção integral dos elementos da NOBRADE.

Quadro 1: Áreas e elementos da NOBRADE

1. ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO 1.1. Código de referência 1.2. Título 1.3. Datas 1.4. Nível de descrição 1.5. Dimensão e suporte	**2. ÁREA DE CONTEXTUALIZAÇÃO** 2.1. Nome do(s) produtor(es) 2.2. História administrativa/biografia 2.3. História arquivística 2.4. Procedência
3. ÁREA DE CONTEÚDO E ESTRUTURA 3.1. Âmbito e conteúdo 3.2. Avaliação, eliminação e temporalidade 3.3. Incorporações 3.4. Sistema de arranjo	**4. ÁREA DE CONDIÇÕES DE ACESSO E USO** 4.1. Condições de acesso 4.2. Condições de reprodução 4.3. Idioma 4.4. Características físicas e requisitos técnicos 4.5. Instrumentos de pesquisa
5. ÁREA DE FONTES RELACIONADAS 5.1. Existência e localização dos originais 5.2. Existência e localização de cópias 5.3. Unidades de descrição relacionadas 5.4. Nota sobre publicação	**6. ÁREA DE NOTAS** 6.1. Notas sobre a conservação 6.2. Notas gerais
7. ÁREA DE CONTROLE DA DESCRIÇÃO 7.1. Nota do arquivista 7.2. Regras ou convenções 7.3. Data da descrição	**8. ÁREA DE PONTOS DE ACESSO** 8.1. Pontos de acesso e indexação de assuntos

Fonte: NOBRADE (2006)

A NOBRADE possui elementos os quais foram definidos a partir de uma referência internacional, mais precisamente, a partir da ISAD-G[22] aplicando ao contexto brasileiro, observando aspectos culturais e de instituições públicas,

[22] ISAD-G (1999). Disponível em: <http://www.ica.org/sites/default/files/CBPS_2000_Guidelines_ISAD(G)_Second-edition_EN.pdf>. Acesso em 27 Mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

principalme por ter sido produzido pelo Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ[23]). Cada país pode produzir sua adaptação ou adequação da ISAD-G aos seus acervos documentais, fundos e contexto multinível, relacionando a suas particularidades.

Dessa forma, para a descrição das "Fotografias de prédios históricos de Londrina", utilizou-se dentre os elementos de descrição da NOBRADE (QUADRO 01, acima), apenas os referentes às áreas de: Identificação, contextualização e notas, de acordo com o exposto no Quadro 2, a seguir:

Quadro 2: Áreas e elementos da NOBRADE adotados

1. ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO
1.1. Código de referência
1.2. Título
1.3. Datas
1.4. Nível de descrição
1.5. Dimensão e suporte
2. ÁREA DE CONTEXTUALIZAÇÃO
2.1. Nome do(s) produtor(es)
2.2. História administrativa/biografia
2.3. História arquivística
2.4. Procedência
3. ÁREA DE NOTAS
3.1. Notas sobre a conservação
3.2. Notas gerais

Fonte: NOBRADE (2006)

Além desses elementos de descrição adotados, observa-se como essencial também buscar outros elementos para a identificação das características técnicas das fotografias.

[23] CONARQ. Disponível em: <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/>. Acesso em 27 Mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Há inúmeras opções de padrão de metadados que podem ser utilizados para a identificação de objeto digital – fotografia. Como exemplo, pode-se citar a descrição de fotografias na Casa Osvaldo Cruz, visualizado no Portal *Arch* COC ICAATOM[24], onde cada fotografia é apresentada de acordo com uma estrutura de metadados *Dublin Core*[25], conforme Figura 2, a seguir.

```
<oai_dc:dc xmlns:oai_dc="http://www.openarchives.org/OAI/2.0/oai_dc/"
 xmlns:dc="http://purl.org/dc/elements/1.1/"
 xmlns:xsi="http://www.w3.org/2001/XMLSchema-instance"
 xsi:schemaLocation="http://www.openarchives.org/OAI/2.0/oai_dc/
 http://www.openarchives.org/OAI/2.0/oai_dc.xsd">
   <dc:title>Vista do campus</dc:title>
   <dc:description/>
   <dc:date>s.d.</dc:date>
   <dc:format>image/jpeg</dc:format>
   <dc:format>
     Documentos iconográficos: 1 item (negativo de vidro p&amp;b 13X18 cm)
   </dc:format>
   <dc:identifier>
     http://arch.coc.fiocruz.br/index.php/vista-do-campus-2
   </dc:identifier>
   <dc:identifier>040</dc:identifier>
   <dc:source/>
   <dc:rights/>
 </oai_dc:dc>
```

Figura 2: Estrutura de metadados DC de Fotografia da COC

Fonte: ICAAtOM COC[26] (2017)

Essa estrutura é inserida nesse texto e utilizada como exemplo para melhor ilustrar uma representação descritiva para uma fotografia referente a uma instituição pública, visando facilitar a compreensão do contexto da imagem e suas relações. Os atributos utilizados no exemplo acima (FIGURA 2) foram adaptados para tornarem-se metadados de objeto digital no ICAATOM, por isso não remete-se identificamente ao atributos padronizados DC, ressaltando que não foram usados todos os atributos na sua integralidade.

A fotografia descrita nessa estrutura pode ser vista na Figura 3, na sequência.

[24] Portal COC ICAATOM - Disponível em: <http://arch.coc.fiocruz.br>. Acesso em 27 Mar. 2017.
[25] Elementos Dublin Core - Disponível em: <http://dublincore.org/documents/usageguide/elements.shtml#source>. . Acesso em 22 Mar. 2017.
[26] Estrutura de metadados de Fotografia armazenada, digitalizada e disponibilizada no Portal Web ICAATOM do Arquivo da FIOCRUZ / Casa Osvaldo Cruz (COC). Disponível em: <http://arch.coc.fiocruz.br/index.php/vista-do-campus-2;dc?sf_format=xml>. Acesso em 27 Mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3: Fotografia "Vista do Campus" da COC

Fonte: ICAAtOM COC[27] (2017)

Ilustrando-se com a descrição demonstrada (Figuras 1 e 2) inclui-se aos elementos do Quadro 2, mais alguns metadados baseados no Dublin Core, os quais podem descrever as características técnicas das fotografias digitais a serem disponibilizadas no estudo de caso escolhido.

Assim, define-se o conjunto total de elementos adotados para a descrição das fotografias. Esse conjunto de elementos de descrição pode ser visualizado em sua integralidade no Quadro 3, a seguir.

Quadro 3: Conjunto de elementos da NOBRADE e DC adotados

1. ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO
1.1. Código de referência
1.2. Título
1.3. Datas
1.4. Nível de descrição
1.5. Dimensão e suporte
2. ÁREA DE CONTEXTUALIZAÇÃO
2.1. Nome do(s) produtor(es)

[27] Estrutura de metadados de Fotografia armazenada, digitalizada e disponibilizada no Portal Web ICAATOM do Arquivo da FIOCRUZ / Casa Osvaldo Cruz. Disponível em: <http://arch.coc.fiocruz.br/index.php/vista-do-campus-2;dc?sf_format=xml>. Acesso em 27 Mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

2.2. História administrativa/biografia
2.3. História arquivística
2.4. Procedência
3. ÁREA DE NOTAS
3.1. Notas sobre a conservação
3.2. Notas gerais
4. METADADOS DO OBJETO DIGITAL
4.1. Nome do arquivo
4.2. Tipo
4.3. Formato
4.4. Tamanho do arquivo
4.5. Data de inserção

Fonte: adaptado da NOBRADE e Dublin Core (2017)

Usando esses elementos de descrição da NOBRADE e *Dublin Core* (QUADRO 3), será desenvolvido descrições de fotografias as quais poderão ser disponibilizadas no Portal Web ICAAtOM PML para o cidadão de Londrina e Região, visando aproximar os contextos históricos mantidos E preservados por meio das estruturas arquitetônicas prediais dos primórdios da cidade para sensibilizar as futuras gerações e incentivando a preservação da memória da região pioneira do norte do Paraná.

No próximo item, pode-se visualizar as descrições desenvolvidas em algumas fotografias escolhidas a partir de inventários de patrimônios desenvolvidos na SCML e que podem ser disponibilizadas ao público em geral por meio desse trabalho.

Descrição de fotografias dos Prédios Históricos de Londrina

As estruturas prediais históricas consideradas como documento fotográfico pertencem a Série Documental "Registro Arquitetônico" do Fundo SCML, série

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

diretamente vinculada às atividades fim da unidade administrativa vinculada a PML. Esse Fundo está incluso no grupo de Fundos compreendidos e devidamente custodiados dentro do Sistema de Arquivos em implementação pelo APL.

Nesse tipo de instituição, a fotografia é tida como documento que registra um fato da vida humana em seu contexto natural, e tem sido tema de inúmeras pesquisas na comunidade científica, cultural e social. Para tanto, observa-se a necessidade de complementar a importância da fotografia enquanto documento, para embasar essa fase da experimentação.

Valle Gastaminza (1999) divide o documento fotográfico em três tipologias: fotografia artística; fotografia documental (onde encontramos a fotografia de arte, a fotografia de documentação profissional e científica e a fotografia de imprensa) e fotografia privada.

Valle Gastaminza (2001) diz que "*Generalmente se considera la fotografía como un fragmento de realidad objetiva. La foto existe porque el fotógrafo "estaba allí" y lo que aparece en la foto ha sucedido*."

No momento em que se remete a ação de descrever uma fotografia, logo um cidadão já poderia sugerir que se extraíam elementos como: nome do prédio, data, hora, cores, etc. Ficando limitado a elementos básicos que podem ser perdidos com o tempo e nunca mais recuperada a fotografia.

Conforme relata Boni, Unifried e Benatto (2013, p. 13), quando sugeriu um tema para pesquisa referente a fotografias para sua orientanda, disse:

> Falei-lhe sobre um pioneiro de Londrina que tinha o curioso e saudável hábito de "xerocar" fotografias na parte superior de folhas de sulfite e, na parte inferior, sobre algumas linhas que ele mesmo traçava com lápis e régua, escrevia com caligrafia caprichada algumas informações sobre a fotografia – onde foi tomada, do que se tratava, onde ficava o lugar, quem estava presente na fotografia, etc.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Porém, mesmo considerando que a fotografia é um registro de um fato da vida social ou profissional do ser humano, acaba por causar muitas dificuldades na sua recuperação quando descritos de forma não padronizada e sem o conhecimento do contexto em que foi produzida. Para isso, é essencial que se utilize de elementos únicos e significativos para melhor identificar e recuperar a fotografia considerando-a como um registro de um fato, o qual está devidamente vinculado a um contexto, determinados personagens e período do tempo.

Dessa forma, para a descrição da fotografia do prédio do MHL, inicialmente é necessário identificar as relações com o contexto de produção e organicididade dentro do sistema de arquivos da PML.

Atualmente a APL não conta com uma estrutura de classificação de documentos definitiva para todas as unidades administrativas da PML. Há algumas unidades que possuem seus trabalhos arquivísticos com plano de classificação e tabelas de temporalidade de documentos, porém sem nenhuma relação entre si.

Dessa forma, para possibilitar a realização da descrição da fotografia do MHL, identificou-se que essa deve pertencer ao mesmo nível de descrição das demais fotografias de prédios históricos de Londrina os quais são gerenciados pela SCML.

Também se deve considerar a SCML como entidade produtora dessas fotografias, tendo que essa Secretaria produz o tipo documental "Inventário de Patrimônio Arquitetônico e Histórico (IAPH)", a qual a série Registro Arquitetônico (RA) é subordinada, e essa série pertence ao Fundo SCML, que faz parte do Sistema de Arquivos (Grupo de Fundos) gerenciado pelo APL. Para melhor compreensão dessa estrutura, visualiza-se a Figura 4, na sequência.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

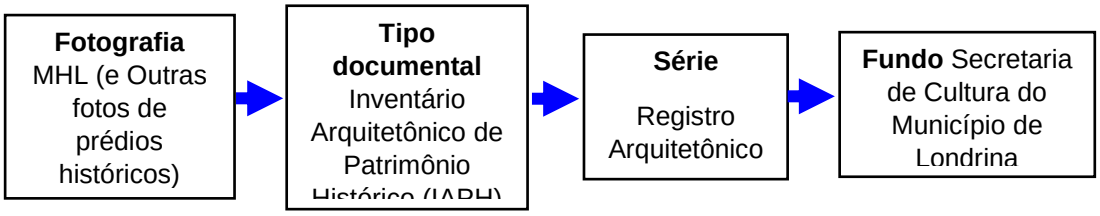


Figura 4: Estrutura de Classificação da Fotografia MHL

Fonte: Autores (2017)

Assim, observa-se que essa fotografia pode ser definida como pertencente à Série Documental de Registro Arquitetônico do Fundo documental da SCML. A SCML gerencia, apoia e promove todas as atividades culturais desde eventos musicais, teatrais em geral na cidade de Londrina, assim como mantem organizado um registro completo dos prédios históricos e monumentos da cidade.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

INVENTÁRIO ARQUITETÔNICO
Plano Diretor de Patrimônio Histórico-Cultural
E13

ANTIGA ESTAÇÃO FERROVIÁRIA - ATUAL MUSEU HISTÓRICO

Vista do pátio ferroviário
Fonte: Museu Histórico "Pe. Carlos Weiss"
(foto de Haruo Ohara)

Vista atual do Museu Histórico
Fonte: Museu Virtual do Patrimônio Urbano de Londrina
2002

IDENTIFICAÇÃO

Endereço	Quadra/Lote (s)	Bairro/Distrito
Rua Benjamim Constant, 900		Centro
Morador: ☐ Proprietário ■ Inquilino	Tel. Contato	Data de Construção
Universidade Estadual de Londrina	3323-6082	1950

CARACTERIZAÇÃO

Uso Atual / Uso Inicial	Alterações		
Estação Ferroviária/ Museu Histórico	☐ Inalterada	■ Regular	☐ Significativa

Estado de Conservação			
A bom B regular C ruim	A Cobertura	A Vedos	A Detalhes
	A Estrutura	A Fundação	A Aspecto Geral

SIGNIFICÂNCIA
Ser representativa de uma fase de desenvolvimento da cidade; Ter se caracterizado por ser a "porta de entrada" da cidade; Ser formadora de identidade local.

DESCRIÇÃO
Obra essencialmente eclética, com predomínio de elementos da linguagem medievalista, como o enxaimel, o uso de arcos de pedra rústica e de telhados íngremes com falsas mansardas, esses associados a soluções modernistas, como janelas de canto disposta no pavimento superior. Existe uma simetria predominante, mas pouca regularidade formal. A planta do edofício é simétrica, possuindo volumes salientes equidistantes e corpo central avançado sobre os demais.

Levantamento	Data	Folha
Diretoria de Patrimônio Histórico-Cultural	2003	01/04

Diretoria de Patrimônio Histórico-Cultural — Secretaria da Cultura de Londrina

Figura 5: IAPH do Atual Museu Histórico de Londrina – Antiga Estação Ferroviária
Fonte: Acervo da SCML (2014)

A fotografia do MHL mostra o prédio da antiga rodoviária de Londrina ao estilo colonial de cultura italo germânico, preservado em suas características originais, e renovado em sua parte interna para melhor acomodar as peças históricas que compõem o seu acervo museológico.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 4: Fotografia sentido lateral da frente do Museu Histórico de Londrina

Fonte: SCML (2014)

Dessa forma, utiliza-se o conjunto de elementos pré-definidos a partir da NOBRADE e Dublin Core para descrever a Fotografia do MHL (Figura 4), demonstrados no Quadro 4, a seguir.

Quadro 4: Descrição da Fotografia do MHL

1. ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO	**Descrição da Fotografia**
1.1. Código de referência	BR PRAPL SCML RA MHL
1.2. Título	Museu Histórico de Londrina
1.3. Datas	20 de novembro de 2014
1.4. Nível de descrição	Item
1.5. Dimensão e suporte	Dimensão: 591 x 443 pixels. Documentos imagéticos: 1 item (1 fotografia, colorida, 12 x 15 cm)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

2. ÁREA DE CONTEXTUALIZAÇÃO	
2.1. Nome do(s) produtor(es)	Secretaria de Cultura do Município de Londrina (SCML)
2.2. História administrativa/biografia	Essa fotografia é referente ao Prédio histórico descrito em imagem nesse artigo, na página 20 no documento denominado Inventário Arquitetônico de Patrimônico Histórico (IAPH). Esse documento pertence a Série Documental Registros Arquitetônicos. Série RA compõe o acervo documental da Secretaria de Cultura do Município de Londrina (SCML), unidade pertencente a Prefeitura Municipal de Londrina (PML), Paraná, Brasil.
2.3. História arquivística	Documento fotográfico em suporte digital disponível no portal do MHL. A imagem trata de um prédio histórico que é identificado como patrimônio arquitetônico da cidade de Londrina pela SCML.
2.4. Procedência	Secretaria de Cultura do Município de Londrina (SCML)
3. ÁREA DE NOTAS	
3.1. Notas sobre a conservação	Encontra disponível ao usuário em suporte digital, facilmente localizada no Portal Web da instituição. Assim não sendo exposta em seu suporte físico.
3.2. Notas gerais	Descrita pelo Arquivista e Professor Eliandro dos Santos Costa, como requisito parcial para a conclusão da Disciplina de Doutorado em Ciência da Informação, entitulada "*Las nuevas tendencias de la Representación y la Recuperación de los documentos en los Archivos*".
4. METADADOS DO OBJETO DIGITAL	
4.1. Nome do arquivo	Foto do Museu Histórico de Londrina
4.2. Tipo	Imagem
4.3. Formato	*Image, GIF*
4.4. Tamanho do arquivo	179.993 Bytes
4.5. Data de inserção	*Inserido no Portal do MHL e ainda não disponível no Portal Web ICAATOM PML*

Fonte: adaptado da NOBRADE e Dublin Core (2017)

Esse estudo direciona a identificação de funções administrativas relacionadas a fotografia, que determinam e regulam as tomadas das imagens.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As informações produzidas no Quadro 4, acima, são importantes para a inserção no Portal Web ICAATOM PML, assim que tiver devidamente autorizada a ficar disponível online, com o convênio para sua existência, o qual se encontra atualmente em tramitação e análise no Procuradoria Jurídica da PML.

Considerações finais

Pode-se concluir com esse trabalho que a descrição fotográfica é uma atividade técnica científica que deve ser estendida às práticas desenvolvidas pelas instituições mantenedoras e custodiadoras de documentos arquivísticos no Brasil. Principalmente por ser documento comprobatório de atividades e também considerar a sua utilidade para facilitar a recuperação da informação para o seu usuário, principalmente, no caso das prefeituras, do cidadão ou munícipe.

A fotografia assume um papel de fonte informativa para expor fatos, momentos e estruturas que perpetuaram e contribuiram para a consolidação dos municípios frente Aos inúmeros desafios enfrentados. Por isso a relevância em fortalecer politicas informacionais nos órgãos públicos que visem à preservação dos acervos fotográficos juntamente com os seus fundos documentais, observando as características de sua natureza e proveniência.

A descrição propicia que a fotografia seja recuperada mais facilmente pelo o cidadão e permite que amplie as compreensões de cada momento registrado. A leitura da fotografia a partir de determinados elementos padronizados oferece um caminho mais estruturado para chegar a uma informação, definindo as possibilidades de respostas a serem oferecidas para o usuário.

A normalização para as descrições de documentos arquivísticos vem sendo utilizado massivamente pelas instituições custodiadoras, ou seja, arquivos públicos, para melhorar a padronização das informações recuperadas e ofertadas por meio dos sistemas interativos web.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Conclui-se que pode ser dado prosseguimento a esse estudo aplicando a respectiva descrição para as demais fotografias de prédios históricos de Londrina, observando a possibilidade de disponilizar as informações no Portal Web ICAATOM PML, com o apoio do APL e das entidades produtoras / unidades administrativas vinculadas a PML.

Uma sociedade informada de seu contexto histórico, social e cultural pode-se estar mais bem instruida frente a novos desafios que podem ser apresentados na evolução do seu ambiente político e social.

REFERÊNCIAS

BONI, P. C.; UNIFRIED, R. R.; BENATTO, O.. Memórias fotográficas: a fotografia e fragmentos da história de Londrina. Ed. Midiograf. Londrina. 2013. 222p.

BRASIL. Conselho Nacional de Arquivos. NOBRADE: Norma Brasileira de Descrição Arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006. 124p. Disponível em: <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/Media/publicacoes/nobrade.pdf>. Acesso em: 22 de Nov. 2014.

CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. ISAD(G): Norma geral internacional de descrição arquivística: segunda edição, adotada pelo Comitê de Normas de Descrição, Estocolmo, Suécia, 19-22 de setembro de 1999, versão final aprovada pelo CIA. – Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2000. 119p. Disponível em: <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/Media/publicacoes/isad_g_2001.pdf >. Acesso em: 15 Nov. 2014.

FLORES, D.; HEDLUND, D. C.. Análise e aplicação do ICA-AtoM como ferramenta para descrição e acesso ao Patrimônio Documental e Histórico do município de Santa Maria – RS. **Informação & Informação**, [S.l.], v. 19, n. 3, p. 86 - 106, dez. 2014. ISSN 1981-8920. Disponível em:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/14892>. Acesso em: 27 Mai. 2015. doi:10.5433/1981-8920.2014v19n3p86.

GIL, A. C.. Métodos e técnicas de pesquisa social. 6. ed. São Paulo: Altas, 2002.

MADIO, Telma Campanha de Carvalho; FUJITA, Mariângela Spotti Lopes. Importancia de la génesis documental para identificación de acervos fotograficos. Ibersid, 13 (2008). Disponível em: <http://ibersid.eu/ojs/index.php/ibersid/article/download/2244/2005>. Acesso em: 27 Mar. 2017.

VALLE GASTAMINZA, Félix del. El Análisis documental de la fotografía. Disponível em: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/artfot.htm>. Acesso em: 27 Mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os pioneiros da fotografia em Ponta Grossa: uma análise do jornal O Progresso e Casa da Memória

Tais Maria FERREIRA
(UEPG/SECAL/PR)[1]

Carlos Alberto de SOUZA
(UEPG/PR)[2]

Resumo: A proposta deste trabalho foi identificar os profissionais que iniciaram atividades fotográficas na cidade de Ponta Grossa. A pesquisa foi desenvolvida tendo como recorte temporal o período de 1895 a 1920. A investigação foi desenvolvida por meio de análise de documentos públicos e de edições do jornal O Progresso (1907-1912), arquivos disponibilizados pela Casa da Memória. A metodologia envolveu também pesquisa bibliográfica. Observa-se que os profissionais, alguns anônimos, contribuíram com seus registros para evidenciar o início da fotografia na cidade e marcaram o surgimento das primeiras empresas de fotografia, legando às novas gerações imagens que revelam aspectos históricos do município. Uma das evidências da pesquisa é que nesse período as fotografias eram utilizadas de forma publicitária, demonstrando que os jornais já trabalhavam com anúncios para se autofinanciar.

Palavras-chaves: Documentos, Fotografia, Ponta Grossa.

[1] Graduada em Jornalismo pela SECAL, especialista em História, Arte e Cultura pela UEPG, supervisora do Grupo de Extensão Foca Foto e integrante do Grupo de Pesquisa Foto&Tec e técnico-pedagógico na Sociedade Educativa e Cultural Amélia Ltda (SECAL). E-mail: taismariaferreira@yahoo.com.br

[2] Professor do Curso de Jornalismo da UEPG. Doutor em Ciências Humanas (UFSC) e Mestre em Comunicação pela UFRGS. Coordenador do grupo de pesquisa Foto&Tec e do Projeto de Extensão Fotorreportagem UEPG. E-mail: carlossouza2013@hotmail.com

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se propôs a fazer um levantamento dos primeiros fotógrafos de Ponta Grossa a partir de uma análise no acervo da Casa da Memória e em edições do Jornal O Progresso, que circulou no Município no período de 1907 a 1912. Além de apontar para o nome daqueles que iniciaram a profissão de fotógrafo, o trabalho relaciona as contribuições que tais profissionais legaram à cidade e ao desenvolvimento do campo fotográfico na região dos Campos Gerais. Com a indicação das primeiras empresas na área da fotografia.

O trabalho envolveu uma pesquisa bibliográfica e documental, arquivos imagéticos digitais, disponibilizados pela Casa da Memória do Paraná, de Ponta Grossa, que possui um grande acervo para pesquisa. Porém, os registros sobre fotografia e seus autores encontram-se fragmentados. A intenção não é desenvolver um estudo aprofundado sobre estes personagens e pioneiros da fotografia em Ponta Grossa. Parte da história desses fotógrafos foi pesquisada no período de 1895-1920, por meio de suas publicações, "obras" arquivadas na Casa da Memória.

Pode-se evidenciar a importância de seus registros fotográficos, pois foram eles que, ao congelar um momento no passado, possibilitam um resgate histórico das transformações da sociedade, da cultura e da história no final do século XIX e começo do século XX, quando ainda se experimentava, em várias partes do país, o uso da fotografia.

Na pesquisa, identifica-se imagens que são importantes historicamente para Ponta Grossa, como é o caso da fotografia, produzida por Frederico Lange, que retrata, em 1905, o Hotel Palermo, onde atualmente funciona o QG do Exército, localizado ao lado do histórico prédio da Pró-reitoria de Extensão da UEPG. Aquela área central, sempre valorizada, abriga hoje a Igreja Matriz Catedral de Sant'Ana. Ele também é o responsável por fotos que retrataram as obras da Estrada de Ferro da cidade, que ajudaram no desenvolvimento do Município, atraindo para a região fazendeiros, e, posteriormente, empresas e grandes indústrias. Hoje, Ponta Grossa é reconhecida por seu parque industrial.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O primeiro profissional a publicar anúncios no Jornal O Progresso foi Miguel Herdace. Ele aproveitava o espaço da imprensa para anunciar seus trabalhos e sua empresa na área da fotografia, procurando atrair com esta estratégia a clientela de Ponta Grossa.

Outra imagem que tem peso histórico para a memória da cidade, revelando estilo de vida e comportamento, é de autoria Edmundo Canto. Um de todos trabalhos dele, que se encontra na Casa da Memória, mostra dois carros antigos, seus proprietários trajando Paletó, botas e chapéus - no ano de 1915-, o que evidencia o retrato de uma época do Brasil e seus costumes.

FOTOGRAFIA E MEMÓRIA: O VALOR HISTÓRICO DA IMAGEM

Registrar por meio de pesquisa, o início da fotografia em Ponta Grossa, têm importância para a memória e história da cidade. A fotografia, como já observaram vários pesquisadores como, por exemplo, Kossoy (2001, p.28), é "um intrigante documento visual, cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções". A fotografia e os fotógrafos contribuem, com seus registros, para a história e para a sociedade, mostrando o passado e as transformações no meio social. Suas imagens possibilitam pistas para contar histórias de um tempo passado. Ele enfatiza que "toda fotografia é um resíduo da história." (KOSSOY, 2001, p. 47).

Veiga (2006, p. 17) salienta que a imagem transforma "em imortal uma história, uma pessoa, a singeleza de um gesto ou de um momento". Outro que defende o valor da fotografia é Straube (2012, p. 5). Ele define que "a fotografia registra um precioso momento que só o fotógrafo poderá sentir, dentro de sua sensibilidade ótica". Lima (1989, p. 39) observa que o fotógrafo trabalha "com o que vai desaparecer, pois nada, nada mesmo, se repete. "

Sobre a importância da máquina e do ato fotográfico, convém neste momento atentar para o que diz Straube:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> O artista da máquina fotográfica era, sem dúvida, um privilegiado. Privilegiado por ter captado cenas que hoje nos remetem ao passado, permitem reconhecer familiares e pessoas já falecidas, acontecimentos alegres e tristes, contar enfim a história de um momento e por terem, às suas expensas, trazidos até nós nostálgicos momentos (STRAUBE, 2012, p. 5).

É impossível voltar no tempo. Mas, graças ao desenvolvimento da máquina fotográfica e de outros dispositivos de gravação de imagens, consegue-se entender o passado. Hoje se compreende ou se tem pistas de como viveram os homens das cavernas e de outras civilizações, por causa , por exemplo, de suas pinturas. Os fatos e as imagens acompanham a história da humanidade em diferentes cenários e contextos. Neste estudo, a pesquisa foi ao encontro de registros dos pioneiros da fotografia (1895-1920) em Ponta Grossa, procurando destacar o seu trabalho e suas atividades em favor da história da cidade em seus vários aspectos.

Trata-se de um tempo em que os fotógrafos não se preocupavam em assinar suas imagens. Muitas fotos disponíveis na Casa da Memória são anônimas, o que dificultou a pesquisa, que tinha como propósito revelar os primeiros profissionais da área na cidade, atividades e empresas no ramo. Essa preocupação com o crédito da imagem só começa a ser forte com a profissionalização do jornalismo. A partir do uso mais frequente da fotografia em jornais e da profissionalização do fotógrafo, é que é que isso começou a ser exigido.

Verificou-se que as informações pessoais e profissionais dos fotógrafos da época nem sempre eram registradas, mas os conteúdos de suas imagens continuam tendo valor histórico. De acordo com Straube (2012, p.5), tudo que passou pela retina daquele que soube reconhecer um instante mágico, permitiu "eternizá-lo".

Percebeu-se que poucos profissionais tiveram a percepção a respeito do cuidado com a fotografia e seus registros, fato comprovado no trabalho. Além de revelar alguns nomes importantes da fotografia de Ponta Grossa, a pesquisa mostra

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que muito de suas imagens fazem referência a Ponta Grossa de antigamente, suas ruas, prédios, praças, monumentos e o cotidiano.

Na análise de O Progresso, verificou-se que as empresas fotográficas da cidade fazem anúncios no jornal para divulgar seus produtos. Entre elas, Thomen&Bianchi, Photographia, Atelier Photographico A Flamula&Irmão. Miguel Herdace (O PROGRESSO, 1909, p. 2), proprietário de Photographia, foi o primeiro fotógrafo a anunciar nesse jornal. Posteriormente, surgiram publicidades do estabelecimento Thommen & Bianchi (O PROGRESSO, dez. 1909,) sendo um dos proprietários Luis Bianchi, que foi um dos grandes fotógrafos da cidade, responsável pela cobertura de solenidades sociais, políticas e outros eventos da cidade. Bianchi ainda não atuava com fotografia, fato que veio acontecer logo em seguida. Thommen&Bianchi era uma empresa de Secos&Molhados

Outra figura importante da área fotográfica, que também aparece no Progresso, foi Alfredo Flamuler. Ele, igualmente, utilizou o espaço no jornal para apresentar seu trabalho. Era o proprietário do Atelier Photographico A Flamula & Irmão (O PROGRESSO, 1910, p.2). A atividade fotográfica na cidade neste período foi baseada em álbuns de famílias e retratos, além de coberturas no trabalho, atividades de lazer, fotos cotidianas, acompanhando o dia-a-dia da cidade.

UMA CIDADE DENOMINADA PONTA GROSSA

Ponta Grossa, fundada em 15 de setembro de 1823, segundo Fernandes (2003, p. 63) "pode crescer e prosperar". A cidade dona de um grande entroncamento rodoferroviário, conforme Oliveira afirma, também já foi nominada de Casa de Telha, Estrela, Ponta Grossa, Pitangui. Pela lei nº 309, de 05 de abril de 1872, retornou ao nome atual - Ponta Grossa (OLIVEIRA, 1988, p.02 e 03).

Os anos passaram e Ponta Grossa acompanhava os padrões de modernidade de cada época. Suas ruas centrais ganharam calçamentos, iluminação elétrica, entre outras melhorias para atender à população crescente e os visitantes

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

vindos de diversas localidades do estado, do país e até do exterior. As comunicações tornam-se mais ágeis com o uso do telégrafo e do telefone. Os automóveis passaram a dividir espaços com carroções e charretes. As fábricas surgiram com as suas chaminés esfumaçantes. Seus operários, colonos russo-alemães e viajantes, compuseram um novo quadro com personagens que chegaram para contribuir com este cenário emergente (MIKAELLI, 2008, p.3).

Na virada do ano de 1900, Ponta Grossa tinha 8.335 habitantes, mais que o dobro de duas décadas anteriores. Seu crescimento populacional esteve relacionado à chegada da ferrovia em 1894. "Este crescimento estimula a abertura de pequenas e médias empresas e a integração à economia nacional" (BUCHOLDZ, 2007, p.20).

Hábitos requintaram-se e a cidade se movimentou em meio a cafés, casas comerciais desfilando seus produtos, hotéis, cines-teatros, bailes, praças arborizadas, clubes sociais, espetáculos esportivos. Surgiram seus símbolos de poder como Prefeitura, Catedral, Fórum, Cadeia. Espaços que estavam localizados no centro da cidade foram ocupados por segmentos da elite que notoriamente controlavam a política e a economia do município (BUCHOLDZ, 2007, p.65-66).

Uns identificados e citados, outros anônimos. Chaves (2009, p. 28) definiu esses personagens, registrando que a cidade "se constrói exatamente a partir da ação dos homens que a ocuparam e que lhe deram vida e sentido". Foram as pessoas que diuturnamente, com seus trabalhos, costumes e ações fizeram a cidade prosperar e progredir, deixando um legado para o futuro. Assim foi a contribuição dos profissionais da fotografia. Que ao registrar, acompanhar os acontecimentos e evolução do município, com suas lentes, possibilitaram que a cidade de outrora pudesse ser conhecida e pesquisada atualmente.

O JORNAL O PROGRESSO

Parte da contribuição desses profissionais, como já foi explicado, encontra-se na Casa da Memória e nas publicidades do Jornal O Progresso, que revelavam o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

comércio fotográfico crescente na cidade. A escolha pelo jornal O Progresso se justifica pelo fato do mesmo ter sido utilizado para a divulgação dos nomes de fotógrafos no período pesquisado. Os meios impressos de comunicação tinham e têm um papel social e documental importante na sociedade. Além disso, o jornal foi um dos documentos mais representativo de preservação da memória da cidade, daquela época. São os seus registros do cotidiano que possibilitam compreender o passado. Pontes (2006, p.12) observa que O Progresso, fundado em 1907, teve por objetivo " divulgar e impulsionar o avanço material e intelectual da cidade".

Na busca por informações sobre a imprensa ponta-grossense, o estudo deparou-se com nomes de jornais que circularam pelo município. São periódicos registrados em livros que tiveram "vida efêmera". O primeiro jornal registrado foi "O Precursor" que surgiu, em 1892; posteriormente, no ano de 1893 e 1900, o Jornal "Campos Gerais"; em 1898, o "Jornal Clube Pontagrossense" e "Gazeta dos Campos"; em 1903, "O Ponta Grossa", "Jubileu Operário", "Luz Essenia" e "O Pigmeu"; e em 1904, "O Ridor" e "O Commercio"; 1907, chega "O Progresso". (CARDOSO, 1969, p. 216 a 219). Bucholdz (2007, p. 24) explica que os jornais não possuíam uma periodicidade. Surgiam e despareciam rapidamente. Havia muitas dificuldades financeiras e em relação a estrutura, além de contendas políticas para manter um jornal em operação. Por esta razão, muitos não conseguiram transpor o caráter panfletário. Pontes retrata um pouco desta situação vivida pelos jornais da época:

> O jornal é o lugar em que acontecimentos, regularidades, relacionamentos, mudanças entram em conflito e, consonância, provocam, registram, interferem. O jornal é capaz de afetar, incitar, causar ações e reações e ao mesmo tempo, ser afetado por discursos que permanecem em seu limiar e que lhe propõem escolhas que definirão o resultado de sua produção (PONTES, 2006, p. 17)

Aldo Silva, proprietário do jornal O Commercio, segundo Bucholdz (2007, p.09) relatou a Jacob a dificuldade em manter seu estabelecimento. Por este motivo,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Aldo ofereceu a um conto de réis a tipografia completa. Este, por sua vez, sendo um homem empreendedor, vislumbrou a oportunidade. E, somado aos equipamentos, que lhe rendeu ainda um - funcionário experiente -, João Antunes foi o gráfico do jornal. Com ajuda de amigos, conseguiu o dinheiro e comprou os maquinários, para então fundar o seu jornal.

Assim surge O Progresso, que veio a substituir O Commercio. Ele foi criado em 1907, pelo capitão Jacob Holzmann. Seu processo de produção foi totalmente manual. Com apenas cinco colunas, sem títulos, sem fotos. Os textos seguiam o estilo telegráfico, linguagem pessoal e periodicidade semanal. "Ao iniciarmos hoje na afanada lida jornalística com esse nosso modesto e despretensioso jornal hebdomadário, nesta cidade inquestionavelmente predestinada a um grandioso futuro [...]" (BUCHOLDZ, 2007, p.21-25).

O crescimento da cidade foi visível. Paralelamente, o jornal em meio a reformas, seguiu o mesmo rumo. Passou a ser impresso em duas páginas, e três vezes por semana. Em 1911, Jacob e Hugo dos Reis deixaram o jornal. O novo proprietário foi Eliseu Campos Mello, também dono da Companhia Tipográfica Pontagrossense que incorporou O Progresso e o pequeno acervo do Correio dos Campos. Em 14 de novembro de 1912, nasceu um novo jornal que em 1913 troca de nome, passa a se chamar O Diário dos Campos, (circulando até 1990, sofre uma interrupção, voltando a circular em 1999. E que permanece até os dias atuais) seguiu como um jornal diário, "este era o sonho do antigo dono", como afirma Bucholdz (2007, p. 30-40).

Muitos foram os temas tratados pelo jornal. A exemplo de saúde, meio ambiente, recados para familiares, recados por extravios de pertences e documentos, mudança de endereços. A publicidade também fez parte do periódico. Ao constatar nas páginas do periódico anúncios sobre a atividade fotográfica em desenvolvimento em Ponta Grossa. Observou-se que o periódico contribuiu para que essa atividade popularizasse. Foi possível, com os registros em suas páginas, comprovar a existência de empresas de fotografia no período da pesquisa e o nome dos profissionais que tocavam a atividade.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A escolha do Jornal e da Casa da Memória para a investigação deu-se pela importância desta última em manter intactos arquivos importantes da cidade e do próprio O Progresso, onde se conseguiu registros sobre a atividade da fotografia e o nome de alguns profissionais que atuaram na área. Humberto (2000, p. 98), trata do valor da imagem ao explicar que por meio da fotografia retém-se um "fragmento do real" o que é fundamental para a melhoria de um lugar.

Muitas imagens fotográficas daquela época foram encontradas na Casa de Memória, alguns delas sem nenhuma informação sobre seus respectivos fotógrafos. Outros dados foram encontrados em livros de alvarás da Prefeitura, livros de pagamentos de impostos.

A pesquisa foi iniciada primeiramente pelo jornal O Progresso. Apesar de ter conhecimento que, neste momento histórico, o mesmo ainda não fazia uso de imagens fotográficas, por outro lado dispunha de informações sobre a atividade, revelada por meio de anúncios. Daí foi possível identificar alguns dos profissionais que atuavam na cidade e que se consagraram na profissão.

Apesar de não ser comum, encontrou-se nas páginas do jornal O Progresso (1909, p.2) uma foto, retrato preto e branco, formato 3x4 cm, no ano de 1909. Esse retrato documentava que o "Elixir de Nogueira" do Pharmaceutico Chimico, do senhor João da Silva Silveira, havia curado José Maria Pereira da Silva. Fato este acontecido na cidade de Santos, o qual foi noticiado pelo periódico A Tribuna de Santos, de 1907. Acredita-se ser a primeira foto publicada pelo O Progresso. Este fato chamou muito a atenção. A fotografia e o jornal foram usados para dar credibilidade a cura e ao remédio. Ao mesmo tempo revelava que a fotografia teria futuro e importância nos jornais locais, o que se confirmou nos anos que se seguiram.

A FOTOGRAFIA EM PONTA GROSSA

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ao pesquisar as páginas do jornal O Progresso, agora digitalizado pela Casa da Memória em Ponta Grossa (1909 - 2º semestre, 1910 refeito, 1911 e 1912), na busca por fotógrafos e fotografias publicadas no jornal, identificou-se fotógrafos, que utilizaram a publicidade, para se afirmar no comércio de Ponta Grossa. Nessa investigação, verificou-se nomes como Bianchi, Herdace, Frederico Lange e outros profissionais que adotaram a fotografia como atividade profissional. Abaixo, procura-se relacionar alguns deles, conforme arquivos encontrados no Progresso e Casa da Memória.

Miguel Herdace, "trabalho o mais lindo e perfeito"

Como mencionado anteriormente, um dos primeiros fotógrafos encontrados nas páginas do jornal foi Miguel Herdace, em um anúncio publicitário em 12 de junho de 1909, quando o periódico fez referência a sua empresa denominada Photographia. "Para obter retratos, trabalho o mais lindo e perfeito, physionomia verdadeira, artística. Em qualquer tamanho até o ponto natural só no Miguel Herdace, Rua Dr. Collares, Ponta Grossa-Paraná" (O PROGRESSO, 1909, p.2). Herdace seguiu publicando seu trabalho sozinho até 1910. Em 11 de dezembro de 1909 (O PROGRESSO,1909, p.2) Herdace passou a dividir espaço no periódico com a empresa Thommen & Bianchi.

Herdace também foi referenciado no Album do Paraná, da época, como o sobrenome Herdage. O estabelecimento, de sua propriedade e da esposa, Anna Herdage, "exerceu sua difícil e dedica arte por cinco anos (TRINDADE, 1924/1928.). A empresa funcionava na rua Dr. Collares, nº 01. Foi verificado que o sobrenome Herdace no periódico e Herdage no Álbum, era a mesma pessoa. Neste trabalho não se encontrou imagens fotográficas sobre seus feitos.

Luis Bianchi, brinquedos, perfumaria, cine e foto

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A empresa Thommen & Bianchi foi noticiada no Progresso pela primeira vez em 11 de dezembro de 1909 (PROGRESSO, 1909. p.2). O anúncio, na página do jornal, referia-se a um Bazar de Brinquedos. A empresa não se dedicava a fotografia, mas o nome Bianchi passou a ser de grande relevância na fotografia da cidade até os dias atuais. E em 05 de julho de 1910, a empresa de Bianchi trocou o nome para Armarinhos-Brinquedos-perfumarias. Estes dois fotógrafos passaram a disputar os espaços de anúncio do jornal. Percebeu-se a existência de uma concorrência entre as duas empresas em relação à ocupação dos espaços publicitários.

Mais tarde, em 06 de outubro, de 1910, a empresa passa a se chamar Bazar Cinematográfico. Situado na rua 15 de novembro, nº 33, esquina com Augusto Ribas. Bianchi também emprestou seu nome a um Atelier de Pintura, em que sua esposa era a proprietária (Atelier de Pintura Bianchi), em 1º de dezembro, 1910 (O PROGRESSO, p. 2).

Luis Bianchi passou a atuar como fotógrafo na cidade de Ponta Grossa, oficialmente em 31 de dezembro de 1913, conforme registro em Alvará de número, 714. Seu estabelecimento comercial era situado na Rua Cel. Theodoro Baptista Rozas, (LIVRO 04, 1911-1914, alvará 714).

Bicudo (2010, p.20) relatou que Bianchi com suas imagens fotográficas retratou as famílias princesinhas, municípios paranaenses, lojas comerciais, casamentos, igrejas, praças, ruas, grupos musicais, futebol e outros temas. Seu acervo fotográfico foi adquirido em 2001 pela prefeitura e é disponibilizado ao público na Casa da Memória. Por meio de suas imagens e dos demais fotógrafos tornou-se possível conhecer um pouco da história de Ponta Grossa do começo do século 20. É Bianchi o maior acervo fotográfico disponível na Casa da Memória. Muitos pesquisadores usam seus trabalhos para entender o passado e retratar as transformações da cidade. As informações sobre ele e seus cadernos de anotações demonstraram que Bianchi foi uma pessoa que se preocupou com seus registros pessoais e imagéticos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Atelier Photographico A Flamula & Irmãos

Outro nome importante foi encontrado no jornal, no desenvolvimento da pesquisa. Trata-se do Atelier Photographico A Flamula & Irmãos, de propriedade de Alfredo Flamuler, registrado nas páginas do Jornal, em 09 de agosto de 1910 (O PROGRESSSO, 2010, p.02). Neste momento, a disputa pelo espaço publicitário do periódico é entre o Atelier de pintura Bianchi e A Flamula.

Em 20 de março de 1913, A Flamula & Irmãos foi transferida para o Sr. Edmundo Canto (LIVRO 04,1911-1914, alvará 656, p. 27). Porém, não foram encontrados registros sobre as atividades dessa empresa, com a nova administração. Há registros de pagamento de impostos de Edmundo Canto, photographo, em 1914 (LIVRO53, p.38). Também foi possível encontrar uma fotografia dele em arquivos da Casa da Memória, datada de 1915. Nela consta Informação impressa, com a seguinte inscrição "Atalipio Macedo Pai do Dr. Fulton, Foto A Flamula e Cia", (FOTOGRAFIA, nº, A.01601.001).

José Ruhland Photograpia

José Ruhland foi o primeiro fotógrafo a ser identificado em atividade profissional em Ponta Grossa, janeiro de 1901. Seu estabelecimento denominado de José Ruhlannd e Companhia, era situado na Rua Quinze de Novembro, (LIVRO 01, 1899/1904, alvará nº40. p. 10). Porém, não foram encontradas imagens fotográficas deste profissional. Outra informação encontrada do fotógrafo José Rohland Photographia, foi em 30 de setembro 1905. Ele havia pago seus impostos à prefeitura, em função das atividades que exercia no Município (LIVRO1901, nº45, p.23).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Frederico Lange de Secos e Molhados à Fotografia

Outra figura importante do mundo fotográfico de Ponta Grossa e que fez história na cidade foi Rodolfo Carlos Frederico Lange, proprietário de uma empresa de Secos e Molhados, localizada á Rua 15 de novembro, nº 17. Foi dono do Atelier Fotográfico, atendendo a clientela nas horas vagas. Fez registros fotográficos importantes das obras da Estrada de Ferro de Ponta Grossa, produziu muitas fotografias do Paraná, do Brasil e mesmo do exterior. (LANGE, R, 2012, p. 123-124).

Foram vários os registros fotográficos encontrados com a sua assinatura, a exemplo da foto do "Hotel Palermo, atual Quartel General do Exército, localizado ao lado, naquela época, do 1º Correio de Ponta Grossa", fotografia produzida em 1905. (FOTOGRAFIA, nº, 008.01.002).

Ao analisar algumas de suas imagens fotográficas, a pesquisa observou que em muitos momentos é possível contar parte da história da cidade por meio dessas imagens. Os fotógrafos vivenciaram a construção das primeiras avenidas, prédios da cidade, monumentos públicos, praças e outros equipamentos municipais. Frederico Lange também registrou um fato grave, ocorrido Ponta Grossa: a chuva de pedra de 11 de setembro de 1906. (LANGE, 1998, p. 288). A partir dessa imagem, teve-se certeza que isso aconteceu de fato, o que confirma o valor documental de uma imagem.

A. Silva e Filhos da Typographia para Fotografia

Em um Livro de Alvará, também foi localizado a empresa denominada A. Silva e Filhos. Uma Oficina Typographica (LIVRO1899/1904. Alvará nº 76, p.27). Aldo Silva foi proprietário do jornal O Commercio, (LIVRO 1905/46, p. 37-38), situada à Rua Santana. A empresa foi identificada, pelo pagamento do imposto municipal, como de Litographia - encadernação, Tipographia; ou fotografia, em 1º de fevereiro de 1905.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Registros dos nomes e datas de muitos desses profissionais não foram encontrados no periódico ou em bibliografias. Não foi possível encontrar também relatos desses fotógrafos e de suas obras. Encontrou-se sim algumas imagens que ora eram descritas manualmente, o local (cidade) em cima da foto ou no verso, mas raramente o nome do estabelecimento e do profissional eram mencionados.

A exceção foi Holzmann (1966, p. 85- 86) em um relato publicado em seu livro. O documento mostra as rivalidades entre as bandas Euterpe e Lira da região princesina, retratadas por ele em 1905. Tratava-se de um flagrante capturado na estação ferroviária da cidade de Castro. Foram fotografados os componentes da Banda castrense, Euterpe, comandada por Benedito Alves Pereira, que estavam muito bem fardados juntamente com os componentes da Banda Lira dos Campos, ponta-grossense, comandada por Jacob Holzmann, estes um grupo de paisanos. Os dois mestres, conforme relatos, também fizeram parte da imagem fotográfica. O autor descreveu o material fotográfico, "a foto, copiada em cartão postal, foi o veículo de boas-festas pela entrada do ano de 1906, distribuído pelo Beneditinho". Nada constava sobre o fotógrafo. Isso, reforça que não se tinha o cuidado e atenção com o autor da fotografia, dando-se destaque na época só ao conteúdo da imagem. Em outras ocasiões nem isso era mencionado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para a realização deste estudo foi necessário ir a Casa da Memória por diversas vezes, no período de 2015 e 2016. A pesquisa foi realizada também em documentos da Prefeitura de Ponta Grossa, bibliografias, periódicos, artigos, sites. Observou que muitos dos profissionais relacionados neste trabalho deixaram poucos registros sobre sua atuação no município. Outros continuam anônimos pelo fato de, naquela época, não se ter preocupação com a autoria das fotos, preocupação que existe nos dias de hoje. O que se pode afirmar é que, mesmo em fase inicial, a fotografia na cidade de Ponta Grossa foi importante para a história e memória do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Município, revelando o surgimento de uma nova atividade e, o mais importante, cenas das pessoas, prédios e o cotidiano.

Se as imagens fotográficas fazem as pessoas pensar, como afirma Humberto (2000, p. 47), também é verdade que elas são importantes registros que os fotógrafos legam as gerações futuras. Esses profissionais que iniciaram a fotografia em Ponta Grossa cristalizaram momentos importantes da cidade. Na análise que se fez dos documentos, em busca das empresas e dos fotógrafos que iniciaram a fotografia em Ponta Grossa, percebeu-se igualmente a importância da Casa da Memória e do Jornal o Progresso para o resgate da história da cidade. O registro fotográfico das ruas e avenidas, das casas comerciais, dos casamentos e festejos, das famílias e do cotidiano de Ponta Grossa fazem com que se compreenda aspectos da história e do desenvolvimento da região, ou seja, as raízes do que é hoje Ponta Grossa. Kossoy (2001, p. 45) faz referência a imagens do passado quando afirma que "as vicissitudes por que se passou, as mãos que a dedicaram, os olhos que a viram, as emoções que despertou [...] são portanto, a fotografia como recorte, o fotógrafo um acréscimo de interpretação, o fotografado e o observador [...] elementos que simbolicamente ou não, representaram a ação contida na imagem" e que revelam um tempo. Finaliza-se a pesquisa com as palavras de Bresson (2004, p. 11) fotografar é por "na mesma linha da mira cabeça o olho e o coração".

REFERÊNCIAS

BICUDO, Fabricio. Nos Trilhos e Memórias do Passado. O Portal, Ponta Grossa, nº43, p.20, abril, 2010.

BRESSON, Henri Cartier. O imaginário segundo a natureza. Barcelona, Espanha: Editorial Gustavo Gili, 2004.

BUCHOLDZ, Alessandra Perrinchelli. Diário dos Campos: memórias de um jornal centenário. Ponta Grossa: UEPG,2007.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

CARDOSO, Rosy de Sá, et al. História do Paraná: breves notas sobre a Imprensa do Paraná. Curitiba: Gráfica Editora Paraná Cultural Ltda. 3ed. 1969.

CHAVES, Niltonci Batista; WOSNIAK, Rosângela Zulian; VEIGA, Zaclis. Visões de Ponta Grossa: Mosteiro da Ressurreição, 25 anos. Curitiba: edição bilíngue. Pós Escrito, 2006.

CHAVES, Niltonci Batista. História e cidade: cotidiano, cultura e sociabilidade, in. História, Arte e Cultura. Ponta Grossa: UEPG/NUTEAD,2009. v. II.

FERNANDES, Josué Corrêa. Das Colinas do Pitangui... Ponta Grossa: Editora Gráfica Planeta Ltda. 2003.

HOLZMANN, Epaminondas. Cinco Histórias Convergentes. Curitiba: Ed. Curitiba, 1966.

HUMBERTO, Luis. Fotografia, a poética do banal. Brasília Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado.2000.

KOSSOY, Boris, Fotografia e história. São Paulo: Ateliê Editorial,2001.

LANGE, Francisco Lothar Paulo. Os Campos Gerais e sua Princesa. Curitiba: COPEL, 1998.

LANGE, FREDERICO. Fotografias centenárias do Paraná e de outros locais. Curitiba: Corgraf,2012.

LIMA, Ivan, Fotojornalismo brasileiro: realidade e linguagem. Rio de Janeiro: Fotografia Brasileira, 1989.

MIKAELLI, Aldo. Transformações de uma Cidade: Ponta Grosa-185 anos. Ponta Grossa: Editora Gráfica Planeta Ltda., 2008.

OLIVEIRA, Itacil Ferreira de. Álbum de Ponta Grossa: Gente nossa. Ponta Grossa: 1988. v.3.

O PROGRESSO. Ponta Grossa: João Dutra. 1907-1912. Digitalizado pela Casa da Memória

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

PONTES, Felipe Simão. Nuances de uma análise Histórica do Jornalismo: Homens, Mulheres e a cidade nas páginas do Diário dos Campos (1910-1923). 2006.217fs. Monografia (Comunicação Social-Jornalismo). Universidade Estadual de Ponta Grossa, UEPG. 2006.

TRINDADE, J.P. Álbum do Paraná. 1924-1928.

DOCUMENTOS PESQUISADOS

FOTOGRAFIA Nº A.01601.001.

FOTOGRAFIA Nº 008.01.002.

LIVRO 53 Imposto sobre Negócios e Profissões.

LIVRO 1901 Imposto sobre Negócios e Profissões.

LIVRO 1905 Imposto sobre Negócios e, Profissões.

O PROGRESSO, 12 de junho, 1909, p.2.

O PROGRESSO,11 de dezembro,1909, p.2.

O PROGRESSO, 05 de julho, 1910, p.2.

O PROGRESSO, 09 de agosto de 1910, p.2.

O PROGRESSO, 06 de outubro,1910, p.2.

O PROGRESSO, 27 de outubro,1910, p.2.

O PROGRESSO, 01 de dezembro, p. 2.

O PROGRESSO, 1911.

REGISTRO DE ALVARÁS E LICENÇAS. Livro 01, setembro de 1899 / janeiro de 1904. Alvará de número de 40, página 10, frente e verso. Disponível na Casa da Memória, Ponta Grossa. Pr.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

REGISTRO DE ALVARÁS E LICENÇAS. Livro 01, setembro de 1899 / janeiro de 1904. Alvará de número de 76, página 27, frente. Disponível na Casa da Memória, Ponta Grossa. Pr.

REGISTRO DE ALVARÁS E LICENÇAS. Livro 04, 1911-1914. Alvará de número de 656, página 27, frente e verso. Disponível na Casa da Memória, Ponta Grossa. Pr.

REGISTRO DE ALVARÁS E LICENÇAS. Livro 04, 1911-1914. Alvará de número de 714, página 40. Disponível na Casa da Memória, Ponta Grossa. Pr.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Representação temática de fotografias *post-mortem*: um olhar sob a perspectiva da dimensão expressiva

Regina Aranda da Cruz GALO[1]
Ana Cristina de ALBUQUERQUE[2]

Fotografar familiares falecidos constituiu-se como atividade bastante comum durante o século XIX e primeiras décadas do século XX, cujo intuito era obter uma recordação do finado ente querido. Tal prática deu origem ao gênero da fotografia *post-mortem* ou fotografia mortuária, conduta esta que aos poucos se tornou inabitual devido ao avanço da fotografia. Hoje, é possível encontrar estas fotografias integrando acervos de museus, classificadas como registros da memória social. Entretanto, recuperá-las durante uma pesquisa pode não ser fácil, tendo em vista que as palavras-chave utilizadas às vezes não remetem diretamente à fotografia mortuária. Destarte, o estudo objetivou avaliar os termos descritores das fotografias *post-mortem* disponíveis no site do Museu Paulista a partir da perspectiva da dimensão expressiva. Para isso, os termos do site foram analisados sob o viés bibliográfico e exploratório e a composição à luz da dimensão expressiva, considerando os campos necessários à descrição e recuperação da informação. Verificou-se que os termos descritivos atribuídos podem ter uma perspectiva mais completa se os preceitos da dimensão expressiva forem incorporados ao tratamento destes registros, com possíveis melhorias na recuperação das informações.

Palavras-chave: Fotografia. Morte. Dimensão Expressiva.

[1] Discente do curso de Arquivologia da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Graduada em Letras (UEL, 2004), com Habilitação em Português e Língua Francesa Moderna e Respectivas Literaturas. Especialista em Metodologia da Ação Docente (UEL, 2008) e em Literatura Brasileira (UEL, 2012). E-mail: regina_aranda@yahoo.com.br.
[2] Orientadora. Doutora em Ciência da Informação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP - 2012). Docente da Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: albuanati@yahoo.com.br.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

INTRODUÇÃO

Considerada como acontecimento marcante para o ser humano e vista também como um dos grandes enigmas existenciais (DASTUR, 2002), a morte é um assunto que envolve certos mistérios e crenças. Embora seja um acontecimento previsível a qualquer ser vivo, é comum ao indivíduo não aceitar a morte com passividade, pois "pode-se dizer que o homem é o único a ter verdadeiramente consciência da morte, o único a 'saber' que sua estada sobre a Terra é precária, efêmera." (RODRIGUES, 2006, p. 18).

No imaginário coletivo, as reações diante da morte se modificaram ao longo dos tempos, adquirindo significados que vão desde interpretações sobre a finitude da vida até funções moralizantes. De acordo com Ferreira (2006, p. 11), a morte para determinados grupos "assume um lugar de relevância na construção e interpretação da própria história" e, por isso, mudanças sociais e culturais acabam por condicionar o pensamento do homem sobre a morte, repercutindo diretamente na organização da vida individual e da sociedade.

A passagem do tempo sempre envolve uma mudança de hábitos e comportamentos. Um exemplo de modificação ocorrida envolvendo a morte e os diversos costumes que a cercam é a prática da fotografia mortuária, pós-morte ou *post-mortem*, atividade que consistia retratar pessoas já falecidas no intuito de proporcionar uma lembrança material aos vivos. Comum desde a invenção do daguerrótipo em 1839 e praticada até os primeiros anos do século XX, a fotografia *post-mortem* se constituiu como técnica bastante recorrente na tradição fotográfica ocidental, sendo comum encontrar exemplares entre os repositórios da memória familiar de vários grupos sociais (OLIVEIRA, 2015). Muito comum na Europa e nas Américas, a prática teve importância também para a própria evolução da fotografia (BORGES, 2013), permitindo o surgimento de técnicas cada vez mais rápidas que possibilitavam fotografar pessoas em vida, fazendo com que o exercício da fotografia mortuária caísse em desuso, deixando de ser desejada como lembrança do falecido.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Durante os anos em que foram produzidas, as fotografias mortuárias eram consideradas artigos de luxo, destinadas às elites, pois muitos morriam sem terem sido fotografados uma única vez (MARCONDES, 2010), por não terem condições de arcar com o custo de um registro. Com o passar do tempo, o alívio do sentimento de perda provocado pela fotografia se tornou uma constante reiteração da morte, fazendo com que os registros *post-mortem* dos acervos familiares fossem gradativamente ignorados. Hoje, tais fotografias são vistas com certa estranheza pela sociedade, pelo simples fato de a morte ser percebida como tabu, delegando a esses registros o destino do esquecimento.

Segundo Blume (2013), raras são as coleções fotográficas relacionadas à temática disponíveis em acervos institucionalizados e que possam servir de objeto de pesquisa. Em um breve levantamento virtual realizado nos centros de memória do país, notou-se certa dificuldade na recuperação de registros do gênero. Alguns exemplares foram encontrados disponíveis no acervo *on-line* do site do Museu Paulista, SP, mas o descritores utilizados não remetem diretamente à fotografia mortuária ou *post-mortem*, dificultando assim a recuperação da informação imagética. Percebeu-se então que a indexação das imagens no acervo considerou apenas o aspecto do conteúdo informacional, desprezando a técnica de produção empregada.

Diante da constatação, o presente trabalho objetivou avaliar diretamente os termos descritores das fotografias *post-mortem* disponíveis no site do Museu Paulista a partir da perspectiva da dimensão expressiva. Para alcançar tal objetivo, foi selecionada uma amostragem das fotografias do gênero bem como seus respectivos descritores, os quais foram analisados com enfoque voltado para a recuperação da informação por meio da descrição sob a perspectiva da dimensão expressiva. Evidenciou-se para tanto que os termos descritivos utilizados não são potencialmente representativos e dificultam a recuperação das informações imagéticas relacionadas ao tema. Concluiu-se que termos descritivos atribuídos podem ter uma perspectiva mais completa se as diretrizes da dimensão expressiva forem consideradas no tratamento destes registros, com possíveis melhorias na recuperação das informações.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A FOTOGRAFIA MORTUÁRIA

Em diversas culturas, a morte sempre foi vista como elemento cercado de misticismo, capaz de despertar sentimentos opostos de fascínio e repulsa. Por temer a própria morte (ARIÈS, 2003), o homem atravessou séculos tentando afastá-la de seu cotidiano ou mesmo se esforçando para compreendê-la; porém, ao tomar consciência de sua finitude, acabou atribuindo-lhe significados que vão além da simples compreensão da fragilidade da própria vida. No entanto, falar sobre morte atualmente na cultura ocidental ainda é considerado um tabu.

A morte de um ente querido sempre causa grande comoção naqueles que permanecem, e qualquer atitude de preservação da lembrança do que se foi se configura como um ato de negação da morte: procura-se eternizar na materialidade a presença viva do ente falecido. Durante os séculos XIX e XX, a fotografia foi um recurso amplamente utilizado para tal fim, pois proporcionava à família uma lembrança material em forma de retrato, perpetuando assim uma última imagem. Para Oliveira (2015, p. 136), "O desejo de guardar a última imagem do falecido fora do caixão, possivelmente, se destinava a atenuar o enfrentamento do luto, com a sensação de que não estivesse efetivamente morto, mas sim 'descansando'.". Blume (2013, p. 2) ainda complementa que:

> Ao retratar um ente querido em seu ataúde, a imagem traduzia o desejo de perenidade e congelamento do momento pós-morte, retendo a face da boa morte, ao mesmo tempo em que ajudava a reduzir a dor da perda. Geralmente se recorria de forma mais emblemática às fotografias pós-morte quando o falecido ainda não tinha sido retratado em vida.

Desde o surgimento do daguerrótipo, a relação estabelecida entre morte e fotografia se configurou como algo comum, tendo em vista que a alta taxa de mortalidade existente na época fazia com que muitos morressem sem possuir um retrato. Por isso, a iminência do fim da vida contribuiu para que crescesse a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

necessidade da família em eternizar a imagem do ente falecido por meio de uma fotografia. Nesse sentido, Medeiros (2010, p. 18) afirma que "A morte esteve sempre mais ou menos presente na história da fotografia. Fotografar pessoas em seu leito de morte era um dos vectores da actividade profissional dos fotógrafos no século XIX". Surgia então a tipologia denominada fotografia *post-mortem*, fotografia mortuária[3] ou pós-morte.

Em linhas gerais, entende-se por fotografia mortuária "[...] o registro fotográfico que tem por função preservar o corpo morto de um ente querido para a posteridade, na hora final de despedida, antes do sepultamento." (KOURY, 2015, p. 12), prática que além de retratar o morto registrava também o luto. Em outras palavras, as fotografias *post-mortem* são imagens tomadas como recordação do falecido, encomendadas pela família para uma utilização estritamente privada, dentro do próprio ambiente familiar (BORGES, 2013).

Durante a prática da fotografia *post-mortem*, captar a imagem do indivíduo morto acabava exigindo do fotógrafo a adoção de técnicas que incluíam posicionar o corpo de maneira a parecer que este estava vivo, recostado estrategicamente, cuidando da postura e ocasionalmente mantendo os olhos abertos, ou então dispor o morto deitado em algum mobiliário para que este aparentasse estar em um sono profundo. No entanto, a parte mais difícil para o fotógrafo era a composição da cena, tendo em vista que na maioria das vezes o modelo já apresentava certa rigidez muscular, dificultando assim o posicionamento do corpo de forma natural. "A acomodação do corpo como se estivesse dormindo era dificultada e por isso eles eram amarrados ao sofá, à poltrona ou em um móvel escolhido pela família" (MARCONDES, 2010, p. 161), no intuito de fazer com que o falecido ainda parecesse vivo.

Em termos técnicos e estéticos, a composição das fotografias *post-mortem* esbarrava em certas limitações. Além dos problemas enfrentados com o posicionamento do corpo, outro exemplo de limitação que pode ser citado é o

[3] Entende-se também por fotografia mortuária "[...] os retratos produzidos da pessoa ainda viva e que serviram, posteriormente, para enfeitar seu túmulo." (MARCONDES, 2010, p. 153). No entanto, interessa ao estudo somente os registros realizados após a morte do indivíduo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

demorado tempo de exposição necessário para se produzir uma fotografia satisfatória, tendo em vista que esta necessitava de uma boa iluminação e demandava lugares específicos para a captura. A fotografia podia ser feita em estúdio ou na própria casa do morto e disso dependia a qualidade do registro. De acordo com Marcondes (2010), durante grande parte do período em que foram produzidas a iluminação dos estúdios era natural, proporcionada por janelas laterais ou por uma abertura no teto e direcionada por cortinas. Já quando o retrato era feito na casa do morto, o fotógrafo contava apenas com a iluminação de poucas janelas, precisando recorrer à espelhos para realizar o direcionamento da luz para assim iluminar o cadáver.

De acordo com Ruby (1995 *apud* BORGES, 2013) existem três estilos distintos de representação do falecido nas fotografias *post-mortem*: dois são elaborados para negar a morte, numa simulação de que o falecido não estava morto, denominados pelo autor como "Último Sono" e "Vivo, embora morto", e uma terceira variação que retrata o morto como morto (BORGES, 2008), podendo ser registrado juntamente com os familiares enlutados, durante a cerimônia fúnebre. Nesse sentido, Oliveira (2015, p. 133) coloca que

> O primeiro estilo foi marcado por uma convenção da época, intitulada de "último sono", na qual o fotógrafo procurava transmitir uma impressão de que a pessoa estivesse "adormecida", ao invés de morta, colocando o corpo em algum mobiliário doméstico. O segundo, uma variação da primeira, procurava disfarçar a ideia da morte, como um simulacro, deixando a pessoa com olhos abertos ou posando de diversas maneiras. Por fim, no final do século, o corpo passou a ser fotografado no interior do caixão, em enquadramento isolado ou com acompanhantes ao redor do féretro.

A Imagem 1, a seguir apresenta um exemplo claro do primeiro estilo de retrato mortuário, no qual a estética do "último sono" foi incorporada à fotografia com a finalidade de representar o morto como se estivesse dormindo confortavelmente. Verifica-se que o corpo da criança retratada foi disposto com as

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

pernas cruzadas a mãos levemente sobrepostas, aludindo a um estágio de sono profundo, como se a qualquer momento pudesse despertar.

Imagem 1 - Fotografia post-mortem do tipo "último sono"
Fonte: (SOBIESZEK,1980, p. 55 apud MARCONDES, 2010, p. 159)

O exemplo exposto pela Imagem 2 evidencia o segundo estilo adotado pelos fotógrafos da época, em que na composição do retrato, os olhos do morto eram mantidos abertos, dando a impressão de que este ainda estava vivo. A respeito desse tipo de prática, Marcondes (2010, p. 162) afirma que "Em muitos casos abriam-se os olhos utilizando uma colher, e em outras circunstâncias, principalmente quando a família dispunha de mais recursos, delegava-se a um pintor essa empreitada".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imagem 2 - Fotografia post-mortem tipo "Vivo, embora morto".
Fonte: Thanatos Archive (2015).

No caso da Imagem 3, fica evidente a mudança de estilo: passou-se a fotografar o morto como morto. De acordo com Borges (2008, p. 81), "Nestas imagens, encontram-se elementos que permitem a interpretação exata de que o retratado está, de fato, morto.". Encontram-se evidentes a presença de elementos fúnebres como o caixão, em geral adornado com flores e disposto em um ângulo que favorecesse a tomada de perspectiva do fotógrafo para o registro.

Imagem 3 – Fotografia post-mortem tipo "Morto como morto".
Fonte: (VAILAT, 2006, p. 54)

No entanto, assim como as técnicas de fotografia se modificaram e evoluíram ao longo do tempo, os estilos adotados pelos fotógrafos que se

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

dispunham a realizar as fotografias mortuárias também sofreram alterações, marcando assim as preferências sociais para tais retratos.

O processo de transferência do moribundo para o ambiente hospitalar, o avanço da medicina e a medicalização das doenças contribuiu para dar à morte um sentido mais dramático, passando a ser vista como um processo de subtração do indivíduo de seu convívio familiar. Em decorrência da alteração de foco, a prática da fotografia *post-mortem* sofreu influência das mudanças sociais ocorridas após a década de 1950, cenário no qual a morte passou a ser um assunto proibido, a fotografia mortuária deixou de ser desejada como lembrança do falecido e o apelo à vida passou a ser garantido por fotografias captadas ainda durante a existência do indivíduo. (HOFFMANN-HOROCHOVSKI, 2008). Sob a mesma perspectiva, Marcondes (2010, p. 167-168) afirma que:

> A prática de fotografar defuntos entrou em desuso ao longo do século XX a partir do avanço da medicina e da diminuição da mortalidade infantil. A morte foi prorrogada e sua aceitação deixou de ser a mesma de meados do século XIX. O sentimento de posse que a fotografia do morto causava na família, e que aliviava o sentimento de perda, se transformou em uma constante reiteração da morte do ente querido. Essa perpetuação do sofrimento familiar deixou aos poucos de satisfazer os anseios da sociedade moderna.

Além da transferência da morte para diferentes esferas, outro aspecto que também contribuiu para que a fotografia *post-mortem* caísse em desuso foi o avanço da tecnologia, que permitiu o barateamento do processo fotográfico e a popularização da fotografia, deixando então de ser realizada especificamente por profissionais. De acordo com Koury (2016), a democratização do processo fotográfico "[...] acompanha a mudança lenta nos costumes e na etiqueta da morte no país. De certa forma, o barateamento do equipamento fotográfico, e a expansão da fotografia amadora segue gradativamente o processo de urbanização do país [...].". No entanto,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

muito embora a prática ainda desperte repulsa, a mesma ainda observada em regiões do interior do Brasil[4].

A Fotografia *Post-Mortem* no Brasil

Perceber a morte em suas diversas concepções é uma tarefa que não depende apenas da época em que tal fato ocorre, mas também do contexto na qual se encontra inserida, as mudanças de mentalidade ocorridas na sociedade são elementos que precisam ser observados. Segundo Ariès (2003, p. 34-35), até o início do século XX, o homem ocidental era capaz de reconhecer facilmente sua condição de mortal, consciência essa que lhe permitia preparar-se de várias maneiras para o fim de sua vida, o que geralmente acontecia em contexto familiar. Entretanto, atualmente "a morte tornou-se solitária, mecânica, impessoal e desumanizada" (FERREIRA, 2006, p. 1), considerada também como um tabu e por isso negada com certa frequência. Qualquer menção sobre suas diversas faces causa repulsa e terror, sentimento este que também foi transportado para as questões relacionadas à fotografia *post-mortem*.

Uma fotografia é capaz de possibilitar inúmeras interpretações, principalmente quando estão inseridas em um contexto histórico específico; e com a fotografias *post-mortem* isso não é diferente. Para Soares (2007, p. 18),

> Os retratos mortuários fazem parte de uma cultura visual que há muito tempo ocupa importante papel nas sociedades ocidentais, pois o homem, ser mortal, desaparece após a morte, mas a ele sobrevivem os sistemas simbólicos vinculados às suas inúmeras tradições culturais, entre as quais se destacam tais retratos.

[4] Embora em número ainda incipiente, existem atualmente pesquisas relacionadas à fotografias *post-mortem* no Brasil que trabalham a existência da prática em determinadas regiões do país. Para saber mais, indica-se a leitura dos trabalhos elaborados por Titus Riedl, Sandro Blume, Déborah Rodrigues Borges e Mauro Henrique Koury.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No Brasil, a prática da fotografia mortuária remonta à chegada da técnica da daguerrotipia ao país, trazida por Louis Compte à cidade do Rio de Janeiro em 17 de janeiro de 1840. (SOARES, 2007). Segundo o pesquisador, na época da introdução da técnica, "[...] os fotógrafos começaram a produzir fotografias com temáticas diversas, como o retrato (o mais popular), as paisagens naturais, as cidades, a arquitetura de prédios e pontes, o avanço da modernização nos grandes centros, e também os mortos.". (SOARES, 2007, p. 63). O daguerrótipo permitiu então que o avanço do país fosse registrado, assim como também os costumes sociais passaram a ser gravados nas imagens produzidas.

Em termos históricos da utilização da fotografia para retratação dos mortos no país, Marcondes (2010, p. 166) coloca que "a prática da fotografia pós-morte no Brasil estendeu-se ao longo do século XIX e início do XX [...]". Durante esse período, milhares de registros foram realizados por fotógrafos profissionais e amadores. Um dos nomes que se destaca no cenário da época como profícuo produtor de imagens, dentre elas também fotografias mortuárias, é o fotógrafo carioca Militão Augusto de Azevedo[5], que atuou na cidade de São Paulo no final do século XIX. Grande parte de seu acervo se encontra sob a responsabilidade do Instituto Moreira Sales, mas algumas fotografias – especialmente as *post-mortem* – fazem parte do Acervo iconográfico do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Tais fotografias (no total de 21) estão disponíveis para consulta *on-line*, sendo acompanhadas de termos que auxiliam na recuperação das informações acerca da imagem.

A disponibilização de fotografias em acervos permite que sejam efetuadas pesquisas históricas sob diferentes abordagens. No entanto, no âmbito dos enfoques sobre fotografia *post-mortem,* as pesquisas ainda são escassas. Sobre o assunto, Santos (2015, p. 137) afirma que:

> A fotografia post-mortem é tema de poucas pesquisas no Brasil, tanto no sentido de um estudo das imagens que foram aqui produzidas, quanto em sua concepção histórica e/ou sociológica, ou, ainda, como meio de

[5] "O carioca Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), um dos maiores nomes da fotografia brasileira na segunda metade do século XIX, deixou um legado único de documentação da cidade de São Paulo entre os anos de 1860 e 1880, quando ainda eram raros os registros urbanos no Brasil.". Fonte: Instituto Moreira Sales (2016).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> reflexão sobre a cultura visual, a fotografia e as imagens em geral. [...] No Brasil, ainda que já tenha aparecido no século XIX, será somente nas primeiras décadas do XX que a fotografia post-mortem terá maior uso e visibilidade, sendo utilizada por diversas camadas da população, por vias profissional e amadora. [...] será a partir de meados deste século que ela tornar-se-á uma prática ocultada, mais secreta, passível então de juízos de morbidez e mau gosto.

Atualmente, poucas são as instituições brasileiras que possuem fotografias *post-mortem* incorporadas aos acervos e disponíveis para pesquisa. Grande parte desse material ainda está inserido em acervos particulares, ou conforme Koury (2016, p. 12) convencionou denominar, tais registros fazem parte de "[...] um conjunto fotográfico, de cunho privado e íntimo, que se convencionou chamar de retratos ou álbuns de família.". Sobre a pouca quantidade de imagens mortuárias em acervos institucionalizados, Riedl (2002, p. 32) afirma que "A relativa escassez destas imagens parece evidenciar que retratos de defuntos nunca eram um fenômeno público e sempre pertenciam predominantemente a uma esfera restrita do ambiente doméstico.".

O Museu Paulista de USP é um dos poucos no país que possui em seu acervo fotografias *post-mortem* disponíveis para consulta *on-line*. Com relação à presença de fotografias mortuárias no acervo fotográfico do Museu Paulista, Vailat (2006, p. 52) informa que "dele fazem parte fotografias de parentes mortos, encomendadas pelas famílias paulistas da época. Nesse caso, restringem-se exclusivamente a crianças e, mais raramente, a jovens mulheres.". É nesse sentido que tal acervo servirá como base para a presente pesquisa, tendo em vista que disponibiliza uma base informatizada de busca para consulta de itens diretamente na internet.

ANÁLISE DOCUMENTAL DE IMAGENS FOTOGRÁFICAS

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Entende-se por análise documental o "conjunto de procedimentos efetuados com o fim de expressar o conteúdo de documentos, sob formas destinadas a facilitar a recuperação da informação" (CUNHA 1989, p. 40 *apud* BOCCATO; FUJITA, 2006, p. 89). De acordo com Manini (2004), a análise documentária tem como objetivo principal "elaborar representações condensadas daquilo que aparece em determinado documento e expressar o seu conteúdo de forma a facilitar a recuperação de suas informações." Nesse sentido, é possível complementar que as principais operações que fazem parte do processo de análise documental são a análise, a síntese e a representação, podendo-se realizar as atividades de classificação, indexação e elaboração de resumos para a descrição do conteúdo de um documento.

A partir dos conceitos expostos acima, infere-se que todos os tipos de documentos são passíveis de serem analisados e terem seu conteúdo expresso de forma a facilitar a recuperação da informação nele contida. E com a fotografia tal fato não se faz diferente. Nesse sentido, considerando os objetivos da análise documental de fotografias, Manini (2001) considera que:

> A Análise Documentária de Fotografias objetiva a identificação do conteúdo informacional da imagem fotográfica. O que ela significa ou expressa não é oferecido só pela imagem e compreende um outro processo de identificação. O referente será analisado e pesquisado; sobre ele serão tiradas conclusões e a imagem poderá ser melhor analisada. A operação da análise documentária de documentos fotográficos também deve ser pensada em termos da representação escrita e da posterior recuperação da informação imagética por parte do usuário. (MANINI, 2001).

Nesse sentido, a análise documental de imagens fotográficas tem como finalidade facilitar o acesso às imagens que melhor atendam às necessidades dos usuários. Manini (2002) ressalta que o usuário de acervos fotográficos não se concentra apenas no que a fotografia traz como conteúdo, mas no modo como este conteúdo é expresso e como ele passa a existir enquanto registro imagético.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Análise Fotográfica: a Dimensão Expressiva

Considerando as concepções acerca do documento fotográfico como fonte de informação para pesquisa, Boccato e Fujita (2006, p. 88) colocam que:

> O documento fotográfico pode compor o acervo de um arquivo, de uma biblioteca, de um museu ou de um centro de documentação, independentemente da área de sua utilização e do conhecimento que ela representa. De qualquer maneira, quando o usuário precisar de uma informação recorrerá a essas unidades de informação na busca de respostas para sua pesquisa e/ou outros interesses que atendam as suas necessidades de informação. Nesse sentido, os documentos imagéticos como fonte de informação cumprirão o ciclo informacional, isto é, a partir da produção intelectual, a informação passará por um processo que abrange várias etapas como a edição, a seleção, a aquisição, o processamento técnico, a armazenagem e a estocagem, a disseminação, a recuperação e a utilização da informação.

A efetiva recuperação e utilização da informação pertinente a um determinado documento fotográfico dependerá fundamentalmente dos métodos utilizados para a representação da informação nele contida. Por isso, a análise do documento imagético deve ser realizada de forma clara e objetiva, contemplando todas as possíveis formas de representação. Assim, "A Análise Documentária de Imagens Fotográficas tem como grande finalidade facilitar o acesso não a um maior número de imagens, mas às imagens que melhor atendam às necessidades do usuário." (MANINI, 2004).

De acordo com Manini (2002, p. 61), "Uma fotografia pode ser interpretada de maneiras diferentes segundo o contexto visual no qual está inserida", por isso é preciso cuidado ao se trabalhar com a imagem para que dela possam ser extraídas informações que servirão mais tarde aos usuários. A leitura de uma fotografia para fins documentários precisa considerar o fato de que as imagens contêm

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

informações que precisam ser tratadas por meio de procedimentos de representação (resumo e indexação), trabalho este que será realizado pela Análise Documentária (MANINI, 2002).

Os procedimentos inerentes à análise documentária de fotografias acontecem a partir da diferenciação feita entre os aspectos genérico e específico. Nas palavras de Smit (1997, p. 4 *apud* MANINI, 2002, p. 103) "A Análise Documentária da imagem recupera as categorias informacionais QUEM, ONDE, QUANDO, COMO e O QUE, também utilizadas para a análise textual, mas adaptadas ao universo da imagem."

Considerando a proposta de Manini (2004) para a análise de fotografias a partir da Dimensão Expressiva, faz-se necessário entender tal conceito. Segundo a autora, entende-se por Dimensão Expressiva a parte da imagem fotográfica que é fornecida pela técnica empregada. Segundo a pesquisadora, "[...] é a aparência física através da qual a fotografia expressa seu conteúdo informacional, é a extensão significativa da fotografia manifesta pela forma como a imagem se apresenta (revelada pela técnica)." (MANINI, 2004).

Quadro 1 - Quadro baseado em Smit (1996), contendo a dimensão expressiva

	DE			DIMENSÃO EXPRESSIVA
CATEGORIAS	Genérico	Específico	SOBRE	
QUEM, O QUE				
ONDE				
QUANDO				
COMO				

Fonte: (MANINI, 2002).

De acordo com Manini (2004), a dimensão expressiva insere na análise critérios capazes de selecionar imagens com conteúdos idênticos, no intuito de refinar a busca, introduzindo modificadores com relação ao conteúdo informacional. Tais critérios servem como elementos direcionadores para a recuperação imagética.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No momento da recuperação, o usuário pode selecionar uma fotografia baseado em seu no conteúdo informacional, mas o sistema de recuperação pode sugerir fotografias baseadas na dimensão expressiva.

Como pode ser visto no Quadro 1, Manini (2002) faz uma junção do quadro proposto por Smit (1996), à coluna sobre Dimensão Expressiva. Nas palavras da autora, a dimensão expressiva se refere à expressão fotográfica, aspecto que contempla os recursos mais técnicos e de composição da fotografia.

De acordo com Smit (1996 *apud* MANINI, 2004) há dois focos principais de leitura para a representação da imagem: o primeiro pauta-se no conteúdo informacional e o segundo na Dimensão Expressiva. Sob esse viés, é possível dizer que o conteúdo informacional está ligado ao referente e a Dimensão Expressiva está ligada a um conjunto de fatores ligados à técnica, como composição, enquadramento, entre outros, ou seja, sua dimensão imagética.

Além do processo de análise documentária feita por meio dos itens do quadro de análise e também pela elaboração de um resumo, a informação referente à fotografia é passível de um outro tratamento, voltado para a organização documental no âmbito da unidade de informação na qual se encontra. Nesse sentido, para Bocato e Fujita (2006, p. 88):

> Para que o usuário possa realmente acessar e utilizar a informação, isto é, a imagem fotográfica, esta deverá ser tratada tecnicamente em nível descritivo, isto é, tratamento documental do suporte material – representação descritiva ou catalogação, onde serão identificados e descritos os elementos como autor da fotografia-fotógrafo, título (às vezes atribuído pelo próprio profissional da informação), data, local (nome da cidade e/ou país), descrição física da fotografia, ou seja, quantidade de fotografias, se é preto e branco (p&b) ou colorida (color) e tamanho. Esses elementos são registrados tendo como fonte de informação a própria fotografia. Caso esses elementos não se encontrem identificáveis em sua totalidade, deve-se procurá-los, dentro do possível, em obras de referências e em outros materiais para a sua identificação completa. Anotações que por ventura existirem nas margens, no verso e em outros

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> locais da fotografia, bem como as dedicatórias são consideradas preciosas fontes auxiliares de informação para a identificação dos elementos descritivos ajudando na contextualização da imagem e na elaboração da legenda.

Segundo Manini (2002) a imagem fotográfica pode ser a relação de quantidade de elementos presentes no lado esquerdo e no lado direito; a parte de cima e a parte de baixo; o peso entre claros e escuros ou cores fortes e cores claras; o uso do retângulo que contém a fotografia e demais aspectos relacionados a técnicas fotográficas. Junto a esses aspectos, devem ser também considerados os equipamentos utilizados para a realização das fotografias.

Neste sentido Smit (1996), com a finalidade de categorizar os recursos técnicos variantes que envolvem as fotografias, apresenta um quadro englobando tais recursos, contudo Manini (2002) apresenta o mesmo quadro onde acrescenta a categoria Dimensão Expressiva.

Quadro 2 – Recursos técnicos e variáveis

RECUROS TÉCNICOS	VARIÁVEIS
Efeitos Especiais	Fotomontagem, estroboscopia, alto-contraste, trucagens, esfumação, etc.
Ótica	Utilização de objetivas (fish-eye, lente normal, grande-angular, teleobjetiva, etc.) utilização de filtros (infravermelho, ultravioleta, etc.), etc.
Tempo de Exposição	Instantâneo, pose, longa exposição, etc.
Luminosidade	Luz diurna, luz noturna, contraluz, luz artificial, etc.
Enquadramento	Enquadramento do objeto fotografado (vista parcial, vista geral, etc.) enquadramento de seres vivos (plano geral, médio, americano, close, detalhe) etc.
Posição de Câmera	Câmara alta, câmara baixa, vista aérea, vista submarina, vista subterrânea, microfotografia eletrônica, distância focal (fotógrafo/objeto), etc.
Composição	Retrato, paisagem, natureza morta, etc.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Profundidade de Campo	Com profundidade: todos os campos fotográficos nítidos (diafragma mais fechado), sem profundidade: o campo de fundo sem nitidez (diafragma mais aberto)

Fonte: (MANINI, 2002).

No Quadro 2, de acordo com Manini (2002), é possível observar que, além de não ser exaustiva ou completa nos seus propósitos, a perspectiva da Dimensão Expressiva "está aberta às consequências e resultados das transformações tecnológicas, como a fotografia digital e suas peculiaridades" (MANINI, 2002, p. 92).

A proposta é que o profissional da informação observe, na fotografia, os elementos da primeira coluna, e identifique quais variáveis da segunda coluna aparecem como técnica ou característica formal da fotografia. Em seguida, pode-se nomear o que estas técnicas fazem a fotografia expressar. (MANINI, 2002, p. 92). Assim, com a explicação do modelo de Indexação de fotografia autora supracitada segue-se com a discussão dos resultados obtidos ao analisar o site do Museu Paulista em relação às fotografias *pot-mortem*.

DISCUSSÃO

O objetivo deste trabalho foi avaliar os termos descritores utilizados na indexação das fotografias *post-mortem* que integram o acervo iconográfico do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (USP), tendo como embasamento as diretrizes norteadoras da dimensão expressiva na análise fotográfica e dos campos necessários à descrição e recuperação da informação.

No primeiro momento, foi realizada uma busca dirigida no acervo iconográfico *on-line* do museu, utilizando para a recuperação das imagens as seguintes palavras-chave: "mortuária", "pós-morte" e "*post-mortem*". No entanto, em nenhuma das opções utilizadas para a busca foi encontrado algum item relacionado à tipologia das fotografias *post-mortem*. Optou-se então realizar a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

busca por termos correlatos, os quais remetem à temática da morte, utilizando para isso as seguintes palavras-chave: "morto", "defunto", "fúnebre" e "cadáver". Apenas para a última palavra é que foram recuperados na busca os registros de fotografias *post-mortem*, totalizando 23 registros.

Considerando então as fotografias recuperadas, foram selecionados aleatoriamente 3 registros, no intuito de analisar os descritores utilizados na indexação da imagem no site. Foram efetuadas as análises das imagens, de acordo com os dados propostos para o quadro de conteúdo informacional, compreendendo também a Dimensão Expressiva.

Imagem 4 - Registro iconográfico do Acervo do Museu Paulista da USP referente à fotografia post-mortem de Olga Marcondes de Matos.

Fonte: Arquivo do Museu Paulista da USP (2017).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A Imagem 4 foi retirada diretamente do site do museu, conservando as informações atreladas à consulta *on-line*. Verifica-se que na ficha que acompanha a visualização estão demonstradas suas informações básicas e os termos descritivos que a caracterizam. Para o estudo, destacam-se as palavras-chave utilizadas na indexação: retrato, criança, menina, estúdio, corpo inteiro, Matos (Olga Marcondes de), cadáver, cadeirão, floral, almofada.

Quadro 3 – Análise da Imagem 4.

	Conteúdo informacional			**DIMENSÃO EXPRESSIVA**
	DE		**SOBRE**	
CATEGORIAS	**Genérico**	**Específico**	Fotografia de criança, cadáver, sentada em cadeirão, encostada em almofada, segurando floral	Foto em preto e branco. Retrato. Corpo inteiro. Composição fotográfica horizontal. Simétrica. Primeiro plano. Luz artificial.
QUEM, O QUE	Criança, menina	Matos, Olga Marcondes de, cadáver		
ONDE	Estúdio			
QUANDO	1995 (República, 4º Quartel)			
COMO		Vestido com babados, sapatos, cabelos soltos		

Fonte: Elaborado pelas autoras baseado em Manini (2002).

No Quadro 3 ilustrado acima, constam as informações referentes à análise da Imagem 4. Pode-se perceber que quase todos os elementos propostos foram contemplados no sentido das relações genéricas e específicas. Em relação à dimensão expressiva, nos termos descritivos do site, aparece o termo "corpo inteiro", que pode ser considerado como um fator da dimensão expressiva. No entanto, vários outros fatores como primeiro plano, luz artificial e composição, podem ser incorporados aos termos para dar maior possibilidade de busca, especificamente sobre os termos mais técnicos, para os usuários.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imagem 5 - Registro iconográfico do Acervo do Museu Paulista da USP referente à fotografia post-mortem sem legenda.

Fonte: Arquivo do Museu Paulista da USP (2017).

A Imagem 5 também foi retirada da consulta on-line do site do museu. Nota-se que as palavras-chave utilizadas na indexação são: retrato, estúdio, mulher, bebê, cadáver, 3/4 do corpo, corpo inteiro, visto de 3/4, direita, sentado, deitado no colo, mortalha, falecimento, painel-cenário.

O Quadro 4 apresenta as informações referentes à análise da imagem mediante o conteúdo informacional e dimensão expressiva:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Quadro 4 – Análise da imagem 5.

	Conteúdo informacional			DIMENSÃO EXPRESSIVA
	DE		SOBRE	
CATEGORIAS	**Genérico**	**Específico**		
QUEM, O QUE	Mulher, bebê		Fotografia de mulher, bebe, sentada com bebe no colo. Bebe corpo inteiro	Foto em preto e branco, Plano médio, Composição fotográfica vertical. Simétrica. Luz artificial. Estúdio. Primeiro plano.
ONDE	Estúdio			
QUANDO	12/1879 (Império, 3º Quartel), (limite 1879-1885)			
COMO		Mulher de vestido escuro, sentada, cabelos presos. Bebe deitado.		

Fonte: Elaborado pelas autoras baseado em Manini (2002).

Analogamente à primeira fotografia, a Imagem 5 também apresenta detalhes em sua ficha que podem comtemplar os campos propostos para análise. No entanto, considerando a dimensão expressiva, alguns elementos ficam de fora da descrição. Chama a atenção nesta fotografia o fato de ela fazer parte de um álbum de famoso fotógrafo Militão Augusto de Azevedo, que separava minuciosamente suas imagens, em detrimento de sua profícua produção. Na ficha anexa à imagem consultada, há maiores informações sobre o autor.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

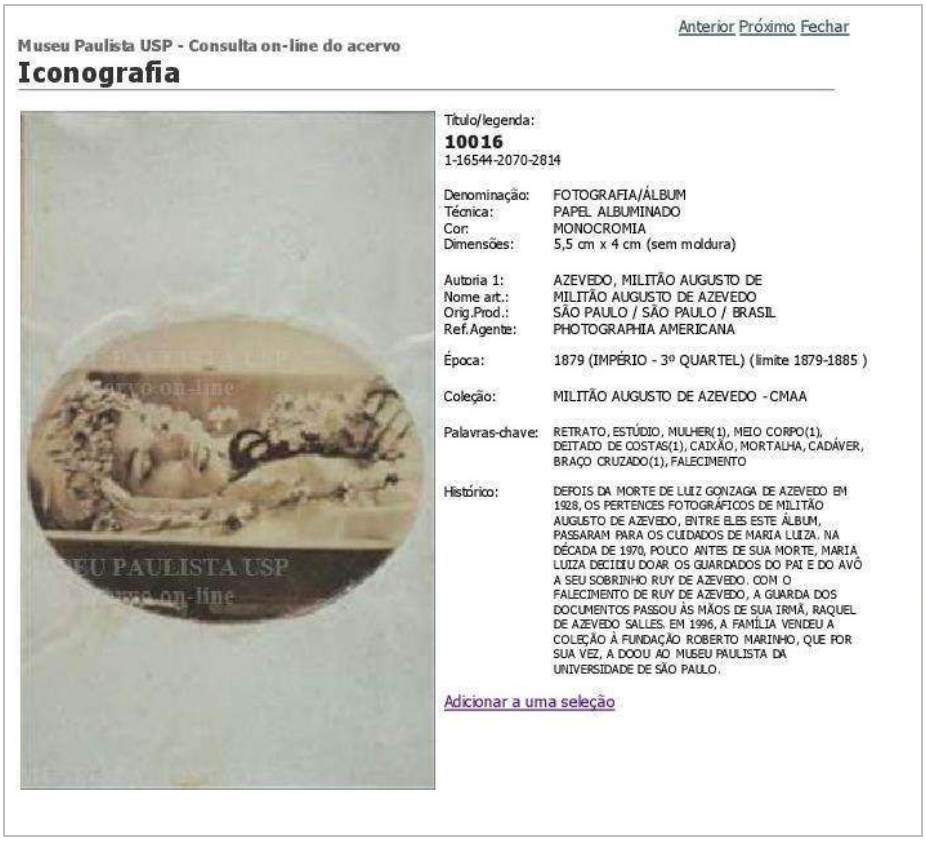


Imagem 6 - Registro iconográfico do Acervo do Museu Paulista da USP referente à fotografia *post-mortem* sem legenda.

Fonte: Arquivo do Museu Paulista da USP (2017).

As palavras-chave utilizadas na indexação da Imagem 6 são: retrato, estúdio, mulher, meio corpo, deitado de costas, caixão, mortalha, cadáver, braço cruzado, falecimento. È possível verificar que nenhuma das palavras utilizadas como descritores remetem à fotografia post-mortem. Por isso, realizou-se também a análise da imagem de acordo com o seu conteúdo informacional e inclusão da Dimensão Expressiva, conforme Quadro 5, a seguir:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Quadro 5 – Análise da imagem 6.

	Conteúdo informacional			DIMENSÃO EXPRESSIVA
	DE		SOBRE	
CATEGORIAS	**Genérico**	**Específico**	Fotografia de mulher, cadáver, deitada em caixão, meio corpo, véu, braços cruzados, flores	Foto em preto e branco, Plano médio, Composição fotográfica horizontal. Simétrica. Luz artificial. Primeiro plano.
QUEM, O QUE	Mulher	Cadáver		
ONDE		Caixão		
QUANDO	12/1879 (Império, 3º Quartel), (limite 1879-1885)			
COMO		Mulher de vestido claro e véu na cabeça deitada em caixão		

Fonte: Elaborado pelas autoras baseado em Manini (2002).

A última fotografia também é um trabalho de Militao Augusto de Azevedo e tem a diferença que não aparecem nas descrições, que foi feita em estúdio. Também em relação a dimensão expressiva, alguns elementos podem complementar a busca e a recuperação quando se tratar especificamente de considerações em relação a técnica fotográfica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As fotografias podem ser consideradas fontes históricas de informação, compostas por determinadas particularidades que lhe atribuem um caráter multidisciplinar, e por isso devem ser estudadas por diferentes perspectivas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Seguindo tal viés, o presente estudo buscou analisar as fotografias *post-mortem* a partir dos preceitos da Dimensão Expressiva.

Após a realização da análise das fotografias mortuárias disponíveis no site do Museu Paulista da USP, verificou-se que os termos descritivos atribuídos a estas fotografias atendem as necessidades de uma pesquisa mais superficial. Entretanto, no que diz respeito a buscas mais específicas, que necessitam de maiores especificações técnicas como as efetuadas por um especialista em determinada prática de fotografia (no caso do estudo, a técnica da fotografia *post-mortem*), verificou-se que a utilização da análise imagética por meio da Dimensão Expressiva pode fornecer um melhor complemento às buscas e recuperação das informações. Em outras palavras, notou-se que os termos descritivos atribuídos às imagens podem ter uma perspectiva mais completa se os preceitos da dimensão expressiva forem incorporados ao tratamento destes registros, fato este que proporcionaria possíveis melhorias no processo de recuperação das informações.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BLUME, Sandro. Fotografia mortuária: imagens da boa morte. In: ENCONTRO NACIONAL DO GT HISTÓRIA DAS RELIGIÕES E DAS RELIGIOSIDADES – ANPUH, 4. Revista Brasileira de História das Religiões. Maringá, v. 5, n. 15, jan./2013. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pub.html>. Acesso em: 10 mar. 2017.

BOCCATO, Vera Regina Casari; FUJITA, Mariângela Spotti Lopes. Discutindo a análise documental de fotografias: uma síntese bibliográfica. Cadernos BAD, n. 2, 2006, p. 84-100. Disponível em: <http://apbad.pt/CadernosBAD/Caderno22006/VRCBoccatoMSLFujitaCBAD206.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

BORGES, Déborah Rodrigues. Registros de memória em imagens: usos e funções da fotografia mortuária em contexto familiar na cidade de Bela vista de Goiás (1920-1960). 2008. 169 f. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tde/2766>. Acesso em: 20 fev. 2017.

_____. A fotografia mortuária no contexto familiar: estudo de retratos produzidos em Bela Vista de Goiás (1920-1960). Domínios da Imagem, Londrina, v. 7, n. 13, p. 24-38, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/18557>. Acesso em: 14 mar. 2017.

DASTUR, Françoise. A morte: ensaio sobre a finitude. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. (Coleção Enfoques).

FERREIRA, Isabel Maria da Cunha. A morte em quatro narrativas brasileiras da segunda metade do século XX. 2006. 174f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Românticas) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal, 2006. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/13043>. Acesso em: 08 jan. 2017.

HOFFMANN-HOROCHOVSKI, Marisete Teresinha. Memórias de morte e outras memórias: lembrança dos velhos. 2008. 284 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008. Disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/portal/sociologiasaude/files/2012/07/tese-Marisete.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2017.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Fotografia e sociedade: representações sociais sobre a fotografia mortuária em João Pessoa-PB. RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 15, n. 43, p. 11-25, abr. 2016. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/KouryArt.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2017.

_____. O imaginário urbano sobre fotografia e morte em Belo Horizonte, MG, nos anos finais do século XX. Varia hist., Belo Horizonte, v. 22, n. 35, p. 100-122, jun./2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/vh/v22n35/a06v22n35.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

RODRIGUES, José Carlos. Tabu da morte. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2006.

OLIVEIRA, Valter Gomes Santos. Fotografia mortuária na Bahia: uma abordagem sobre suas práticas nos sertões. Rev. FSA, Teresina, v. 12, n. 5, art. 8, p.130-150, set./out. 2015. Disponível em: <www4.fsanet.com.br/revista/index.php/fsa/article/view/920>. Acesso em: 28 fev. 2017.

MANINI, Míriam Paula. Análise documentária de fotografias: um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários. 226 f. 2002. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

_____. Análise documentária de fotografias: leitura de imagens incluindo sua dimensão expressiva. Cenário Arquivístico, v. 3, n. 1, p. 16-28, 2004. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/946>. Acesso em: 10 fev. 2017.

_____. Análise documentária de imagens. Informação & Sociedade: Estudos, v. 11, n. 1, p. 1-5, 2001. Disponível em: <http://www.brapci.ufpr.br/brapci/v/a/1563>. Acesso em: 12 fev. 2017.

MARCONDES, Marli. Fotografia e tecnologia: o pós-morte no Brasil oitocentista. Resgate: Rev. Interdiscip. Cult., v. 18, n. 19, jan./jul. 2010, p. 152-170. Disponível em: <http://www.cmu.unicamp.br/seer/index.php/resgate/article/view/293>. Acesso em: 28 fev. 2017.

MEDEIROS, Margarida. Fotografia e verdade: uma história de fantasmas. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

RIEDL, Titus. Últimas lembranças: retratos da morte no Cariri, região do Nordeste brasileiro. São Paulo: Annablume, Fortaleza: Secult, 2002.

SOARES, Miguel Augusto Pinto. Representações da morte: fotografia e memória. 2007. 149 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2007. Disponível em: <http://tede.pucrs.br/tde_arquivos/15/TDE-2007-09-18T054942Z-836/Publico/394308.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SANTOS, Carolina Junqueira dos. O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem. 2015. 288F. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <http://www.capes.gov.br/images/stories/download/pct/2016/Teses-Premiadas/Artes-Musica-Carolina-Junqueira-do-Santos.PDF>. Acesso em: 28 fev. 2017.

VAILATI, Luiz Lima. As fotografias de "anjos" no Brasil do século XIX. An. mus. paul., São Paulo, v. 14, n. 2, p. 51-71, dez./ 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v14n2/a03v14n2.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A organização arquivística e o acondicionamento das fotografias do Jornal da Unesp

Mariana Souza GUIMARÃES[1]
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília

Telma Campanha de Carvalho MADIO[2]
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília

Bruno Henrique MACHADO[3]
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília

A fotografia desde a sua criação no século XIX perpetuou-se nos diversos cenários visuais da sociedade, como a comunidade artística, publicitária, no controle social, entre outros. Nos arquivos, sua inserção se caracterizou pelo atributo de memória e conteúdo visual, que culminou na naturalização dessas fontes, sendo considerada a mais "fiel" cópia da realidade. Desta forma, o ensaio tem por objetivo, apresentar as primeiras análises relacionadas aos procedimentos de conservação preventiva dos documentos fotográficos, provenientes do Jornal da Unesp. Também, apresentar em hipótese, procedimentos de avaliação documental. Na investigação, reafirma-se a existência de um distanciamento entre a teoria e a prática, no que diz respeito à organização arquivística, e os princípios norteadores da disciplina relacionada aos documentos fotográficos de Arquivo. A relevância do trabalho se caracteriza pela preservação da memória e história da instituição do Jornal da Unesp.

[1] Graduanda do curso de Arquivologia
[2] Docente do Departamento de Ciência da Informação
[3] Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, bolsista CAPES

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Palavras-chaves: documento fotográfico, conservação preventiva, avaliação documental.

Introdução

O artigo tem como objetivo descrever a trabalho iniciado no arquivo fotográfico da Assessoria de Comunicação e Imprensa (ACI) da Unesp e sugerir um processo de avaliação das fotografias baseado nos critérios de avaliação abordados por Leary (1985).

Primeiro, uma breve abordagem sobre documentos fotográficos nos arquivos institucionais. Segundo, um sucinto histórico sobre a Assessoria e suas funções, e os programas que produz, com o objetivo de informar os funcionários e a sociedade sobre as pesquisas nela desenvolvidas.

O artigo relata o trabalho de acondicionamento e identificação dos documentos fotográficos; e baseando-se nos critérios de avaliação, sugerir uma possível aplicação do método para reduzir a quantidade de informação duplicada no arquivo fotográfico e facilitar a acessibilidade aos documentos.

Documento Fotográfico nos Arquivos Institucionais

Massas documentais acumuladas, sem nenhuma organização, são comuns em diversas instituições brasileiras. No caso de documentos fotográficos, na maioria das vezes, o único item conhecido é a instituição produtora. Dessa forma, necessitam-se preliminarmente à própria organização, pesquisas e estudos para recuperar a organicidade e as competências administrativas que geraram a documentação. Essa fase dentro dos estudos arquivísticos é conhecida como Identificação e permite estruturar e compreender funções, ações e atos determinantes para a elaboração e efetivação dos documentos. A identificação é

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

fundamental para a organização de quaisquer documentos arquivísticos, independente do tipo e/ou suporte documental.

Os autores Boadas, Casellas e Suquet destacam a fase de Identificação como fundamental para a organização de documentos fotográficos:

> *La correcta identificación de los conjuntos – fondos o colecciones – es básica a nivel metodológico, ya que 'cada documento forma parte de un todo estructurado del que, si se aísla, no tiene sentido y cuyo interés reside en la relación con los documentos que lo preceden y que lo siguen, en cuanto que viene a ser una instantánea dentro de una secuencia documental*. (BOADAS; CASELLAS; SUQUET, 2001, p. 115).

Importante destacar que estamos discutindo a fotografia produzida por uma instituição, com função e atividades estabelecidas, e não uma documentação adquirida por compra ou doação, como ocorre em algumas unidades informacionais. A procedência dos documentos determina as formas de organização e identificação, como bem aponta Antonia Herrera Heredia:

> Así pues, la fotografia que encontramos en los depósitos documentales, ya sean archivos u otros centros, formam colecciones, procedentes de la actividad de um fotógrafo o de la afición coleccionista de un particular, entre éstas con frecuencia las postales, o bien formam parte de series archivísticas en las que equivalen a un trámite obligado. *(HEREDIA HERRERA, 1993, p. 11).*

Partindo deste princípio, que ocorre na maioria dos processos de organização de arquivos, a fotografia é isolada de seu contexto original, porém, acreditando que sua produção é orgânica, estabelecemos as bases do que entendemos por documento de arquivo. Fundamentalmente, tomaremos a definição, segundo o de Dicionário de Terminologia Arquivística, que é "[...] o conjunto de documentos que, independentemente da natureza ou do suporte, são reunidos por processo de acumulação ao longo das atividades de pessoas físicas ou jurídicas, públicas ou privadas" (ASSOCIAÇÃO DE ARQUIVISTAS BRASILEIROS, 1996, p. 21).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Balizando-nos por esse conceito, como devemos trabalhar as fotografias produzidas por essa instituição, reunidas e acumuladas com objetivos e funções específicas?

Em primeiro lugar, compreendendo a fotografia como resultado de uma função, uma intencionalidade. Apesar da imagem fotográfica muitas vezes não vir acompanhada de uma referência ou identificação textual situando a função daquele registro, devemos ter claro, que sempre haverá uma ação, um propósito original para a realização dessa atividade.

É essa ação original dentro de um contexto institucional que deveria determinar o arquivamento do documento. Para isso, nesse primeiro momento não podemos nos ater só ao registro imagético, mas também devemos buscar a historicidade e o contexto de produção da(s) fotografia(s).

A gênese documental dessa produção, ou seja, a ação que determinou sua elaboração, junto à sua relação intrínseca com os demais documentos, é fundamental e determinante para a compreensão da efetivação e concretização específica do documento. O documento só existe a partir de uma ação, de uma vontade que se efetiva, que se concretiza em uma materialidade. Portanto, o documento fotográfico de arquivo, como qualquer outro, tem sua criação estabelecida por normas e ações que determinam e definem sua estrutura final.

A autora Heloísa Liberalli Bellotto discute a gênese dos documentos públicos e aponta que

> *Todo documento tem um autor ou autores, é dirigido a um indivíduo ou a uma coletividade, sua gênese está datada de um lugar (data tópica) e de um tempo (data cronológica) e se produz por alguma razão contida em seu texto [visual no caso analisado]. Há condições de aplicação e de sanção que dele também constam. A tramitação do documento, da sua origem à sua aplicação, depende da sua estrutura burocrática da época, do país e do direito que ali comanda a sociedade. (BELLOTTO, 2002, p. 36, grifo nosso).*

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A compreensão das ações que determinaram a elaboração, efetivação, circulação e vínculos desse documento, ou seja, a gênese, é fundamental para entendermos sua inserção dentro da produção documental institucional, a ser analisada e levantada em sua complexidade pela etapa de Identificação.

Como aponta Lopez (1996, p. 190), "[...] os acervos de documentos imagéticos tendem, muitas vezes, a não revelar os princípios da organização arquivística, quando se valoriza o conteúdo informativo da imagem, em oposição ao seu contexto de produção enquanto documento arquivístico".

Para estabelecer a organicidade desta documentação, faz-se necessário um levantamento das funções e atividades realizadas pelo setor que produziu e acumulou as fotografias. Concomitante a esse levantamento faz-se necessário realizar entrevistas com os funcionários e responsáveis pela Assessoria, a fim de estabelecer a relação com outros documentos e sua inserção na rotina do órgão.

Ainda segundo os autores Boadas, Casellas e Suquet, essa ordem original de produção não pode ser desconsiderada, pois perderíamos as relações intrínsecas dessa documentação:

> El orden que deberán tener finalmente las fotografías tendrá que ser por formatos, que es el más recomendable para garantizar su conservación, pero antes de iniciar cualquier actuación para la organización de un conjunto de fotografías se debe establecer el orden originario. Es decir, se tienen que determinar las agrupaciones mediante las cuales se halla dispuesta la documentación, operación que puede ser muy dificultosa en algunos casos y que siempre requiere un gran conocimiento del productor y una detenida observación del material documental. El orden originario pone en evidencia las relaciones recíprocas entre los documentos, derivadas de los fines y de los procedimientos que han presidido su nascimiento. *(BOADAS; CASELLAS; SUQUET, 2001, p. 120).*

O tratamento dispensado à documentação fotográfica realizada pela maioria das instituições vê na fotografia apenas seu uso imediato, não se preocupando com a permanência das informações primárias e originais daquele documento,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

privilegiando a conservação do suporte físico e a difusão dos registros imagéticos em banco de dados informatizados. A indexação, muitas vezes, é feita de acordo com o assunto principal enfocado na fotografia e o que interessa é o uso da imagem e não do documento fotográfico.

Em relação a esse tratamento usual e cada vez mais comum nas instituições o autor Lopez (2000) afirma que, por muitas vezes, pelo uso equivocado tem-se buscado procedimentos de classificação temática. A análise dos conteúdos das imagens, pela ilusão de que esse procedimento é detalhado, pode ser satisfatória para dar conta da recuperação das imagens, confundindo dessa forma, análise documentária com organização arquivística.

Portanto, pautamo-nos por essa tentativa de explicitar, buscar e validar a gênese documental das fotografias de arquivo, produzidas e acumuladas pela instituição, em detrimento a uma organização pautada na fragilidade dos suportes e na descrição exaustiva dos elementos imagéticos. Acreditamos que dessa forma, o documento fotográfico arquivístico preservará todas as suas informações documentais, visíveis ou implícitas à sua própria elaboração.

Antonia Heredia Herrera aponta que não devemos confundir suporte e conteúdo:

> En el caso de los nuevos documentos, no hay duda que el calificativo va unido exclusivamente a los nuevos soportes. ¿Son por lo tanto algo distinto? EN cuanto que el suporte es algo externo, material, la esencia no varía. *(HEREDIA HERRERA, 1993, p. 151).*

Devemos observar a manutenção da organicidade desses documentos, não perdendo o processo original de ordenação em função de descrição documental da imagem e, muito menos, pela especificidade dos suportes materiais. Devem ser observadas as condições ideais para sua preservação, mas sua função original não pode ser perdida ou desprezada. Várias instituições entendem a fotografia como documento de arquivo, mas não a inserem no contexto da organização e classificação documental.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Corroborando e definindo a inserção desses documentos na organização documental arquivística, o Conselho Nacional de Arquivos (CONARq), órgão colegiado do Ministério da Justiça do Brasil vinculado ao Arquivo Nacional, que tem por finalidade definir a política nacional de arquivos públicos e privados, publicou a Resolução nº 41, de 9 de dezembro de 2014. Esta dispõe sobre a inserção dos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais em programas de gestão de documentos arquivísticos dos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos - SINAR, visando a sua preservação e acesso (BRASIL, 2014). A resolução vem, portanto, legitimar a fotografia nos Arquivos e sua inserção no fluxo documental das empresas.

Histórico da Assessoria e Comunicação e Imprensa da UNESP (ACI UNESP)

Segundo Oscar D'Ambrosio, assessor-chefe da Assessoria de Imprensa, o setor surgiu com a função de editar o Jornal da UNESP e cobrir todos os eventos da Universidade, criada em 31 de Janeiro de 1976. Nesta data se iniciou a produção do acervo fotográfico. Até 1990 os materiais produzidos eram em cromos e negativos, com produção de contatos e ampliações. No começo deste século houve a migração para o suporte digital.

A Assessoria de Imprensa e Comunicação tem como objetivos:

- Prestar assessoramento em assuntos relacionados à imprensa e aos demais órgãos de comunicação;
- Cuidar da imagem e da promoção da Universidade frente aos diversos segmentos da sociedade;

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

- Divulgar os trabalhos que se realizam no âmbito da Universidade, por meio de diversos instrumentos de comunicação social, promovendo o conhecimento e o reconhecimento da instituição, interna e externamente;

- Fornecer apoio logístico a eventos promovidos pela Universidade ou em que ela participe;

- Promover, na área de sua competência, novas formas de inserção da Universidade na vida acadêmica e cultural do País.

- Atualmente a Assessoria é responsável pela edição de alguns programas institucionais de comunicação social da Universidade:

- **Jornal UNESP**: O foco principal do Jornal UNESP é a divulgação de atividades de ensino e extensão da universidade, além da publicação de livros de docentes, seja pela Editora Unesp ou por outras casas editoriais. Voltado para a comunidade interna e externa, a publicação mensal tem 16 páginas e tiragem de 25 mil exemplares. Inclui o Caderno Fórum, com quatro páginas, contendo uma entrevista e três artigos de profissionais de reconhecida competência sobre um determinado tema em evidência.

- **Revista UNESP Ciência**: Revista de divulgação científica da universidade. Seu principal objetivo é dar destaque para as pesquisas que são feitas na instituição, ao mesmo tempo em que traz reportagens aprofundadas sobre os grandes temas da ciência nacional e mundial. Lançada em setembro de 2009, a publicação tem 48 páginas e circula de fevereiro a dezembro.

- **UNESP Informa**: Boletim voltado aos funcionários da Universidade. Publicado mensalmente e com tiragem de 15 mil exemplares, o veículo divulga o que acontece no âmbito interno da Unesp, como iniciativas de ensino, pesquisa, extensão, políticas de gestão e administração, entre outras ações.

- **Guia de Profissões**: Destinado a orientar o estudante do Ensino Médio e o vestibulando sobre os cursos oferecidos pela Unesp, o Guia de Profissões

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

é uma publicação anual, com 350 mil exemplares, editado em parceria com a Fundação Vunesp. O Guia traz informações sobre o Vestibular da UNESP, traça o perfil de cada uma das carreiras oferecidas, aborda o mercado de trabalho e a vida na Universidade. Totalmente ilustrada, a publicação tem 162 páginas e é distribuído gratuitamente.

- **Portal UNESP**: Apresenta o acervo institucional da Universidade, reunindo as páginas das pró-reitorias e assessorias, das unidades universitárias, institutos, unidades auxiliares, unidades complementares e centros, as quais informam sobre as atividades acadêmicas, de pesquisa, extensão e gestão realizadas na Unesp. A página de abertura do Portal é um espaço dedicado às notícias pautadas por essas atividades, entre outros temas.

- ***Podcast* UNESP**: Lançado em outubro de 2011, o *Podcast* Unesp é um serviço que disponibiliza arquivos de áudio com pesquisas e opiniões de especialistas da Universidade sobre os mais diversos assuntos em todas as grandes áreas do conhecimento. *Podcast* Unesp oferece quatro serviços: Rádio Release; Perfil Literário; Mídia e Cotidiano e Vunesp Informa. Além de ouvir os áudios em http://podcast.unesp.br/, os arquivos podem ser transferidos gratuitamente para computadores, celulares e outros aparelhos portáteis, como iPod e mp3 *players*.

- **Blog ACI**: O Blog da Assessoria de Comunicação e Imprensa realiza cobertura online de importantes eventos nacionais ou internacionais, dentro e fora do âmbito da UNESP, pela visão de um dos integrantes de sua equipe.

- **Você Sabia?**: Dentro das comemorações de seus 35 anos, a UNESP lançou a obra *Você Sabia*, que traz comparações inusitadas e bem-humoradas de dados da universidade em diversos aspectos da sociedade contemporânea, como política, economia, sociologia e esporte. Bilíngue em português/inglês, o livro tem 44 páginas, ilustrações de Orlando Pedroso, concepção e textos de Carlos Roberto Chueiri e Oscar D'Ambrosio e tradução de Ricardo Diniz.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As atribuições e funções da ACI ampliaram consideravelmente, mas a produção de documentos fotográficos continua constante, em maior número e temas mais variados, tornando a identificação fundamental para a inserção desses novos documentos.

Conservação Preventiva de documentos fotográficos da Assessoria de Comunicação e Imprensa UNESP – (ACI)

A conservação preventiva é o conjunto de atividades propostas para a desaceleração da deterioração do documento original tendo como objetivo o auxílio na prevenção dos fatores climáticos e estruturais da instituição que salvaguarda o documento. Por isso, podemos sempre encontrar manuais técnicos, artigos, revistas, entre outras publicações que visam o debate de metodologias, estratégias e materiais que prolonguem a existência dos documentos. No caso de documentos fotográficos, a discussão torna-se mais difundida visto que a fotografia consegue congelar o tempo, e testemunhar sua passagem (SONTAG, 2004, p. 26). No caso da fotografia, a preocupação com a sua conservação não ocorre apenas pelos fatores extrínsecos (estrutura, funcionários, material de conservação impróprio, etc.), mas também pela sua deterioração intrínseca, ou seja, as reações químicas decorrentes do processo fotográfico.

E como o local destinado a guarda do acervo pode contribuir para a aceleração da deterioração da fotografia, como por exemplo, a temperatura e a umidade relativa do ar (quantidade de partículas de água no ambiente), são os primeiros aspectos abordados nos manuais técnicos, pois, a oscilação de ambos os fatores são perigosos ao acervo, por isso, é recomendado o controle constante do ambiente, surgindo assim, as discussões sobre as instalações prediais (ventilação, mobiliário, localização, etc.) e os tipos de equipamentos (ar condicionado, desumidificador, termohigrômetros, etc.).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A combinação desses fatores causa danos irreversíveis na fotografia; a proliferação de fungos caso a umidade relativa esteja muito elevada, e o ressecamento do material, tornando-o quebradiço se a umidade relativa estiver muito baixa; desse modo é recomenda o controle da temperatura de 20ºC e umidade relativa de 35-45% (MUSTARDO; KENNEDY, 2001, p. 8-9).

A incidência de luz também aumenta para temperatura do ambiente, contribuindo para proliferação de fungos, e também para o "[...] ressecamento do papel (nesse caso, papel fotográfico) e o desbotamento das cores" (CASSARES, 2000, p. 14). De acordo com Cassares, devemos nos atentar a *radiação ultravioleta* (UV), componente nocivo da luz, sendo irreversível seu dano com o passar do tempo. Dessa forma, é recomendado evitar fontes geradoras de UV, como luz natural (sol) e lâmpadas incandescentes (tungstênio) e fluorescentes (vapor de mercúrios) (CASSARES, 2000, p. 14) e o uso de filtros de proteção UV em janelas. Ainda nas discussões sobre a circulação de ar no acervo, devemos pensar nas partículas de poeira contidas na corrente de ar, sendo aconselhável proteger as janelas com telas. E caso a instituição tenha condições financeiras para manter um ar condicionado 24 horas ligado, deve-se fazer um treinamento com a equipe para instruções básicas de como proceder no arquivo, não só para evitar o desligamento do ar condicionado, mas também como manusear a fotografia, que deve ser feita com a utilização de luvas de látex (luva de procedimento), segurando a fotografia pela borda para evitar a gordura contida na mão.

O acondicionamento incorreto também corrobora para a deterioração da fotografia, muitas vezes por estarem em sacos plásticos que contenham PVC, e/ou com papéis ácidos, ou a junção de ambos, como encontrado com os negativos da Assessoria de Imprensa (ACI) da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Os negativos e contatos estavam acondicionados em pastas suspensas de papel, e em cada grupo os negativos estavam em envelopes de papel, e os contatos muitas vezes estavam grampeados e colados com fita adesiva.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1 - Acondicionamento de documentos fotográficos da Assessoria de Comunicação e Imprensa (ACI) UNESP, 2017.

Fonte: Mariana Guimarães

Figura 2 - Acondicionamento de documentos fotográficos da Assessoria de Comunicação e Imprensa (ACI) UNESP, 2017.

Fonte: Mariana Guimarães

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O trabalho realizado com as fotos da assessoria foi o acondicionamento correto dos documentos fotográficos em jaquetas em poliéster, limpando os negativos e os contatos com o soprador e no verso do contato com a juba, retirando a fita adesiva e os grampos quando necessário. Além disso, as informações contidas na pauta foram transcritas na parte superior da jaqueta, além de serem higienizadas e mantidas com os seus respectivos documentos fotográficos.

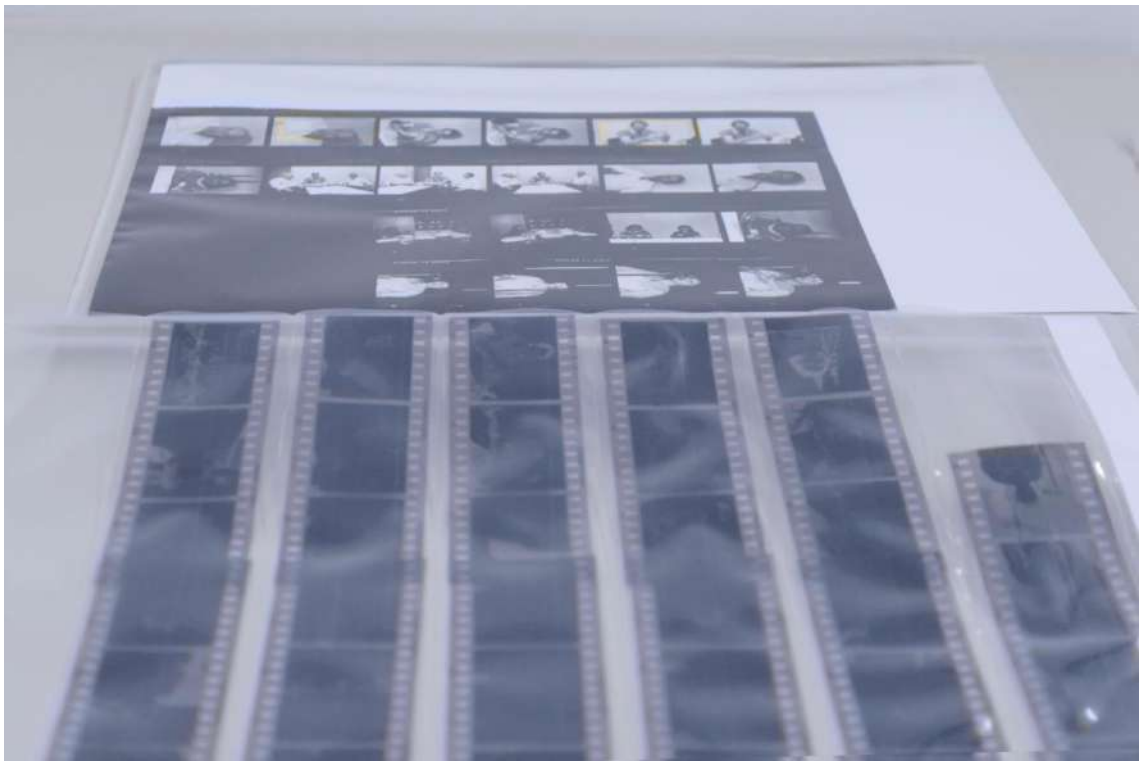


Figura 3 - Acondicionamento correto das fotografias da ACI UNESP, 2017

Fonte: Mariana Guimarães

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 4 - Acondicionamento correto das fotografias da ACI UNESP, 2017
Fonte: Mariana Guimarães

Recomendação para a avaliação dos documentos fotográficos

Com esse posicionamento a *Division of the General Information Programme of Unesco,* publicou no ano de 1985 o "*The Archival appraisal of photographs: a R A M P study with guidelines*", editado por William H. Leary, no qual recomenda o processo de avaliação dos documentos fotográficos produzidos pelo governo, assim como outras instituições, tais como jornais, agência de notícias além dos arquivos pessoais.

O manual é composto por cinco capítulos, onde são apresentadas várias abordagens sobre os problemas e possíveis soluções relacionados aos processos de avaliação documental para os documentos fotográficos, embora a discussão recaia sempre sobre o valor documental desse documento.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> The most serious challenge facing the appraiser of government photography is to convince all agency custodians that photographs have documentary value, that they must be scheduled and appraised like any other record generated by the government. Sadly, there are still some officials who dismiss photographs as pretty pictures, which surely cannot interest the archives. The archivist must seize every opportunity to educate program officials about the potential archival significance of photographs. The creators are particularly responsive to the suggestion that their photographs are so important that they may be preserved forever in the archives. (LEARY, 1985, p. 73)

Desmistificar a ideia de que a fotografia é sempre uma obra artística, e sim um documento administrativo como qualquer outro, deve participar de todos os preceitos que a Arquivologia preconiza, conforme menciona Madio (2012).

Nesse sentido, o manual propõe a avaliação das "*historical photographs*" - fotografias históricas, do recolhimento para os arquivos permanentes. Políticas essencialmente para o recolhimento. Assim, listamos abaixo sete recomendações que consideramos pertinentes para prosseguir com o argumento do raciocínio. Deixando claro que o manual traz mais de quarenta recomendações.

> Photo appraisers should be advanced students of the history of photography as well as being thoroughly familiar with the general historical literature. Adequate preparation for appraisal should also include detailed knowledge of the photographs currently held by the appraiser's institution and extensive, if less detailed knowledge of the holdings of other institutions. Both government archives and those collecting from private sources should develop an aggressive records management program. Historically valuable photographs should be scheduled for accessioning directly into the archives as soon as possible in their life cycle;
>
> A records survey to gain information about photographs not in archival custody is the most critical component of an active records management program. It provides an opportunity to gather data that is crucial to making informed appraisals, and to educate photo creators about their responsibilities;

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> The survey must be comprehensive and reliable, which requires collecting data in a standardized format, and extensive personal contacts with agency personnel;
> The survey form must be carefully designed to collect information, at the series level, about the basic appraisal criteria: subject, date, volume, physical format, arrangement, nature and frequency of use, and related finding aids. The success of the survey depends upon timely and effective archival response to problems and opportunities encountered, especially to ensure that potentially valuable photographs are offered to the archives;
> Like other audiovisual materials, photographs have archival significance primarily because of their informational value rather than their evidential value, to use T.R. Schellenberg* s terminology. Consequently, potential research use is the major determinant of archival value in photographs. All photo archives should carefully characterize the types of researchers they serve and the extent and purpose of the uses made of photographs in the archives;
> The basic archival principle of provenance should guide the appraisal of photographs. Judgments normally should be made about an entire collection of photographs rather than discrete parts of it. Whenever possible, photographic records should be appraised only after full investigation of related audiovisual and textual records;
> Whenever photographs are inextricably related to other records, they should be appraised and processed together (with appropriate cross-references) rather than appraising the photographs independently and transferring them to a separate division of photographs. All institutions should periodically review the continuing value of their photographic archives based primarily, but not exclusively, on statistics about use. Appraisal review should also include deliberate reexamination of current appraisal standards. (LEARY, 1985, p. XX).

O manual recomenda que os profissionais responsáveis pela avaliação dos documentos fotográficos tenham conhecimento prévio em história da fotografia para que seja aplicado de melhor modo o programa de gestão documental - *records management program*. Além disso, outro ponto importante é a coleta de informações na produção documental, antes do recolhimento para os arquivos permanentes.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Cabe ressaltar que o manual segue as noções de Schellenberg (2006) que segundo a compreensão do autor as fotografias têm maior ênfase para seu valor informacional, ou seja, como atributo de história e memória, não por acaso o manual trata esse documento como *historical photographs,* e por fim, a recomendação da manutenção do princípio da proveniência, assim como manter organicidade que envolve a produção do documento fotográfico com os demais documentos e a relação orgânica com a produção desse documento para o processo de avaliação.

Como mencionado acima, há vários aspectos da fotografia que podem ser usados como critérios de avaliação para uma coleção ou acervo. Como mostra a quarta recomendação, alguns critérios básicos de informação citados são o assunto, a data, o volume (quantidade), o formato físico (negativo, contato, ampliação, etc.), o arranjo, etc.; porém, Leary (1985) ainda menciona a qualidade (nitrato, diacetato e filme colorido), a identificação, a acessibilidade e o fotografo.

No acervo da Assessoria de Comunicação e Imprensa da UNESP (ACI), a organização das fotografias era realizada por campus, e depois pela edição do jornal, como as fotos acima demonstram. Independente do modo como à organização das fotografias era realizada, o processo de identificação é essencial para se criar um sistema de critério de avaliação. Por isso, os documentos fotográficos da ACI situados no campus de Marília estão pelo processo de identificação para fazer o levantamento dos formatos físicos, quantidade e assunto, visto que o fundo já está identificado.

Baseado nos critérios de avaliação, sugerimos a adição de um critério fundamentado no próprio jornal da Unesp, visto que as fotos passavam por uma pré-seleção para serem publicadas. Desse modo, a base para aplicar o processo de avaliação e os outros critérios tornar-se-ia mais simples.

Conclusão

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Concluímos então que os critérios abordados por Leary (1985) podem ser aplicados no acervo fotográfico da Assessoria de Comunicação e Imprensa (ACI) da UNESP, considerando que cada instituição tem suas especificações, e incorpora os critérios que mais de adaptam a realidade de seu acervo. Porém, tais critérios apenas poderão ser sugeridos quando o processo de identificação e levantamento dos documentos ser concluído.

Referências

ASSOCIAÇÃO DE ARQUIVISTAS BRASILEIROS. Dicionário de Terminologia Arquivística. São Paulo: ArqSP, 1996.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Como fazer análise diplomática e análise tipológica de documento de arquivo. São Paulo: Arquivo do Estado; Imprensa Oficial, 2002.

BOADAS, Joan; CASELLAS, Lluís-Esteve; SUQUET, M. Àngels. Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas. Girona: CCG, 2001.

BRASIL. Ministério da Justiça. Arquivo Nacional. Conselho Nacional de Arquivos. Resolução nº 41, de 9 de dezembro de 2014. Dispõe sobre a inserção dos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais em programas de gestão de documentos arquivísticos dos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos - SINAR, visando a sua preservação e acesso. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília, DF, 11 dez. 2014. Disponível em: <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/cgi/ cgilua.exe/sys/start.htm>. Acesso em: 20 de mai. 2015.

CASSARES, Norma Cianflone. Como fazer conservação preventiva em arquivos e bibliotecas. São Paulo: Arquivo do Estado; Imprensa Oficial. 2000.

HEREDIA HERRERA, Antonia. Achivística general: teoría y práctica. Sevilla: Diputación Provincial, 1991.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

HEREDIA HERRERA, Antonia. La fotografía y los archivos. In: FORO IBEROAMERICANO DE LA RÁBIDA, 2., 1993, Palos de la Frontera. Anales... Huelva: Diputación Provincial, 1993.

LEARY, William H. The archival appraisal of photographs: a RAMP study with guidelines. Paris: Unesco, 1985.

LOPEZ, André Porto Ancona. As razões e os sentidos: finalidades da produção documental e interpretação de conteúdos na organização arquivística de documentos imagéticos. 2000. 245 f. Tese (Doutorado em História Social)-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

LOPEZ, André Porto Ancona. Organização arquivística de documentos imagéticos e pesquisa histórica. Cadernos de Metodologia e Técnica de Pesquisa, Maringá, v. 7, p. 189-198, 1996.

MUSTARDO, Peter; KENNEDY, Nora. Preservação de fotografias: métodos básicos para salvaguardar suas coleções. 2. ed. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos, 2001.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O processo de organização das xilogravuras: estudo da coleção Pioneiros de Londrina

Viviane Faria MACHADO[1]
Ana Cristina de ALBUQUERQUE[2]

RESUMO: Os recursos imagéticos requerem de processos e instrumentos que auxiliem em sua padronização e sistematização, e tem por finalidade proporcionar ao pesquisador a busca e recuperação precisa desses documentos. Sendo, a xilogravura um recurso imagético, provido de informações, o estudo preocupa-se em averiguar os Processos de Organização, especificamente ao Tratamento Temático. Objetivou-se identificar e analisar quais processos se adéqua ao tratamento informacional dessas obras. Para isso, propôs em examinar a Coleção "Pioneiros de Londrina" do artista Paulo Menten, que estão inseridas no acervo do Museu de Arte de Londrina. Desse modo, a metodologia aplicada é de caráter documental, com abordagem qualitativa, e adota-se a Análise de Conteúdo como forma integrante para explorar as etapas da investigação. Os resultados obtidos apontam a necessidade de instrumentos e processos que padronizem a informação das obras xilográficas. Assim, espera-se que o estudo contribua para futuras pesquisas em relação ao processo de tratamento das xilogravuras.

Palavras-chave: Xilogravura. Tratamento Temático da Informação. Representação Temática da Informação. Paulo Menten.

Introdução

[1] Bacharel em Biblioteconomia e Discente do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Estadual de Londrina.

[2] Doutora em Ciência da Informação pela Universidade Estadual Paulista – UNESP. Docente do Departamento de Ciência da Informação da Universidade Estadual de Londrina. Orientadora

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os documentos são registros deixados ao longo do tempo pelos homens, devido a necessidade de transmissão do conhecimento acumulado, e a partir desse acúmulo surge a problemática de como esse legado deveria ser organizado, armazenado para que pudessem ser recuperados. Em várias épocas se atentou para a questão do tratamento informacional dos registros documentais, elaborando técnicas e processos para a organização efetiva desses registros. Para isso, foi preciso ampliar a definição conceitual de documento, em que não são apenas registros textuais, mas também são, os imagéticos e sonoros, os artefatos e objetos. Visto como produtos sociais construídos artificialmente pelos homens em um vínculo de relações que contém informações.

Entende-se que os documentos são fontes de pesquisa, ao qual se retira do objeto analisado a sua significação, assim a pesquisa tem por objetivo analisar os recursos imagéticos, em especial identificar os processos do tratamento temático da informação e sua adequação ao processo de organização e representação dessas obras. Para isso, se propõe examinar a coleção de xilogravuras "Pioneiros de Londrina" do artista Paulo Menten, que estão inseridas no acervo do Museu de Arte de Londrina (MAL). Sendo o museu um ambiente de guarda, que gerencia o acervo documental, e regula regras e normas para o tratamento e disseminação, de acordo com seus objetivos, torna-se um local de pesquisa para a sociedade.

Essa instituição tem valor histórico para a comunidade de Londrina, devido a trajetória do desenvolvimento arquitetônico da cidade, pois antes de abrigar o museu de arte, a instalação predial foi projetada para ser a Estação Rodoviária idealizada pelo arquiteto Vilanova Artigas e seu sócio Carlos Cascaldi, sendo a obra concluída em 1952. De acordo com Suzuki (2003) a antiga rodoviária foi considera um marco da arquitetura modernista paranaense, devido as características estruturais diferenciadas da época de sua construção, ao qual permanece marcada na memória da comunidade londrinense por ser tratar de um momento histórico tão importante para a cidade. A Rodoviária foi desativada no ano de 1988, passou por uma reforma e foi transformada em centro de exposições de artesanato local, e no ano de 1993 ocorreu a inauguração do Museu de Arte de Londrina (LONDRINA, 2014, não paginado).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No que confere ao procedimento metodológico deste artigo, aplicou-se uma pesquisa de caráter documental, com abordagem qualitativa, e adota-se a Análise de Conteúdo como forma integrante para explorar as etapas da investigação, e principalmente essa técnica permitiu a construção de categorias como forma de análise, em que se pode contrastar a teoria levantada com os documentos examinados dispostos no acervo do museu. Sendo o acervo composto por gravuras, pinturas, desenhos, fotografias e objetos de renomados artistas (FONTENELLE; SILVA, 2013). Assim, o estudo está disposto na ordenação de se conceituar e definir a técnica xilográfica, a coleção "Pioneiros de Londrina" e o artista Paulo Menten, e também, os processos de organização e representação temática dos recursos imagéticos.

Apontamentos históricos e técnicos referente as obras Xilográficas

A xilogravura é uma técnica de impressão em que se usa a madeira como condutor para gravar a imagem desejada, e de acordo com Costella (1984) esse processo em relevo é realizado em uma matriz, no qual se abre sulcos, esculpindo o material e retirando partes da superfície, e assim se delineia e forma a imagem, as partes intocadas receberão a tinta para a transferência da figura desejada, e assim se realiza a transmissão da imagem de um suporte, a matriz de madeira, para o papel ou outro material equivalente.

Existem dois tipos de corte da árvore para a fabricação da matriz, que são definidas como xilografia "ao fio" e "de topo" (COSTELLA, 1987). Na xilografia ao fio o corte da madeira se faz paralelo as fibras, gerando uma tábua da madeira, utiliza como ferramenta os formões e as goivas para o recorte das partes da matriz, isso permite que a imagem seja mais rudimentar, pois seus instrumentos não conseguirão traçar linhas finas, e por causa do tipo de corte da árvore (TAVARES, 2005). Já a xilografia de topo, o corte na árvore é feito transversalmente ao tronco,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

formando um disco de madeira, e o principal instrumento utilizado para gravar é o buril, a mesma ferramenta usada na técnica da gravura em metal, isso permite um contorno delicado que proporciona mais riquezas e detalhes nas imagens (COSTELLA, 1984).

As xilogravuras, de acordo com Costella (1984), surgem com a impressão feita em panos pelos egípcios, porém não há uma data específica de sua origem. A impressão realizada em papel, conforme relatado por McGarry (1999), aponta a mais antiga datada em 868 Dc., que foi encontrada na China, sendo gravuras com imagens as escrituras Sutra budista. Enquanto a consolidação dessa técnica na Europa foi através das impressões feitas em grande escala em papel de imagens sacra e de cartas de baralho nos séculos XIV e XV (COSTELLA, 2003). A técnica da xilogravura que talhava a madeira até se formar uma imagem permitindo a impressão no papel, possibilitou a criação dos livros tabulares ou xilográficos que eram "[...] impressões, agrupadas e costuradas" (MACGARRY, 1999, p. 78), esses livros eram a junção do texto manuscrito com a imagem feita pela xilogravura, e eram definidos como livros quiro-xilográfico porque as ilustrações eram tabulares, porém o texto manuscrito (CAMPOS, 1994, p. 171).

Em virtude ao volume de impressão que a xilogravura permitia fazer através de uma única matriz, essas obras tornavam-se acessíveis às classes populares, pois permitiam a compreensão dessas publicações pelos indivíduos iletrados (FEBVRE; MARTIN, 1992). Assim, em concordância, Campos (1994, p. 171) descreve que o objetivo destes livros xilográficos "[...] era o de levar a pessoas analfabetas (a maior parte da população), por meio de ilustrações e um mínimo de texto, os ensinamentos da religião". A técnica xilográfica foi um grande benefício para a Igreja, e por algum tempo ocupou o papel essencial de caráter religioso para a população da época.

Os xilógrafos não eram valorizados, o serviço desta técnica era visto pela sociedade como um trabalho de menor prestígio, pois eram consagrados apenas os pintores, que seus trabalhos eram feitos somente para as classes abastada da sociedade, como explica Costella, (1984) apenas tinham renome os ilustradores,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

aqueles que criavam os desenhos, mas esses não entalhavam, porque contratavam gravadores que realizavam esse trabalho. Sendo a valorização como arte consolidada com o surgimento das manifestações artísticas, que ocorreram já no século XX.

Há dois expoentes a ser destacado referente a xilogravura, sendo o primeiro é a sua importância como técnica artística, e a outra como técnica de função utilitária. Como produção utilitária se emprega na impressão em jornais, revistas, livros, isto é, passar a ser usada para fins comerciais, assim aponta Ferreira (1976, p.28) "A xilo 'comercial' em breve começaria a sua veloz carreira na Inglaterra, veiculada pelos periódicos [...]". Isso mostra como esta arte possibilitou imagens nesses meios de comunicação, em que não apenas se apresentava letras para as pessoas.

Quanto ao seu surgimento no Brasil, esteve presente nas gravuras indígenas, e também nas impressões de cartas de baralho, porém a sua solidificação se consagrou na impressão das capas das folhas de cordel, sendo o cordel originado em Portugal, esta arte se instalou no Brasil em fim do século XIX, a sua importância se deu no nordeste brasileiro, por serem fontes informacionais de nível popular, a xilogravura surge na literatura popular nordestina em 1907, tendo como precursor Chagas Batista (COSTELLA, 1984).

Entre tantos artistas renomados dessa técnica/arte, destaca-se Paulo Menten dentro do panorama artístico da cidade de Londrina, pois a sua coleção é uma das mais importante que compõem o acervo do Museu de Arte. O artista nascido em São Paulo no ano de 1927, mudou-se para a cidade do norte do Paraná na década de 80, produziu muitas gravuras com diversas temáticas, além de preocupar-se com o ensinamento de gravura para a população local, oferecendo, durante um período de três anos, oficinas de xilogravura, e assim conseguiu estabelecer sua marca como grande mestre (SILVA, 2012). E faleceu no ano de 2011 aos 83 anos.

O artista possui domínio nas técnicas de litogravura, na gravura em metal e principalmente na xilogravura. As criações de suas obras indicam diversidade

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

temática ao retratar as cenas sociais do Brasil, a cultura nordestina, o retrato do corpo da mulher, as paisagens urbanas e fachadas coloniais, e os pioneiros da cidade de Londrina, assim a sua produção é diversificada e muito estimada, o apreço ao desenho, a candura do traçado na madeira, transmite valor único em sua obra (SIMONETTI, 2006).

Como já dito o legado deixado por Menten é inestimável para a cidade, sendo um dos principais trabalhos do artista foi a realização do Memorial do Pioneiro de Londrina, que são totens e estão localizados em frente a Concha Acústica, sendo que foram selecionadas 15 gravuras especificamente para compor o memorial, no qual representam os colonizadores da cidade, e também, as características urbanas de Londrina antiga, essa série foi criada ao longo de 25 anos (LEMES, 2006). Assim escolhe-se a série "Pioneiros" como documentos para análise de tratamento informacional, devido ao seu cunho valorativo social a construção da cidade de Londrina.

O Processo de Organização e Representação da Informação

O tratamento da informação de acordo com Dias (2006) tem por função a descrição das características físicas e de assunto dos registros documentais. É uma atividade que visa representar as informações contidas nos documentos, a fim que possam ser recuperadas, ou seja, são "[...] processos de análise e síntese dos documentos para gerar formas de representação que permitam identificá-los a partir de seus atributos e características principais" (LIMA; ALVARES, 2012, p. 36). Assim, necessita de processos, técnicas e métodos para tratar a informação desses registros, desenvolvendo instrumentos para a construção de produtos, que são as representações informacionais geradas a partir do documento (DIAS; NAVES, 2013).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Quadro 1- Organização e Representação da Informação

	TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO	
	Tratamento Descritivo	**Tratamento Temático**
	Descreve os aspectos físicos do documento	Descreve os aspectos de conteúdo do documento
Processos	- Catalogação; - Metadados; - Normalização;	- Classificação; - Indexação; - Normas de Resumo; - Catalogação por Assunto; - Ontologias; - Taxonomias
Instrumentos	- Código de Catalogação: ISBN; AACR2; - Formatos de Metadados: MARC21; Dublin Core; - Normas Padronização: ABNT; ISSO	- Sistemas de Classificações: CDD; CDU; Colon Classification; Library of Congress. - Tesauros; - Vocabulário Controlado; - Manuais de catalogação por assunto e de indexação - Normas de resumos
Produtos	- Fichas Catalográficas; - Referências Bibliográficas.	- Índices; - Abstracts - Lista de cabeçalho de assunto

Fonte: baseado em Dias e Naves (2013, p. 13-26).

Conforme segmentado no quadro acima, o processo da representação descritiva preocupa-se "[...] identificar aspectos mais objetivos capazes de bem identificar, extrinsecamente, um documento: o autor, o título, a editora, e elementos similares" (DIAS; NAVES, 2013, p. 7), dentro deste corresponde à catalogação em realizar a tarefa de representar os aspectos físicos do documento, e utiliza-se de linguagens específicas, normas e formatos para atingir a padronização dessas informações, sendo essas decisões geralmente adotadas com base no código de catalogação, constituído pelo instrumento *Anglo-American Cataloguing Rules* 2. ed.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

revisada (AACR2r), e que gera o catálogo em ficha manual ou de acesso *online* como produto (CAFÉ; SALES, 2010).

Em relação ao tratamento temático, esse é efetivado através das atividades de classificação, da catalogação de assunto, e da indexação e resumo. Todos esses processos descrevem os aspectos do assunto documental, se diferenciando nos tipos de sistemas de recuperação da informação. Destaca-se, no entanto, neste estudo, os processos de classificação e indexação, em que, a classificação é um processo já pré-determinado no ser humano, pois tudo se classifica com a intenção de compreender e conhecer as coisas, e tem por objetivo reunir as características semelhantes, criando estruturas categoriais e hierárquicas como forma de organização dos conceitos (SCHIESSL; SHINTAKU, 2012).

Na esfera da classificação bibliográfica pode-se acrescentar que é fundamental, pois classificar é analisar e identificar o contexto de qualquer documento, de acordo com Piedade (1983) os assuntos tratados nos documentos, visa à ordenação destes materiais dentro de um acervo, em outras palavras, é determinar o posicionamento do material analisado. Nos sistemas de classificação os instrumentos mais utilizados nas unidades de informação são: a Classificação Decimal de Dewey (CDD) e a Classificação Decimal Universal (CDU). Estas usam de linguagens simbólicas, em que são utilizados letras e números para representar o assunto dos documentos (DIAS; NAVES, 2013).

A Indexação é outro processo do Tratamento Temático, que implica em representar o assunto do documento através de grupos de termos atribuídos ao documento para que esse seja recuperado mediante a criação de registro feito num sistema de recuperação para atender as necessidades informacionais do público alvo. A indexação inclui duas etapas, a primeira contempla a análise e identificação do assunto representado no documento, e a segunda etapa envolve o processo de conversão do assunto identificado em termos descritivos (LANCASTER, 2004).

Os instrumentos utilizados no processo de indexação visam propiciar uma linguagem estruturada, para alguns autores indicam como linguagem documentária, respeitando o ambiente que está inserido o documento, e o público

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

consumidor, como as listas de cabeçalhos de assunto, os tesauros, a linguagem simbólica, sendo usadas nos sistemas de classificação bibliográficos, as normas para elaboração de resumo, os manuais de indexação e de catalogação de assunto.

Ao se tratar de recursos imagético é necessário se atentar para algumas especificidades, pois esse tipo de documento exige a compreensão do tipo de obra que está em análise, e conhecer os aspectos técnicos e, também, seu contexto histórico, pois representar uma imagem reivindica a competência de evidenciar aspectos conceituais, que permite transcodificar, ou seja, traduzir de um código linguístico para outro, e interpretar o assunto tratado pelo artista na imagem (MAIMONE; TÁLAMO, 2008).

Em um estudo apresentado por Smit (1996) aborda a análise do assunto de fotografias propondo uma metodologia para representar o conteúdo de imagens, especifica-se que ao se analisar uma imagem e representar a informação de seu assunto não se pode aplicar o mesmo procedimento usado para a análise documentária textual, uma vez que a imagem já consagra em uma representação e expressa um estilo adotado pelo autor. Desse modo, Smit (1996) pontua algumas questões que facilitam a descrição de uma imagem, tais critérios são aplicados no tratamento de fotografias, porém pode-se usar como norteador na descrição dos detalhes que compõem uma imagem, que são: Como (questão voltada a técnica de produção); Onde (descrição do lugar); Quando (localização da imagem no tempo); Quem (seres que compõem a imagem); O que (descrever as ações dos seres na imagem).

Sendo até este momento levantado aspectos que complementam o corpo teórico da pesquisa, utilizados esses variados autores para fundamentar, e assim permitir a análise e discussão dos resultados, referente a aplicação da pesquisa nas xilogravuras da coleção "Pioneiros de Londrina" do artista Paulo Menten.

Análise e discussão dos resultados

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A representação informacional é uma tarefa fundamental de mediação entre o documento disposto no acervo e o usuário interessado em obter essa informação. Com base ao que foi discutido ao longo do texto, pode-se considerar que o tratamento temático busca analisar, descrever e representar o documento e seu conteúdo, neste caso as xilogravuras, de forma a facilitar o armazenamento das informações geradas, com a finalidade de recuperação. É, portanto, objetivo dessa investigação identificar e analisar os processos aplicados ao tratamento desses recursos imagéticos, para isso a proposta de análise realizou uma primeira leitura dos documentos, em que se identificou 116 gravuras[3] de Paulo Menten que compõem o acervo do Museu de Arte de Londrina, ao qual constitui uma quantidade de 30 xilogravuras, e selecionando, de forma aleatória, uma xilogravura da coleção "Pioneiros de Londrina" e sua respectiva ficha manual para realização da análise.

Com base nos dados coletados pode-se construir quadro representativo que pudesse relacionar os itens complementados na ficha manual em comparação com os elementos do processo de organização e representação dessas imagens. Assim, o conjunto a ser apresentado configura-se na imagem xilográfica e da ficha manual, conforme estabelecido abaixo:

[3] Levantamento realizado no Museu de Arte de Londrina no ano de 2014, em que o museu passava por um processo de inventário.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1 – Xilogravura: Londrina ao sol

Fonte: Paulo Menten (2000)

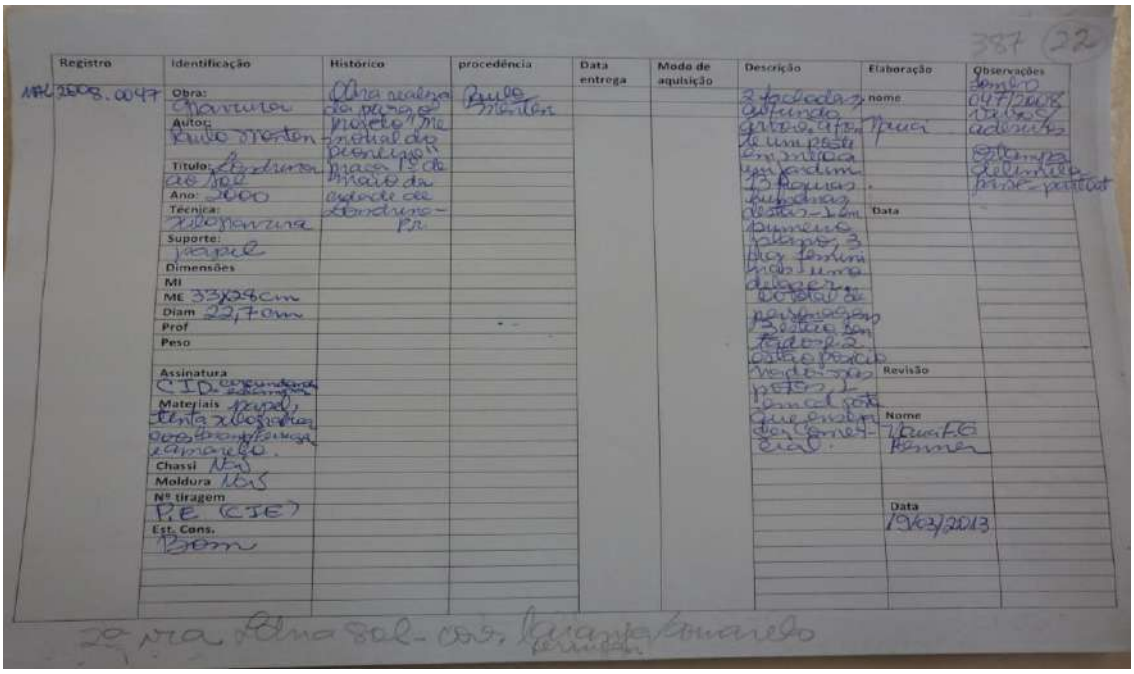


Figura 2 – Ficha manual: Xilogravura Londrina ao sol

Fonte: Londrina (2014).

Mediante as figuras apresentadas acima pode-se gerar uma grade de análise comparando as informações da ficha manual e da xilogravura em relação aos elementos do Tratamento da Informação, que está logo abaixo:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Quadro 2 – Grelha de análise: ficha manual e xilogravura Londrina ao sol

	Elementos de relação do Tratamento da Informação	
Itens de comparação	**Descrição Física**	**Descrição Temática**
Obra	Gravura	
Técnica	Xilogravura	
Título	Londrina ao sol	
Ano	2000	
Dimensões	33x28 cm / diam. 22,7 cm	
Especificações do material	Suporte papel; ilustração colorida (laranja, ferrugem e amarela)	
Histórico		Obra realizada para o projeto “Memorial do Pioneiro”
Descrição		2 fachadas, ao fundo árvore. À frente um poste em meio de um jardim. 13 figuras humanas, destas – 1 em primeiro plano, 3 fig. Femininas – uma delas criança. Do total de personagens 3 estão sentados e 2 estão posicionados nas portas, 1 em cd porta que enseja ser comercial.

Fonte: elaborado pela autora de acordo com os dados coletados na ficha manual

Conforme segmentado acima, o processo da representação descritiva compreendeu nas etapas de leitura direcionada a identificar os aspectos do documento em relação ao: o autor, o título, a obra e técnica, as dimensões e especificação do material, e de acordo com Dias e Naves (2013, p. 9), a descrição física compreende nas etapas de leitura técnica ou leitura direcionada que é o “[...] exame do documento com o objetivo de identificar certos elementos nele constantes e que servirão para identificá-lo”, e também em “[...] decidir que dados serão

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

aproveitados conforme o tipo de especificação exigida pela instituição que abriga o material.

Em relação ao tratamento temático os aspectos observados foram: Técnica, Título, ano de produção, histórico e descrição da obra. Esses elementos são considerados como dados que ajudam a definir o assunto do documento, desde o nível geral até um nível mais específico. Sendo assim, as regras da indexação que é usada como forma de representar o assunto através de grupos de termos atribuídos ao documento, por isso inclui duas etapas, a primeira contempla a análise e identificação do assunto, e a segunda etapa a de tradução, que "[...] envolve a conversão da análise conceitual de um documento num determinado conjunto de termos de indexação" (LANCASTER, 2004, p. 18), pode-se entender que é a decisão de quais termos devem ser adotados para representar o assunto do documento.

Já em relação dos critérios usados como meio facilitador para a elaboração da descrição da imagem, de acordo com Smit (1996), pode-se averiguar que a descrição na ficha manual atende aos requisitos: a) Onde - 2 fachadas, ao fundo árvore. À frente um poste em meio de um jardim; b) Quem - 13 figuras humanas, destas – 1 em primeiro plano, 3 fig. Femininas – uma delas criança; c) O que - Do total de personagens 3 estão sentados e 2 estão posicionados nas portas, 1 em cd porta que enseja ser comercial. Porém os requisitos de: Como, poderia ter especificado a técnica xilográfica e seus elementos materiais, e no que se refere ao critério de: Quando, poderia ter mencionado a época da colonização da cidade de Londrina, pois analisando a gravura percebeu-se que consta a anotação do artista em seu título como "Londrina ao sol – 1935", assim essa data representa um tempo histórico da cidade.

Quanto aos itens estabelecido pela ficha manual, verificou-se a não adoção nenhum descritor da coleção e da temática da xilogravura, elementos fundamentai para a indexação, assim mencionado por Cardoso Filho e Santos (2012, p. 188) "[...] no processo de indexação são utilizados termos, os quais comunicam ou evocam um conceito", caso desta representação da xilogravura, não ocorre à atribuição de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

termos frente ao conceito, apenas havendo descrição dos atributos intrínsecos do conteúdo da obra.

Sendo assim, a Representação da Informação "[...] diz respeito à construção de novos sentidos atribuídos aos objetos – documentos – tratados por intermédio da catalogação e da indexação e pelas estratégias de busca construídas pelos usuários" (BENTES PINTO, 2007, p. 127-128). Dessa maneira, a representação temática tem por importância estabelecer termos que traduzam o assunto de determinado documento, para que este possa ser organizado e recuperado, mediante a enorme quantidade de informação que insere-se numa unidade informacional, seja em biblioteca, arquivo ou museu.

Considerações Finais

O processo de tratamento temático da informação estabelece estratégias especificas para representar o assunto dos documentos, afim de criar representações informacionais e estabelecer formas rápidas e eficientes para a recuperação.

De acordo com a literatura levantada a representação da informação preocupa-se em representar os dados descritivos e os dados temáticos do documento. No que se refere ao campo do tratamento descritivo é necessário que se faça uma leitura técnica, para a extração dos dados que representaram o documento, usando de instrumentos que visam a sua padronização para que um documento não seja representado de várias maneiras. E através da reflexão em relação ao tratamento e disponibilização documental, percebe-se que os documento produzido a partir da xilogravura possibilita organizar e representar estes recursos imagéticos para possíveis recuperações, porém verifica-se que ainda há mais estudos para se realizar sobre esse tipo de documento.

Por mais variadas que sejam as formas do Tratamento da Informação, busca-se meios de analisar um documento, para se traduzir numa linguagem

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

documentária, visando a padronização dos termos, para que estes representem a informação contida no documento, além de propiciar a organização da informação, pois sem está o documento ficaria disposto em qualquer local dentro de uma unidade de informação, impossibilitando, assim a sua recuperação.

Referências

BENTES PINTO, Virgínia Bentes; CAVALCANTE, Lídia E.; SILVA NETO, Casemiro (Orgs.). Ciência da Informação: abordagens transdisciplinares, gêneses e aplicações. Fortaleza: UFC, 2007.

CAFÉ, Lígia Maria Arruda; SALES, Rodrigo. Organização da informação: conceitos básicos e breve fundamentação teórica. In: ROBREDO, Jaime; BRÄCHER, Marisa (Orgs.). Passeios no bosque da informação: estudos sobre representação e organização da informação e do conhecimento. Brasília: IBICT, 2010. 335 p. Capítulo 6, p. 115-129.

CAMPOS, Arnaldo. Breve história do livro. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

CARDOSO FILHO, Jair Cunha; SANTOS, Márcia Mazo. Processos e temas selecionados. In: ALVARES, Lillian (Org.). Organização da informação e do conhecimento: conceitos, subsídios interdisciplinares e aplicações. São Paulo: B4 Ed., 2012. Cap. 4, p. 185-224.

COSTELLA, Antonio. Breve história ilustrada da xilogravura. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

COSTELLA, Antonio. Introdução à gravura e história da xilografia. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1984.

COSTELLA, Antonio. Xilogravura: manual prático. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1987.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

DIAS, Eduardo Wense. Organização do conhecimento no contexto de bibliotecas tradicionais e digitais. In: NAVES, Madalena Martins Lopes; KURAMOTO, Hélio (Orgs.). Organização da informação: princípios e tendências. Brasília: Briquet de Lemos, 2006.

DIAS, Eduardo Wense; NAVES, Madalena Martins Lopes. Análise de assunto: teoria e prática. 2. ed. rev. Brasília: Briquet de Lemos, 2013.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. O aparecimento do livro. São Paulo: UNESP, 1992.

FERREIRA, Orlando da Costa. Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada. São Paulo: Universidade de São Paulo, c1976. 278 p.: il.

FONTENELLE, Maria Luiza Alves; SILVA, Lucinéia Chamorro e. 20 anos do Museu de Arte de Londrina: história, desafios e perspectivas. In: MAGALHÃES, Leandro Henrique. Museu, memória e criatividade em cidades novas: publicação comemorativa aos 20 anos do Museu de Arte de Londrina - MAL. Londrina: UniFil, 2013.

LANCASTER, Frederick Wilfrif. Indexação e resumos: teoria e prática. 2. ed. rev. e atual. Brasília: Briquet de Lemos, 2004.

LEMES, Francismar. O 'pai' dos totens do memorial. Folha de Londrina, Londrina, 22 agosto 2006. Folha 2. P. 2.

LIMA, José Leonardo Oliveira; ALVARES, Lillian. Organização e representação da informação e do conhecimento. In: ALVARES, Lillian (Org.). Organização da informação e do conhecimento: conceitos, subsídios interdisciplinares e aplicações. São Paulo: B4 Editores, 2012. 248 p. Capítulo 1, p. 21-48.

LONDRINA. Secretaria de Cultura de Londrina. Museu de Arte de Londrina. Disponível em: <http://www1.londrina.pr.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=110&Itemid=42>. Acesso em: 17 set. 2014.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

LONDRINA. Secretaria de Cultura de Londrina. Museu de Arte de Londrina. Ficha manual. Londrina, 2014.

MAIMONE, Giovana Deliberali; TÁLAMO, Maria de Fátima Gonçalves Moreira. Tratamento informacional de imagens artístico-pictóricas no contexto da Ciência da Informação. DataGramaZero-Revista de Ciência da Informação, v. 9, n. 2, abr. 2008. Não paginado. Disponível em: <http://www.dgz.org.br/abr08/Art_02.htm>. Acesso em: 25 maio 2014.

MCGARRY, Kevin. Sobre conhecimento e informação. In_____ O contexto dinâmico da informação: uma análise introdutória. Brasília: Briquet de Lemos, 1999. 206 p. Capítulo 1, p. 1-34.

MENTEN, Paulo. Londrina ao sol:1935. 2000. 1 gravura, col. Museu de Arte de Londrina.

PIEDADE, Maria Antonieta Requião. Sistemas de classificação. In:_____ Introdução à teoria da classificação. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Interciência, 1983. 216p. Capítulo 5, p. 60-77.

SCHIESSL, Marcelo; SHINTAKU, Milton. Sistemas de organização do conhecimento. In: ALVARES, Lillian (Org.). Organização da informação e do conhecimento: conceitos, subsídios interdisciplinares e aplicações. São Paulo: B4 Editores, 2012. 248 p. Capítulo 2, p. 49-118.

SILVA, Lucinéia Chamorro. Gravura em Londrina: Paulo Menten. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE MUSEOLOGIA, 2., 2012, Maringá. Anais... Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2012. p. 1-8.

SIMONETTI, Juliana. Poiesis: Paulo Menten. Londrina: Edições Humanidades, 2006.

SMIT, Johanna W. A representação da imagem. INFORMARE – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 28-36, jul./dez. 1996.

SUZUKI, Julina Harumi. Artigas e Cascaldi: arquitetura em Londrina. Cotia: Ateliê Editorial, 2003. 147 p.: il.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

TAVARES, Luciano de Abreu. A imagem impressa e ciência: ilustrações em livros didáticos de física: séculos XIX e XX. São Paulo, 2005. 93f. Dissertação (Mestrado em História da Ciência) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2005.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fotografia e memória: a capital do Território Federal do Iguaçu por meio de imagens (1943-1946)[1]

Fernanda MOTTER (Unicentro)[2]
Éverly PEGORARO (Unicentro)[3]

Resumo : O objetivo desta pesquisa é analisar o agenciamento de algumas imagens que contextualizam Laranjeiras do Sul, durante o período em que a cidade foi escolhida para ser a capital do Território Federal, entre 1943 a 1946. Dessa forma, procurou-se entender o processo social que envolve a trajetória das imagens como artefatos, sua circulação e seu uso social. As fotografias selecionadas fazem parte do acervo da Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu e de famílias que preservam e disseminam a história da cidade por meio dessas fotografias, contribuindo para solidificar uma memória visual acerca do tema histórico.

Palavras-chave: História do Paraná, visualidade, agenciamento.

Fotografia documental e fotografia pública

Dentre os inúmeros usos que a prática fotográfica teve ao longo de sua história, sem dúvida o registro de acontecimentos sociais marcantes tem um papel preponderante. Nas palavras de Kossoy (2001), a descoberta da fotografia possibilitou o autoconhecimento e a recordação, a criação artística, a documentação e a denúncia, graças a sua natureza documental. Portanto, a iconografia fotográfica

[1]Trabalho apresentado no VI Eneimagem e III Eieimagem realizado nos dias 23 a 26 de maio de 2017, em Londrina, Pr.
[2]Graduanda do 4º Ano de Comunicação Social – Jornalismo e bolsista pela Fundação Araucária, pelo Programa de Iniciação Científica da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro).
[3]Co-autora do trabalho e professora do Departamento de Comunicação Social (DECS), pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

pode fornecer um amplo painel de informações visuais para que se possa ter uma melhor compreensão do passado em seus múltiplos aspectos.

Contudo, a fotografia ultrapassou o seu caráter documental. A produção fotográfica contemporânea, na perspectiva dos sujeitos sociais, das suas práticas de registro e das experiências de ver e compor narrativas visuaisindicam, de acordo com o que Mauad (2013 p.01) propõe, "que a relação entre imagem fotográfica e política está na base da condição histórica do dispositivo fotográfico, como um importante meio de representação social, e da fotografia como prática de produção de sentido social". A fotografia desempenha um papel importante na elaboração de uma opinião pública.

> Suporte de agenciamento de uma memória pública que registra, retém e projeta no tempo histórico, uma versão dos acontecimentos. Essa versão é construída por uma narrativa visual e verbal, ou seja, intertextual, mas também, pluritemporal: o tempo do acontecimento, o tempo da sua transcrição pelo modo narrativo; o tempo da sua recepção no marco histórico da sua publicação, dimensionado pelas formas de sua exibição – na imprensa, em museus, livros, projetos, etc. A fotografia pública produz visualmente um espaço público nas sociedades contemporâneas, em compasso com as visões de mundo as quais se associa. (MAUAD, 2013, p.03).

Analisar as formas de uso, exibição e circulação das imagens fotográficas leva à compreensão do conceito de agenciamento proposto por Mauad (2008), pois a fotografia é um dos suportes para narrativas visuais aliadas a elementos textuais e discursivos, que agenciam a memória pública, levando em consideração o local onde a fotografia está exposta, o modo como as narrativas se constroem, quais são os recursos utilizados para compor essa memória pública, sejam eles, textos de jornais, fotografias de acervos particulares, material fotográfico produzido por fotógrafos contratados pelo governo, fontes oficiais, entre outras possibilidades. Tudo isso pode ser encontrado e articulado em um espaço constituído como "Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu", que aglutina material documental (textual e fotográfico) acerca da formação deste novo território, um dos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

episódios relacionados à História do Paraná, mais precisamente na região centro-sul do Estado.

Com isso, a fotografia pública, associada à noção de documento, fornecevisibilidade à experiência social de sujeitos históricos, por detrás e diante da câmera, destaca-se tanto como fonte quanto como objeto de estudo da história visual do poder e das culturas políticas.Através da fotografia pública, que está inserida em espaços públicos de construção de memória, surge uma nova forma de agenciamento."No âmbito dos processos de transformações e adaptações da experiência fotográfica, a noção de engajamento do olhar do fotógrafo pode ser delimitada pelas posições que os fotógrafos ocupam nos espaços sociais e pela prática propriamente fotográfica que vão adquirindo em sua trajetória". (MAUAD, 2013, p.15)

É neste sentido que o fotógrafo atua como mediador cultural, ao traduzir em imagem técnicas sua experiência subjetiva frente ao mundo social. A noção de mediação cultural tal como apresentada por Raymond Willians (*apud* Mauad2013) e apropriada por diferentes pensadores latino-americanos (Canclini, 1989; Martin-Barbero, 1997), permite refletir sobre acomplexa rede de influências sociais que consubstanciam a produção cultural na sociedade capitalista. A ideia propõe associar mediação ao próprio ato de conhecer e elaborar expressões, no âmbito do ativo processo de produção de representações sociais. Portanto, segundo as formas como capitaliza essa experiência adquirida que o fotógrafo, assume uma postura em face da realidade social que fotografa e, assim, consegue seu reconhecimento profissional.

> A fotografia pública, ao longo do século passado, pode ser compreendida segundo dois rumos: o da prática criativa e da expressão crítica do mundo visível (Kracauer, 1980). No primeiro caminho, o da prática criativa, a fotografia, entre várias tendências, foi pensada por um lado, como expressão autoral ligada ao pictorialismo e aos padrões clássicos de representação artística, de outro lado, associada às agências governamentais, à imprensa ilustrada e a produção das notícias, agindo como janelas que se abriam para o mundo, figurando-o da forma mais

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> realista. Ainda neste segundo rumo ou tendência, a produção fotográfica novecentista associou-se as práticas de registro de social, servindo para documentar as condições de vida de diferentes setores sociais, os deslocamentos humanos, conflitos e situações limite. (MAUAD, 2013, p.16).

Neste segundo caso apresentado pela autora, o agenciamento das imagens poderia ser feito de forma autônoma, como os exemplos das agências fotográficas independentes ou associadas a projetos governamentais. De toda maneira, o envolvimento à causa fotografada orienta escolhas e, portanto, delineia a forma que a imagem vai assumir. Assim, o engajamento político a uma causa, princípio ou regras institucionais define a dimensão autoral da fotografia pública.

ParaRicouer(2004 *apud* Mauad2013), portanto, a fotografia se torna pública porque se associa às funções de representação de diferentes formas de poder na cena pública. São, ainda, suportes da memória pública sancionada pelas diferentes culturas políticas. Entretanto, é nas formas de agenciamento da fotografia pública que se deflagra o seu potencial de mobilizar as memórias concorrentes e de acionar representações históricas sobre acontecimentos e eventos passados. É na qualidade de memória-arquivo e memória-patrimônio que a fotografia pública revela-se como espaço de disputa por legitimações de visões de mundo, fatos, interpretações.

O objetivo deste estudo é analisar a relação entre a construção de uma memória visual, por meio de fotografias de um acontecimento significativo para a história do Paraná: a formação do Território Federal do Iguaçu. Busca-se entender esta construção de memória visual por meio do agenciamento das imagens relacionadas ao tema e que fazem parte do acervo da Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu, localizado em Laranjeiras do Sul, cidade na região Centro-Oeste do Paraná, assim como pertencentes a acervos particulares de moradores do município.

O termo agenciamento (Mauad 2008) refere-se à biografia das imagens, em sua circulação social e possível construção de uma narrativa visual que contribui para a formação da memória desse assunto. Assim, as imagens aqui apresentadas fornecem pistas importantes para entender as implicações da formação do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Território do Iguaçu para o município de Laranjeiras do Sul, que foi o escolhido como capital justamente por estar em uma das regiões pouco habitadas do Paraná.

A desnacionalização do Oeste paranaense

A preocupação das autoridades brasileiras nas regiões de fronteira com a Argentina e Paraguai surgiu ainda durante o período imperial, em meados do século XIX, antes mesmo de iniciada a Guerra do Paraguai. Precavendo-se de uma possível deterioração nas relações com a Argentina em função da questão dos limites entre os dois países que ainda não estavam definidos, o governo brasileiro criou em 1859 as Colônias Militares de Chopim e Chapecó. Para Colodel (1988 p.98), os militares alegavam que a "região possuía um valor estratégico extremamente valioso e que era no mínimo, temerário deixar esta importante área isenta de qualquer tipo de fiscalização por parte das autoridades imperiais".

A instalação destas colônias, no entanto, ficou em segundo plano, já que Brasil e Argentina aliaram-se por ocasião da Guerra do Paraguai, tornando praticamente nulo o risco de conflito fronteiriço entre estes países durante a guerra.

Terminada a Guerra do Paraguai, o assunto voltou a preocupar as autoridades brasileiras uma vez que o litígio territorial entre Brasil e Argentina ainda não tinha sido resolvido. Em relação ao extremo oeste paranaense, a ideia da instalação de uma Colônia Militar surgiu entre os oficiais do Exército Imperial ainda durante a Guerra do Paraguai. Segundo Colodel (2003 p.17), os militares entendiam que "a região tinha valor estratégico muito grande e não podia ficar desguarnecida. Deveria ser criada e funcionar como um bastião da defesa nacional dessas fronteiras", abrigando também sob sua jurisdição "um núcleo urbano, ponto inicial da colonização e povoamento de toda a região".

As providências para a instalação definitiva da Colônia Militar de Foz do Iguaçu tiveram início somente em 1888, quando o ministro da guerra Thomaz José

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Coelho de Almeida resolveu criar uma Comissão Estratégica para tratar dos interesses da região de Foz do Iguaçu.

A insatisfação da população era constante. De acordo com Wachowicz (1982), as próprias populações queixavam-se do grande abandono que sofriam por parte dos Estados do Paraná e Santa Catarina. Outro fato relevante foi que os revolucionários paulistas, em 1924, comandados por Isidoro Dias Lopes na revolução que ficou conhecida como Revolta Paulista[4], refugiaram-se no Oeste paranaense, revelando à nação "o estado de abandono em que se encontrava a região, a penetração e exploração econômica argentina e o trabalho praticamente escravo existente nos latifúndios". Wachowicz (1982, p.140) acrescenta:

> Aos militares revoltados em 1924, impressionara a situação de desnacionalização que constataram na região: a língua corrente era o guarani e o espanhol, o dinheiro era o peso argentino, a navegação do rio Paraná era controlada pela Argentina (não havia um só vapor brasileiro), a madeira e o mate eram predados pelos capitalistas argentinos. O Estado do Paraná fazia-se presente de duas formas negativas: o fisco e a polícia. As poucas autoridades eram frequentemente denunciadas como coniventes com latifundiários argentinos.
>
> É dentro deste cenário, com o escasso povoamento brasileiro, com a forte presença de paraguaios e argentinos e com a omissão do Estado pelo descaso das autoridades brasileiras com relação à população, que se criou um clima favorável à implantação na região do futuro projeto de Vargas denominado "Marcha para Oeste"e que, em 1930, resultaria na criação do Território Federal do Iguaçu, juntamente com outros territórios federais nas fronteiras brasileiras.

O Território Federal do Iguaçu

A "Marcha para Oeste" tinha como objetivo central incentivar o progresso e a ocupação do Centro-Oeste brasileiro, organizando um plano para que as pessoas

[4] Após serem vencidos, os revolucionários de 1924 marcharam rumo ao sul do Brasil e, em Foz do Iguaçu, uniram-se aos oficiais gaúchos comandados por Luís Carlos Prestes, no que ficou conhecida como Coluna Prestes. (MUSSOI, 2015, p.56).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

migrassem para o interior do país, onde havia muitas terras desocupadas. Além disso, pretendia quebrar os desequilíbrios regionais pela implantação de uma política demográfica que incentivasse a migração, na tentativa de diminuir os desequilíbrios existentes entre as diversas regiões do país, para melhorar a economia local e fortalecer os laços da região com o governo.

Contudo, para que a política de Vargas desse certo, era necessária a criação de uma base de apoio nos estados periféricos, como Goiás, Mato Grosso e Paraná, que ficariam encarregados pela produção de alimentos e matérias-primas capazes de abastecer o novo polo industrial do sudeste (São Paulo) e, por isso,a questão dos territórios federais no Brasil já podia ser observada na primeira divisão administrativa durante a Constituição Imperial, quando os antigos limites das capitanias foram transformados em províncias, por volta de 1821.

> O Governo Federal pensava além. Também queria nacionalizar a imensa Região Oeste. Todavia, entendia que era necessário e fundamental que o seu efetivo povoamento fosse uma realidade. Dessa vontade política é que nasceu a política governamental denominada de marcha para o Oeste. Em tese uma maré povoadora que, partindo do litoral já ocupado, penetraria nos sertões brasileiros através de estradas de ferro e de hidrovias serem construídas. (COLODEL,2003, p.39).

Mas foi apenas em 1937, através de uma ordem constitucional, que Ponta Porã e Iguaçu foram desmembrados dos estados do Paraná e Santa Catarina. Foi a partir desta nova ordem constitucional, que o Território Federal do Iguaçu passou por uma série de medidas pelo governo federal que, segundo Mussoi (2015), visava o fortalecimento das fronteiras, que podem ser consideradas a fase embrionária do Território Federal do Iguaçu. A partir de então, a capital passou a ser Laranjeiras do Sul, cidade localizada no centro-oeste do Paraná e que na época concentrava uma população de pequeno porte, visto que a região era basicamente habitada por pessoas que vivam no campo, já que o centro urbano crescia a passos lentos.

Foi a partir desta nova ordem constitucional, que o Território Federal do Iguaçu passou por uma série de mudanças, entre elas, estava a ampliação da faixa

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de fronteira (esta criada pela Constituição de 1934), de 100 para 150 quilômetros, a cargo do Conselho Superior de Segurança Nacional para que se autorizasse sua colonização ou aberturas de estradas para o interior. Também se encontrava descrito na nova ordem constitucional que o estabelecimento de condições espaciais para a ocupação de terras na faixa de fronteira procurava garantir o processo de nacionalização da região, as quais somente poderiam ser habitadas se fossem para colonos brasileiros natos ou casados com brasileiras. As propriedades deveriam ter no mínimo 25 hectares e no máximo 100 hectares, respeitando a faixa de 30 quilômetros de ambos os lados das estradas que davam acesso aos terrenos produtivos da época.

O Decreto n° 5.812, de 13 de setembro de 1943, delimitava que todos os territórios acima descritosdeveriam deixar uma faixa de fronteira de 150 km instituída pela Constituição Federal outorgada em 1937. A partir disso, os limites iniciais do território foram sendo definidos.Localizado nas terras correspondentes a faixa de fronteiras, na área de limite com a República da Argentina e do Paraguai, o território foi criado pela fusão da parte Oeste e Sudoeste do Paraná e Oeste de Santa Catarina. Segundo Mussoi (2001), para a formação do novo território, o Paraná perdeu 51.452 km² e Santa Catarina 14.402 km². Com a união de territórios paranaenses e catarinenses, o Território Federal do Iguaçu passou a ser uma nova unidade federativa correspondente a um total de 65.854 km².

A lei de criação do Território do Iguaçu não estabeleceu seus municípios, nem definiu a capital. Porém, foram adotadas medidas complementares neste sentido, que seriam tomadas uma semana depois. Em 21 de setembro de 1943, ficou definido que o Território do Iguaçu seria dividido em quatro municípios, com as denominações de "Foz do Iguaçu", "Clevelândia", "Mangueirinha" e "Xapecó"[5]. Segundo Mussoi (2015), havia uma torcida para que a escolhida fosse Foz do Iguaçu. Porém, cerca de oito meses foram necessários para que um novo decreto delimitasse o local definitivo para ser a sede. E, a partir de então, a capital passou a ser Laranjeiras do Sul.

[5] BRASIL, Decreto-Lei n°5.839, de 21 de setembro de 1943. Dispõe sobre a administração dos Territórios Federais do Amapá, do Rio Branco, do Guaporé, de Ponta Porá e do Iguaçu.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Com o novo Decreto de n° 6.550, o Território Federal do Iguaçu anexou mais terras, cerca de 3.000 km². A área que passou a fazer parte do território correspondia à chamada Vila de Xagu, subtraindo-a do município de Guarapuava[6].

As perspectivas de crescimento das regiões que envolviam o Território Federal do Iguaçu aumentavam. Segundo Mussoi (2015), a população via com bons olhos a chegada do Território do Iguaçu, pois impulsionaria o comércio e, consequentemente, geraria mais riquezas e infraestruturas para a localidade, que na época encontravam-se precárias.

As memórias fotográficas do fato

A Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu ocupa o espaço onde antigamente foi a primeira prefeitura da cidade. Após uma revitalização, o local passou a ser utilizado para a preservação da memória e a identidade de Laranjeiras do Sul. Como o território foi um dos principais acontecimentos da cidade, a Casa da Memória recebeu este nome fazendo mensão ao ocorrido. A casa mede 175 m², foi construída em madeira e tábuas sobrepostas fixadas horizontalmente. Coberta por telhas francesas que se desdobram em várias seções de duas e quatro águas, preserva em sua arquitetura a originalidade da obra que faz parte da história da cidade.

Na parte interna, há algumas divisões temáticas. Móveis e objetos da década de 1940 de quando a casa serviu como residência oficial do secretário-geral, o major Raul Gomes Pereira do Nascimento. Além de materiais sobre o major, a Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu mantém uma sala com fotografias, aparelhos antigos de rádio e televisão que representam o contexto da década de 1940. Ao final do passeio, os visitantes são convidados a assistir um breve vídeo explicativo sobre o território.

[6]A antiga Vila Xagu, ex-Laranjeiras, foi a última área anexada ao Território Federal do Iguaçu e também a contemplada como capital pela proximidade com os grandes centros da época, como Curitiba e Guarapuava.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O principal objetivo da Casa da Memória é comunicar e representar para os visitantes como era a cidade, o que mudou após o território, porque influenciouno crescimento econômico, político e social da cidade e da região que, de acordo com Mussoi (2015), por muitos anos encontrou-se em total abandono.

Portanto, esta pesquisa centra-se no conjunto de fotografias elaboradas durante a existência do Território Federal do Iguaçu, que englobava as regiões Oeste e Sudoeste do Paraná e o Oeste de Santa Catarina. Para a análise, foram utilizadas imagens referentes ao tema que pertencem à Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu e a algumas famílias que mantêm, em seus acervos particulares, imagens que auxliam a construir uma memória visual a respeito da formação da capital do território, Laranjeiras do Sul, cidade sede entre os anos de 1943 e 1946.

Estas fotografias, produzidas no período de existência da capital do território, compõem os cenários temáticos do local, bem como auxiliam no entendimento das transformações que a cidade passou no período em que foi capital. Além disso, estas imagens reafirmam o uso da imprensa como fonte histórica, perpassando o tempo e o espaço. Os meios de comunicação, por meio do jornalismo, exercem um papel importante para auxiliar a construir a memória visual urbana de um determinado local. Para Ribeiro (2012), atuam na produção de uma ideia de narrativa histórica, não só porque indicam aqueles que, dentre todos os fatos da realidade, devem ser memoráveis no futuro, mas também porque o discurso jornalístico constitui-se como um importante regristo do que se passou.

Conforme descreve Mauad (2008), as fotografias estão relacionadas ao processo social que envolve a trajetória das imagens como artefatos, tais como coisas que são guardadas, distribuídas, manuseadas, arquivadas e destruídas. O argumento ajuda a compreender a ideia de agenciamento, pois a circulação e o uso destas fotografias do período em que a cidade foi a capital do Território Federal do Iguaçu auxiliam a compreender sua importância para corroborar a ideia proposta naquele espaço geográfico e político.

Dessa forma, propõe-se uma reflexão sobre o conjunto de fotografias do acervo da Casa da Memória e Cultura do Território Federal do Iguaçu e de outras

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

imagens pertencentes a famíliaslocais, referentes ao tema mencionado. Na análise, buscamos informações sobre quem produziu as fotografias, com que intuito, como circularam e com que objetivos, além da descrição das temáticas dessas imagens. Para complementar as informações, foram entrevistados os agentes que doaram as imagens ao acervo. A metodologia das entrevistas seguiu os preceitos da História Oral, de acordo com Meihy (1996), buscando compreender de que maneira se sustentou o circuito de agenciamento das fotografias, quais os rumos que elas tomaram e verificar as possibilidades de interpretação dessas imagens, entre as versões oficiais (seja a da Casa da Memória, da imprensa ou de fotógrafos contratados pelo novo governo) e das famílias.

As entrevistas com pessoas que colecionam arquivos memoráveis, tanto textuais como imagéticos, conforme propõe Mauad (2008), contribuem no processo de produção de sentido social. De acordo com a autora, a fotografia é compreendida como resultante de uma relação entre sujeitos e a imagem, por sua vez, engendra uma capacidade narrativa que se processa numa dada temporalidade. Estabelece-se, assim, um diálogo de sentidos com outras referências culturais de caráter verbal e não-verbal. As imagens nos contam histórias, atualizam memórias, inventam vivências, imaginam a história. Esse campo é o que define a ordem visível (e do invisível).

Em meados do século XX, a prática fotográfica ainda era um *hobby* caro de uma classe em ascenção, por isso, restrita a órgãos públicos ou a famílias com poder aquisitivo suficiente para sustentar a compra de equipamentos, filmes fotográficos, o pagamento de revelações ou a contratação de fotógrafos profissionais.

A imagem fotográfica fornece informações acerca do objeto fotografado, sejam elas relativas a determinado assunto que ocorre na realidade visível, material, mas também em motivos puramente abstratos ou ficcionais. Para Kossoy (2001), isso significa que são ilimitadas as possibilidades temáticas. A criação flui na imaginação do fotógrafo e são infinitas as possibilidades de interpretação. De acordo com Le Goff (1985, p.39), a fotografia revoluciona a memória, multiplica-a e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visual nunca antes atingida, permitindo assim, guardar a memória do tempo. Portanto, as fotografias contribuem para um processo de confirmação e legitimação dos fatos que já ocorreram.

Para a seleção das imagens aqui apresentadas, alguns critérios foram seguidos. As fotografias selecionadas fazem parte do acervo pessoal de laranjeirenses que guardam as mesmas e também de fotografias que fazem parte do acervo da Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu, buscando observar os caminhos percorridos por estas imagens, bem como sua carga histórica. Para coletar estas fotografias, foram necessárias entrevistas, que contribuem para a compreensão de como se consolidou o Território Federal do Iguaçu e quais mudanças afetaram Laranjeiras do Sul, bem como entender a própria relevância da fotografia para aqueles que a detêm e como utilizam-na para rememorar ou narrar visualmente os fatos.

No processo da pesquisa, foram encontradas fotografias com fontes diferenciadas: as imagens cedidas por famílias que, ao longo de várias décadas, preservaram as imagens que contam a história de um período de transformação da cidade; um relatório com informações do território que é de responsabilidade de Marco Aurélio Pellizzari Lopes[7] e as fotos da Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçuque fazem parte de um acervo que, no período do território, foram publicadas no jornal *O Iguaçu.*

Das três fontes de pesquisa encontradas, o presente trabalho analisa o circuito de agenciamento das fotografias que foram publicadas pelo jornal e que, portanto, agora fazem parte da Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu e as fotografias das famílias, que contribuem para duas visões com relação ao território: a oficiale a de moradores da localidade.

Popularmente conhecido como “domadário dedicado aos interesses do território”, o jornal *O Iguaçu*tinha como diretor Beneval de Oliveira. Circulava semanalmente na capital e em todos os municípios que formavam o território.

[7] Nascido em Laranjeiras do Sul, Marco Aurélio Pellizzari Lopes é advogado. Possui materiais de caráter documental sobre o território, que faz parte de um acervo familiar. Quem iniciou a compilação das informações sobre o território foi seu pai, que também era advogado: Xenofonte de Freitas Lopes.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Por se tratar de um órgão de divulgação do Território Federal do Iguaçu, publicava os atos oficiais e as notícias governamentais, além de notas de protesto, notícias sociais, publicidade e fotografias. Durante o período de existência do território, já havia movimentos a nível estadual pela extinção do território e a incorporação ao Paraná e a Santa Catarina das regiões que lhes haviam sido tiradas, gerando assim a publicação de uma coluna intitulada de "Fatos e boatos"(CAMARGO, 1999, p.134). O órgão de imprensa defendia, portanto, os interesses do Território Federal do Iguaçu. Porém, o semanário teve vida curta, em virtude de seu lançamento ter acontecido um ano antes da extinção do território.

Portanto, as fotografias aqui selecionadas dizem respeito ao acervo da Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu, que circularam no jornal *"O Iguaçu"* e da família de João Olivir Camargo e Marco Aurélio Pellizzari Lopes, amboslaranjeirenses e moradores da cidade até os dias de hoje[8].

Fotografia 1 –Instalações de funcionários

Fonte: Acervo pessoal de João Olivir Camargo. Esta fotografia é datada de 13 de novembro, sem indicação do ano e nem do nome do fotógrafo.

[8] Para a redação deste artigo, foram selecionadas apenas três imagens, por conta do espaço disponível. As demais imagens utilizadas para a análise encontram-se na Casa da Memória e em posse dos entrevistados, em seus respectivos acervos particulares.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A imagem retrata as casas recém-construídas para os funcionários do governo, entre eles estava localizada a residência do capitão Antônio Joaquim de Camargo, figura de destaque no cenário político da cidade naquele período. Esta fotografia pertence a João Olivir Camargo, mas algumas de suas cópias foram cedidas também para a Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu no período de sua inauguração. A imagem não foi publicada no jornal.

Durante os anos que sucederam o fim do Território Federal do Iguaçu, esta fotografia fez parte do acervo particular de Camargo[9](2017). Segundo ele, muitas fotografias que fazem parte de seu acervo foram produzidas por outras famílias, mas a vontade de conhecer cada vez mais sobre este acontecimento da cidade fez com que o senhor encontrasse motivação para colecioná-las. Portanto, a partir da fotografia, novas formas de ver a imagem foram sendo estimuladas. Neste aspecto, a prática fotográfica se investe na comunidade de imagens constituída por temas, acontecimentos, pessoas e lugares que tanto orientam a compreensão dos processos de construção de identidades sociais, raciais, políticas, étnicas, nacionais, quanto corrobora o papel da fotografia pública independente nesse processo. (Mauad, 2013, p.18)

Durante o governo do território, estabeleceu-se um plano de construção de casas para funcionários e operários. De acordo com Mussoi (2015), a partir deste plano, deveriam ficar prontas 40 casas para operários e vinte e cinco para funcionários, todas elas localizadas na capital. O objetivo do governo, de acordo com Camargo (2017), era construir em 1947 casas nas sedes dos municípios, com o desejo de alojar a todos os funcionários, pelo menos os chamados "feitores"[10] e "chefes de turmas".

As casas, construídas especialmente para os funcionários seguiam um mesmo formato de construção. Com madeira em abundância no terceiro planalto paranaense, as casas utilizavam este tipo de material.Naquele período,instalou-se a

[9] Entrevista concedida às autoras em 23 de fevereiro de 2017. Transcrição de posse das autoras.
[10] "Feitores" eram os encarregados de vigiar o trabalho dos outros funcionários. Em tempos de Brasil Colonial, em geral eram os feitores que, sob as ordens dos senhores, aplicavam os castigos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

energia elétrica, por meio de geradores movidos a motores na cidade. ParaCamargo (2017), conquistas chegaram à cidade após o andamento de obras públicas.

> A saúde pública melhorou na cidade, porque foram criados postos de saúde e enfermarias, já que foi devido à polícia-sanitária ser muito ativa nos municípios de Palmas e Guarapuava, os leprosos procuraram se refugiar no território. E foi a partir disso que as coisas foram melhorando, e foi necessário tomar medidas para que tudo ficasse sob controle. (CAMARGO, 2017).

De acordo com dados da Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu, as obras iniciadas e concluídas na capital foram: 11 prédios residenciais para funcionários, construções de madeira com área útil de 68,50m², e sete residências para operários,também de madeira; uma estação de rádio transmissora, um hospital mirim e o forum. Todas estas obras foram construídas na capital, Laranjeiras do Sul. Construções representativas também apareceram em outras regiões do território, como escolas, hotéis e revitalizações na rede ferroviária que ligava a capital a outras regiões do território.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fotografia 2 – Inauguração dos Correios

Fonte: Acervo pessoal de João Olivir Camargo. Esta imagem pertence a Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu. Sem indicação da data em que foi tirada bem como de quem fotografou, esta fotografia circulou no território por meio do jornal O Iguaçu.

Nesta imagem, há várias formas de agenciamento, seja do fotógrafo para o jornal ou do recorte de jornal para compor o acervo da Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu. Na foto, estão os funcionários e seus respectivos familiares, que posam na entrada do estabelecimento. ParaCamargo (2017), ter uma casa de correios na capital foi sinal de orgulho, visto que, pela distância dos grandes centros, isto seria de grande valia para a comunicação com as outras regiões do território.

> Ter empresas ou até bancos ou setores públicos na capital era um sinal de que os investimentos que realmente estavam dando certo e que a cidade só tendia ao crescimento. (CAMARGO 2017)

Nesta fotografia, é possível novamente ver que as construções seguiam um formato de construção. A madeira prevalecia, em virtude de sua abundância. Outro aspecto notável é o número significativo de crianças que aparecem na foto. Todas eram parte das famílias dos funcionários.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fotografia 3 – A precariedade das estradas do Território

Fonte: Acervo pessoal de Marco Aurélio Pellizzari Lopes. Esta fotografia que faz parte do acervo pessoal de Marco Aurélio Pellizzarri Lopes, é datada de 1947. Sem indicação de quem fotografou, bem como quem são os fotografados, esta fotografia é de responsabilidade de Marco Aurélio.

Esta fotografia demonstra a precariedade das estradas e seus frequentes atoleiros que, de acordo com Mussoi (2015), era um fator prejudicial para o desenvolvimento da região. O autor explica que o segundo governador do Território do Iguaçu, Major Frederico Trotta, nomeado em 6 de fevereiro de 1946, entrou em exercício em 5 de março daquele ano, permanecendo no cargo mesmo após a extinção do território, em 18 de setembro de 1946. Logo que foi comunicado que iria governar o território, Trotta procurou inteirar-se dos assuntos que lhes diziam respeito. Um dos pontos que demonstravam sérios problemas era o plano rodoviário. Trotta percorreu o território acompanhado pelos diretores de divisão para que "estudassem concretamente os casos que lhes fossem afetos".(Mussoi 2015, p.35).

Em relação às rodovias, o governador estabeleceu um plano rodoviário, apontando as principais estradas que deveriam ser construídas, suas distâncias e benefícios que inegavelmente trariam à população. Ainda em 1946, o programa rodoviário do governo de Trotta previa uma série de realizações dentro de um plano para o território. Porém, com a sua extinção e o retorno da sua área aos respectivos estados de origem, o plano rodoviário do território foi paralisado eperdido para sempre.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Antes mesmo da redemocratização do Brasil, ainda durante o governo de Getúlio Vargas, intelectuais paranaenses teriam iniciado o movimento pela recuperação da área desmembrada do Paraná para a formação do território. De acordo com Mussoi (2015), realizadas as eleições de dezembro de 1945, com a vitória do General Eurico Gaspar Dutra para presidente da República e os novos parlamentares assumindo seus trabalhos na Assembleia Nacional Constituinte, surge um novo cenário sobre o qual as forças políticas paranaenses e catarinenses se mobilizaram com o objetivo de reconquistar a área desmembrada para a formação do Território Federal do Iguaçu.

O governo criou então um ato de extinção do Território Federal do Iguaçu. Este ato se deu com a aprovação pelo Plenário da Assembleia Nacional Constituinte no dia 8 de setembro de 1946, pelo Art. 8º do ato das disposições transitórias da nova Constituição. De acordo com Camargo (1999), a proposta original apresentada pelas lideranças do movimento com 119 assinaturas sob a forma de emenda supressiva, tinha sido aceita e aprovada pela Comissão Constitucional no início de setembro, com a seguinte redação: "Ficam extintos os atuais Territórios do Iguaçu e Ponta Porã, cujas áreas volverão aos estados de onde foram destacados".Após o ato proposto pelo governo de Eurico Gaspar Dutra, não houve registros de oposição pela população, mesmo havendo até hoje pessoas que defendem a ideia do Território Federal do Iguaçu.

Ao analisar o circuito de agenciamento das fotografias, é importante ressaltar que as fotografias presentes nesta pesquisa dizem respeito ao Território Federal do Iguaçu, cedidas por moradores da cidade e pela Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu, e todas elas traçaram caminhos distintos e olhares diferenciados sobre o mesmo assunto.

Considerações Finais

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A ideia de criação do Território Federal do Iguaçu havia sido estudada desde a década de 1920 e encontrava apoio do Estado das Missões, nos planos capitalistas riograndenses e pelo temor da penetração argentina, que já vinha ocorrendo sobretudo na região de Foz do Iguaçu. Segundo Camargo (1999), as lideranças do Oeste do Paraná se manifestavam, desde a sua criação, contra o território.

De acordo com Camargo (1999 p.34), para a população de Laranjeiras do Sul, a extinção do território foi uma surpresa e pôs fim às esperanças de progresso e de uma vida melhor. Extinto o Território Federal do Iguaçu, Laranjeiras do Sul voltou a ser "apenas" um distrito do município de Guarapuava. "Os munícipes sentiram-se valorizados, por morarem em uma capital de estado. E isso era constatado principalmente pela proximidade de Laranjeiras do Sul com os grandes centros, como Curitiba, por exemplo".

Segundo Mussoi (2015), as políticas públicas implementadas no Território do Iguaçu tiveram como consequência o surgimento de um movimento migratório de trabalhadores, principalmente colonos gaúchos, em busca de novas terras para plantar ou outras oportunidades de trabalho. O territórioestaria desta forma cumprindo com um de seus objetivos: a ocupação dos imensos espaços vazios da fronteira meridional do Brasil traçado no projeto de Vargas.

A fotografia pode ser considerada como um testemunho, pois ajuda a construir um contexto de realidade. De acordo com Kossoy (2001), toda a fotografia é produzida com uma certa finalidade. Se um fotógrafo desejou ou foi incumbido de retratar determinado personagem, ou qualquer um dos infinitos assuntos que, por uma razão ou outra demandaram sua atuação, esses registros foram produzidos com uma finalidade documental iconográfica.

> O que de fato se observa quando estudamos a história da prática fotográfica e nela incorporamos a fotografia como registro da experiência histórica, é a multiplicação dos seus usos e funções ao ponto de não podermos mais falar de fotografia no singular. (MAUAD, 2013, p.02-03).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Dessa forma, a fotografia, além de ser um resíduo do passado, é também um testemunho visual no qual se pode detectar, de acordo com Kossoy (2001), tal como ocorre nos documentos escritos, os elementos constitutivos que lhe deram origem do ponto de vista material. Por outro lado, apesar de sua credibilidade, nelas também ocorrem omissões intencionais, acréscimos e manipulações de toda a ordem.

Pode-se dizer que o conjunto de fotografias (em seus diversificados agenciamentos), narrativas textuais, testemunhos orais, discursos oficiais e álbuns de família contribuem para formar uma visualidade acerca da formação do Território Federal do Iguaçu. De acordo com a perspectiva de Mirzoeff (*apud* Linares2015), o termo visualidade é um processo composto de percepções visuais, bem como de associações entre informação, imaginação e uma compreensão específica do espaço físico e psíquico. Dessa forma, a visualidade é uma prática discursiva de manipulação e regulação do real que produz efeitos materiais.

As imagens aqui apresentadas, que fazem parte do acervo da Casa da Memória e Cultura do Território Federal do Iguaçu e de famílias de Laranjeiras do Sul,contribuem para a formação de um imaginário e para a construção da memória visual urbana de Laranjeiras do Sul entre os anos 1943 e 1946.Além disso, as fotografias, juntamente com os testemunhos de quem teve pessoas próximas vivenciando o acontecimento, auxiliam a compor o acervo imagético que contribui para a formação da memória visual acerca desse tema, tão caro para a história dos moradores de Laranjeiras do Sul.

Referências

CAMARGO, João Olivir. Raízes da nossa terra: a história épica e contemporânea. Editora Vicentina. Laranjeiras do Sul: 1999.

CAMARGO, João Olivir. Entrevista concedida às autoras em 23 de fevereiro de 2017. Transcrição de posse das autoras.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

COLODEL, José Augusto. Obrages & companhias colonizadoras: Santa Helena na história do oeste paranaense até 1960. Santa Helena, PR: Prefeitura Municipal, 1988, p.37.

COLODEL, José Augusto. Cinco Séculos de História. In: PERIS, Alfredo Fonseca. (Org). Estratégias de Desenvolvimento Regional – Região Oeste do Paraná. Cascavel: Edunioeste, 2003.

DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (Orgs). Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação Social. 2ª ed. São Paulo: Atlas, 2005.

KOSSOY, B. Fotografia e História. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LE GOFF, Jacques. "Memória", em *Enciclopédia Einaudi,* Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, vol. I (Memória-História).

Linares, Claudia R.P. A imagem colonizada. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia pública, e cultura do visual, em perspectiva histórica. Rio de Janeiro, RJ: Editora UFF, 2013.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Manual de História oral: 5° Edição, fevereiro de 2005 – São Paulo: editora Loyola, 1996.

MUSSOI, Arno Bento. Território Federal do Iguaçu: Perspectivas para o desenvolvimento regional. Laranjeiras do Sul: Ed. Cantu, 2015.

WACHOWICZ, Ruy C. Obrageros, Mensus e colonos – História do oeste paranaense. Curitiba:ed. Vicentina, 1982.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A fotografia de família como evidência histórica

Júllia MENDES PESTANA DOS SANTOS[1]

Resumo. Dentre a diversidade de imagens, escolhe-se a fotografia de família para a discussão sobre o conhecimento. No caso da fotografia, os veículos incluem desde os tradicionais álbuns de retrato até os bytes de uma imagem digitalizada, podendo a circulação limitar-se ao ambiente familiar ou ampliar seus caminhos navegando pela Internet. No âmbito do trabalho, tratamos a fotografia como um documento repleto de peculiaridades que acompanhou as mudanças sociais, assim, contendo uma série de informações importantes do ponto de vista cultural e histórico, além de servir como memória. A metodologia utilizada é através da descrição das fotografias de família, baseada na tabela de Categorias Informacionais de Smit (1987), assim utilizando a observação sobre sua relevância. A História necessita de um objeto de investigação, e para ser bem sucedida, são necessárias fontes imagéticas, orais, escritas. Por isso, ao analisarmos uma imagem, devemos decifrar seus códigos e perceber seus silêncios, é como dizemos: "uma imagem fala mais que mil palavras".

Palavras-chaves: Fotografia de família, Memória, Evidência Histórica.

Introdução

A imagem fotográfica é o que resta do acontecido, é o fragmento de uma realidade passada, tornando-se ocorrência de um fato histórico. Na nossa vida convivemos de forma mais intensa, em cenários que circulam objetos, produtos, pessoas e, principalmente, imagens, as quais nos transmitem de forma explicita ou implícita, mensagens e diversas informações. Saber interpretar de maneira correta

[1] Mestranda em Ciência da Informação- Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Filosofia e Ciências, (Marília).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

os signos visuais tornou-se uma necessidade do ser humano. Atualmente vivemos numa era onde as imagens cada vez mais estão sendo produzidas de forma inovadora, rápida e dinâmica. Como temos que conviver diariamente com essa produção infinita, melhor será se aprendermos a avaliar essa cultura visual, sua função, sua forma e seu conteúdo. O uso da imagem deve ser significativo, deve ter intencionalidade, e também sendo necessário ter qualidade. De acordo com Rouillé

> A fotografia, no entanto não mostra nem mais nem melhor, como acreditam seus adeptos, nem menos, como afirmam seus adversários. Mostra alguma coisa diferente, faz surgir outras evidências, por propor novos procedimentos de investigação e a colocação do real em imagens [...] (2009, p.41).

Mauad (1996, p.12) corrobora que "a fotografia deve ser considerada como produto cultural, fruto de trabalho social de produção sígnica. Neste sentido, toda a produção da mensagem fotográfica está associada aos meios técnicos de produção cultural". Já para Kossoy (2001), a fotografia é uma forma de expressão cultural, na qual foram registrados do tempo, aspectos como religião, costumes, habitação, enfim, acontecimentos sociais de diversas naturezas foram objetos documentados através da imagem. Através da leitura de imagens, seja qual for o objeto de investigação , é imprescindível o uso de fontes documentais para fundamentar a pesquisa. Pois os documentos em geral, são provas históricas produzidas pelo homem. No âmbito do trabalho, tratamos a fotografia como um documento repleto de peculiaridades que acompanhou as mudanças sociais. Abordaremos mais precisamente as fotografias de família.

História da Fotografia

No decorrer da história a fotografia foi se popularizando, mas foi na segunda metade do século XIX que começaram a surgir imagens que relatavam os espaços rurais e urbanos da época, e a expressar a cultura dos povos e países do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mundo. Essa produção e divulgação da fotografia no século XIX permitiu a humanidade uma intimidade com o mundo das imagens impressas. Mas foi no final do mesmo século que ocorreram transformações, pois a fotografia deixa de ser tratada como um documento imagético passível de interpretação, e passa a se tornar uma representação do mundo, podendo variar de acordo com a cultura de quem a produziu e de quem a interpreta. Pois a narrativa histórica partia do pressuposto que os documentos eram expressão da verdade, e as imagens, quando muito, poderiam servir de ilustração como uma reprodução fiel do real. A fotografia foi marcada por polêmicas ligadas aos seus usos e funções. Para Mauad (1996, p.2) "[...] sua difusão provocou uma grande comoção no meio artístico, marcadamente naturalista, que via o papel da arte eclipsado pela fotografia, cuja plena capacidade de reproduzir o real, através de uma qualidade técnica irrepreensível, deixava em segundo plano qualquer tipo de pintura". Segundo Rouillé (2009) a ascensão da fotografia coincide com a economia de mercado e a bolsa de valores na Europa ocidental, principalmente nas cidades de Paris e Londres. Com o desenvolvimento da indústria ótica e química, ocorreu uma especificação dos produtos fotográficos e uma compactação das câmaras, possibilitando uma ampliação do número de profissionais e usuários da fotografia. Em 1888, já era possível contar com as indústrias Kodak, tornando-se a base da fotografia acessível a todos. A técnica fotográfica continuou se desenvolvendo no decorrer dos anos, chegando às famosas máquinas portáteis, eliminando a ajuda de um fotógrafo profissional. Era a grande popularização do registro fotográfico no âmbito privado e público, tornando-se documentos. Somente em meados do século XX as imagens constituíram-se como fontes documentais e objeto de pesquisa no campo científico.

Fotografia como evidência histórica

As imagens fotográficas foram utilizadas como a principal fonte histórica em diversas situações do passado, na época da escravidão, guerra de canudos, ditadura militar entre outras. Historicamente a fotografia compõe a textualidade de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

uma determinada época. Do mesmo jeito que os textos históricos não são autônomos, e necessitam de outros textos para sua compreensão, o mesmo se encaixa para a fotografia. De acordo com Mauad (1996) a fotografia na qualidade de texto, na característica da produção e leitura da mesma, deve ser concebida como uma mensagem que se organiza a partir de dois segmentos: expressão e conteúdo. O primeiro envolve escolhas técnicas e estéticas, tais como iluminação, enquadramento, definição de imagem, contraste, etc. Já o segundo é determinado pelo conjunto de objetos, pessoas, lugares e vivências que compõem a fotografia. Para ela ser utilizada como fonte histórica, ultrapassando seu aspecto ilustrativo, deve-se compor uma série extensa no sentido de dar contas das diferenças e semelhanças próprias no conjunto de imagens que foram escolhidas para serem analisadas. Mauad (1996, p.10) corrobora que

> [...] a análise histórica da mensagem fotográfica tem na noção de espaço a sua chave de leitura, posto que a própria fotografia é um recorte espacial que contém outros espaços que a determinam e estruturam, como, por exemplo, o espaço geográfico, o espaço dos objetos (interiores, exteriores e pessoais), o espaço da figuração e o espaço das vivências, comportamentos e representações sociais.

As imagens são históricas, dependem das variáveis técnicas e estéticas do contexto histórico que as produziram, e das diferentes percepções e visões do mundo. Para Mauad (1996, p.10) "[...] as fotografias guardam, na sua superfície sensível, a marca indefectível do passado que as produziu e consumiu". Algum dia essa fotografia já foi memória presente, pertencente àqueles que a possuíam, as guardavam e colecionavam como uma lembrança, uma relíquia, testemunho ou evidência. Desse modo, para analisarmos uma fotografia como evidência histórica é preciso ter conhecimento quanto à especificidade da linguagem, conhecer seus limites e as possibilidades. Para Rubim e Oliveira (2010, p.10) "a leitura de imagens implica compreensão, entendimento, significação e conhecimento. É preciso ir além do que se vê, rompendo com a superficialidade do visível e imediato e aprofundar o diálogo sugerido e implícito na obra".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fotografias de família

Para Mauad (1996) a fotografia de família, relata um modo de vida representado através de pessoas, objetos, poses, olhares fotografados. Segundo Leite (2001), a leitura da fotografia em muitos casos, independente de sua produção se remetem frequentemente a circunstâncias e condições da produção, para uma boa compreensão adequada da mensagem transmitida. A autora em seu livro analisa séries históricas de fotografias de família, considerando como fotografia histórica toda aquela que tem sido produzida há algum tempo, com relação ao momento em que é analisada pelo observador. Assim, observando e compreendendo as potencialidades históricas das fotografias. Foram analisados álbuns de famílias de imigrantes, vindos para São Paulo entre 1890 e 1930, durante a chamada Grande Imigração, e a mesma observou que a prática de fazer retratos de família era generalizada entre todas as classes sociais. O estudo da autora serviu de base para verificação de uma possibilidade de se levantar conteúdos mais específicos e abrangentes a partir das imagens de família coletadas, permitindo seu uso como fonte histórica. Para Leite (2001, p.75)

> Existe a necessidade de se levarem em conta as condições técnicas em que foram tirados os retratos. A posição estática, a pose, não pode ser atribuída inteiramente à imagem que a família queria transmitir de si mesma, se quando foi produzida a imagem fotográfica exigia um longo tempo de exposição [...]

Desse modo, as imagens fotográficas contém uma série de informações importantes do ponto de vista cultural e histórico, além de servir como memória. Para Leite (2001), a fotografia de família poderia talvez ser tomadas como um equivalente da memória coletiva, como a imagem fixada de um tempo que parou. A fotografia apresenta-se como elemento privilegiado para materialização da memória. Para Jacques Legoff (1990), a fotografia possibilita a multiplicação e a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

democratização da memória, assim oferecendo precisão e verdade que as demais fontes não conseguiram.

Descrição das fotografias

Fazer a descrição de uma imagem fotográfica não é fácil, pois é uma tarefa complexa e requer muito tempo e atenção, devido à quantidade de significados que um único documento pode apresentar. Segundo Barreto (2007) o conteúdo visual de imagens pode ser classificado em dois tipos principais:

- Conteúdo primitivo de imagens – refere-se aos elementos básicos que compõem a imagem; são características visuais que podem ser reconhecidas e extraídas automaticamente pelo computador com reconhecimento de padrões e visão computacional. Conteúdos primitivos são em geral de natureza quantitativa;
- Conteúdo complexo de imagens – refere- se aos padrões de uma imagem que são percebidos por seres humanos como fontes de significados. Dificilmente podem ser identificados por máquinas e são principalmente de natureza qualitativa. (BARRETO, 2007, p.4)

Para análise das fotografias de família, será feita uma observação sobre sua relevância, assim evitando descrições longas e excessivas em relação às características de conteúdo visual de cada imagem. A análise das imagens foi elaborada através da tabela de categorias informacionais baseada em Smit (1987), segue tabela para descrição das categorias logo abaixo:

Tabela 1: Categorias Informacionais

QUEM	Seres vivos, objeto, artefato entre outros.
ONDE	Ambiente, localização da imagem no espaço geográfico.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

QUANDO	Localização da imagem no tempo.
O QUE/COMO	Ação, descrição de detalhes.

Fonte: SMIT (1987, p.109).

A análise e tratamento desse conteúdo imagético devem ser minuciosamente aplicados, pois facilita a recuperação. Elliott e Madio (2015, p.14) corroboram que

> Os conhecimentos básicos de como tratar a informação fotográfica é importante para que não ocorresse o risco da perda em sua recuperação. Do ponto de vista dos conteúdos imagéticos, não podemos perder de vista o contexto de produção das imagens, pois acreditamos serem fundamentais esses dados para a compreensão da mensagem a ser transmitida.

Tratar essa informação fotográfica é importante para que não ocorra a perda em sua recuperação. Assim não perdendo o contexto de produção das imagens, pois são elementos fundamentais para e compreensão da mensagem a ser transmitida. A seguir apresentaremos as análises das fotografias registradas de algumas famílias de soldados que lutaram durante a Segunda Guerra Mundial.

Figura 1- Soldado Inglês e filho
Fonte: Francisco Miranda (2017).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Tabela 2: Categoria Informacionais- FIGURA 1

QUEM	Soldado Inglês e seu filho
ONDE	Inglaterra
QUANDO	1940
COMO	Pai com filho no colo

Fonte: Elaborado pela autora (2017).

Resumo: Soldado inglês visitando sua família, fardado, com seu filho no colo, durante a 2º Guerra Mundial.

Palavras-chave: Soldado inglês, família.

Figura 2- Família se despedindo

Fonte: Francisco Miranda (2017).

Tabela 3: Categoria Informacionais- FIGURA 2

QUEM	Pai soldado, esposa e seu filho
ONDE	2º Guerra Mundial
QUANDO	1940
COMO	Em um trem se despedindo

Fonte: Elaborado pela autora (2017).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Resumo: Pai, soldado durante a 2º Guerra Mundial, dentro do vagão de um trem se despedindo de sua esposa e seu filho partindo para guerra.

Palavras-chave: soldado no trem, família.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a sua descoberta até os dias de hoje a fotografia vem acompanhando o mundo contemporâneo, registrando sua história numa linguagem de imagens. Uma história múltipla, constituída por grandes e pequenos eventos, por personalidades mundiais e por gente anônima, por lugares distantes e exóticos e pela intimidade doméstica, pelas sensibilidades coletivas e pelas ideologias oficiais. A História necessita de um objeto de investigação, e para ser bem sucedida, são necessárias fontes imagéticas, orais, escritas. Por isso, ao analisarmos uma imagem, devemos decifrar seus códigos e perceber seus silêncios, é como dizemos: "uma imagem fala mais que mil palavras". Visto que a mesma não reproduz a realidade, mas se reconstrói a partir de uma linguagem própria, que nos permite notar acontecimentos através de outros meios que não conseguiríamos perceber. Assim, as imagens são representações do mundo na qual são elaboradas para serem vistas por todos. A utilização da imagem enquanto evidência histórica, e falamos aqui mais propriamente da fotografia de família, requer o que Mauad (1996, p.78) chama de "habilidade de interpretação". A fotografia de família além de apresentar-se como memória familiar, permite a leitura de uma cultura da época, é um documento imagético passível de interpretação, tornando-se documentos culturamente construídos.

REFERÊNCIAS

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

BARRETO, Juliano Serra. Desafios e avanços na recuperação automática da informação audiovisual. Ciência da Informação, Brasília, D.F: IBICT, v. 36, n.3, p. 17-28, set. / dez.2007. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ci/v36n3/v36n3a03.pdf>>. Acesso em 25/nov.

ELLIOTT, Ariluci Goes; MADIO, Telma Campanha de Carvalho. A fotografia como documento e suporte à construção da memória. XVI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, out./2015.

KOSSOY, Boris. Fotografia & História. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. Disponível em < http://memorial.trt11.jus.br/wp-content/uploads/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf>. Acesso em 02/nov.

LEITE, Miriam Moreira. Retratos de família: leitura da fotografia historica. 3.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. Disponível em< https://books.google.com.br/books?id=e_JMnL0dey8C&pg=PA6&lpg=PA6&dq=LEITE,+Miriam+Moreira.+Retratos+de+fam%C3%ADlia.+3.ed.+S%C3%A3o+Paulo:+Edusp,+2001.&source=bl&ots=qPRZ3fsPbn&sig=zsToO7sfHCAZE_2E9Jjxu8sK3L8&hl=ptBR&sa=X&ved=0ahUKEwiV4qfl9NDQAhWGFpAKHd4_CmkQ6AEIMTAC#v=onepage&q=LEITE%2C%20Miriam%20Moreira.%20Retratos%20de%20fam%C3%ADlia.%203.ed.%20S%C3%A3o%20Paulo%3A%20Edusp%2C%202001.&f=false>.Acesso em 10/nov.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. Tempo: Rio de Janeiro, v.1, n.2, 1996, p.73-98.

MIRANDA, Francisco. Blog. Disponível em: <https://chicomiranda.wordpress.com/category/exercito-ingles/>. Acesso em: 25/nov.

ROUILLÉ, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

RUBIM, Sandra Regina Franchi; OLIVEIRA, Terezinha. A imagem como fonte e objeto de pesquisa em historiada educação. Maringá: Universidade Estadual de Maringá. Seminário de Pesquisa do PPE, 2010.

SMIT, J. W. A análise da imagem: um primeiro plano. In: _____.(Coord.) Análise documentária: a análise de síntese. Brasília, D.F: IBICT, 1987. Disponível em < http://amormino.com.br/livros/20140704-analise-documentaria.pdf>. Acesso em 25/nov.

VOLUME 9

VOLUME 10

POLÍTICA

VI ENEIMAGEM

ANAIS DO EVENTO

III EIEIMAGEM - Encontro Internacional dos Estudos da Imagem

Apoio: H2h VISUAL MEDIA

Promoção: Universidade Estadual de Londrina

LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Universidade Estadual de Londrina

Reitora

Profa. Dra. Berenice Quinzani Jordão

Vice-Reitor

Profo. Dro. Ludoviko Carnasciali dos Santos

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

Profa. Dra. Edméia A. Ribeiro

Apoio:

Universidade Estadual de Londrina

Departamento de História – UEL

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

Departamento de Comunicação – UEL

Programa de Pós-Graduação em Comunicação /Mestrado – UEL

Realização:

LEDI
Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Editoração: André Luiz Marcondes Pelegrinelli e Pamela Wanessa Godoi.

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Pamela Wanessa Godoi

(Org.)

ANAIS

VOLUME 10: POLÍTICA

VI ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

III ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

Londrina

Universidade Estadual de Londrina

2017

Catalogação na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

E56a Encontro Nacional de Estudos da Imagem (6. : 2017 : Londrina, PR)

Anais do VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem [e do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem [livro eletrônico] / André Luiz Marcondes Pelegrinelli, Pamela Wanessa Godoi (orgs.). – Londrina : Universidade Estadual de Londrina, 2017.
1 Livro digital : il.

Inclui bibliografia.
Disponível em:
http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017/index.php/anais/
ISBN 978-85-784644-5

1. Imagem – Estudo – Congressos. 2. Imagem e história – Congressos. I. Pelegrinelli, André Luiz Marcondes. II. Godoi, Pamela Wanessa. III. Universidade Estadual de Londrina. IV. Encontro Internacional de Estudos da Imagem (3. : 2017 : Londrina, PR). V. Título. VI. Anais [do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem.

CDU 93:7

*** Os textos que se encontram nesses anais são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.**

COORDENAÇÃO GERAL

Rogério Ivano

COMISSÃO ORGANIZADORA

Alisson Guilherme Gonçalves Bella

Ana Heloisa Molina

André Azevedo da Fonseca

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Angelita Marques Visalli

Barthon Favatto Suzano Júnior

Camila Bueno Grejo

Carlos Alberto Sampaio Barbosa

Edméia Ribeiro

Lunielle de Brito Santos Bueno

Muriel Emídio Pessoa do Amaral

Raquel de Medeiros Deliberador

Rebecca Carolline Moraes da Silva

Renata Cerqueiro Barbosa

Richard Gonçalves André

Terezinha Oliveira

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alberto del Castillo Troncoso (Instituto Mora – ENAH/MEX)

Alexandre Busko Valim (UFSC/BRA)

Ana Cristina Teodoro da Silva (UEM/BRA)

Aureo Busetto (UNESP/BRA)

Charles Monteiro (PUC-RS/BRA)

Daniel Escorza Rodríguez (INAH/MEX)

Elaine Cristina Dias (UNIFESP/BRA)

Fausta Gantús (Instituto Mora/MEX)

Isaac Camargo (UFSC/BRA)

Jaime Humberto Borja Gomez (Universidad de los Andes/COL)

Patrícia Fogelman (Universidad de Buenos Aires-Conicet/ARG)

Patrícia Massé (INAH, MEX)

Rebeca Nasr Monroy (INAH, MEX)

Tania Siqueira Montoro (UnB/BRA)

Yobenj Aucardo Chicangana Bayona (Universidad Nacional de Colombia/COL)

ESTÁGIARIOS

Alessandra do Amaral P Marcelino

Ana Clara Costenaro Pessan

Ana Paula Bertoncello Fontes

Bianca Martins Coelho

Caroline Leal Leite

Felipe Aparecido de Oliveira Camargo

Igor Luiz Oliveira Zacharias

Ines Caroline Lelis

Ingrid Thibes Massambone

Laura Fernanda Martimbianco

Leonardo Henrique Luiz

Maria Luiza Favoreto Nery

Matheus Silva Dallaqua

Olivia Ricetto de Oliveira Barros Maia

Pedro Rogerio Stevanin Timoteo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

APRESENTAÇÃO

Ao tentar definir a natureza da História Política, certa vez escreveu o historiador francês René Rémond: "[...] É impossível para a história política praticar o isolamento: ciência-encruzilhada, a pluridisciplinaridade é para ela como o ar de que ela precisa para respirar."[1] Embora esse raciocínio seja voltado à História, vale dizer que todas as áreas do conhecimento que se preocupam com a política acabam rompendo barreiras disciplinares tradicionais. Em síntese, se os fenômenos políticos perpassam todas as esferas do social, sua compreensão exige, naturalmente, que se lance mão de ferramentas e métodos os mais variados.

É com essa proposta de abertura interdisciplinar que o Eixo Política do VI ENEIMAGEM/III EIEIMAGEM acolheu os trabalhos reunidos neste volume. O denominador comum dessas pesquisas, é claro, é a utilização da imagem como tema de reflexão, contudo, o que mais impressiona é a diversidade dessas fontes imagéticas: tematiza-se desde cartazes de propaganda, histórias em quadrinhos, charges políticas, publicidade em jornais e revistas, televisão, cinema, enfim, busca-se pensar a política onde quer que ela tenha se utilizado ou, dito de outro modo, se transformado em imagem.

O resultado, como se poderá comprovar na leitura dos textos, é dos mais ricos e instigantes, já que ultrapassa em muito a compreensão da política meramente como a atuação do Estado e das instituições. O que temos, na verdade, é a abordagem do político como articulador privilegiado das relações entre indivíduos e grupos, mostrando como o exercício do poder, ou a luta por ele, sempre se valeu das imagens como meio de convencimento.

Por fim, através desse material convidamos o leitor a conhecer um pouco do que vem sendo produzido no campo dos estudos da imagem, seja na área da História, nas Artes, literatura ou Comunicação.

Prof. Dr. André Lopes Ferreira

[1] RÉMOND, René. Uma História Presente. In: RÉMOND, René (Org.). *Por uma história política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p. 29.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SUMÁRIO: POLÍTICA

MENOS ESCOLAS, MAIS CADEIAS? QUANDO UMA IMAGEM SUSCITA MAIS QUE MIL PALAVRAS 10

STEPHANE SILVA DE ARAUJO 10
MARIA CECILIA LOREA LEITE 10

DA TV À REDE MUNDIAL DE COMPUTADORES: SNOWDEN E A CRÍTICA AO CONTROLE AUDIOVISUAL 27

MANOEL DOURADO BASTOS 27

IMPRENSA E HEGEMONIA: AMERICANISMO E ANTICOMUNISMO NOS JORNAIS DE RIBEIRÃO PRETO NA DÉCADA DE 1950 38

YURI ARAUJO CARVALHO 38

A GREVE NA PÁGINA DOIS: 62

A OPINIÃO NOS EDITORIAIS DO JL E DA FOLHA EM 2015 62

MÔNICA CHAGAS 62

LUZ CINEMATOGRÁFICA SOBRE AS SOMBRAS DO ESQUECIMENTO: O DOCUMENTÁRIO PARÁGRAFO 175 E O PROCESSO DE RECONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA DE VÍTIMAS DO NAZISMO 84

ANA CAROLINA FELIPE CONTATO 84

PROPAGANDA E REVOLUÇÃO: O DISCURSO PRÓ-REVOLUCIONÁRIO DE EMPRESAS NORTE-AMERICANAS NO PERIÓDICO CUBANO REVOLUCIÓN (1959-1961) 98

MATHEUS DE FREITAS FIGUEIREDO 98

A RUA E O TETO: CARTAZES CONTRA A PEC 55 113

KANDO FUKUSHIMA 113

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

TELEVISÃO, ARTE E REVOLUÇÃO: A CONTRARREVOLUÇÃO E O CONSTRUTIVISMO RUSSO 128

WILLIAN CASAGRANDE FUSARO 128

AS IDENTIDADES NACIONAIS E A GUERRA DO PARAGUAI (1864-1870): OS JORNAIS E SUAS REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS 138

GABRIEL IGNÁCIO GARCIA 138

OPERACIÓN MASACRE (1973) E A MEMÓRIA ARGENTINA DAS DITADURAS MILITARES 155

MIRELA BANSI MACHADO 155

CINEMA E POLÍTICA: ESTEREÓTIPOS NO CINEMA MEXICANO DA DÉCADA DE 1930 171

ANDERSON MONTAGNER MARTINS 171

RAIO NEGRO DE GEDEONE MALAGOLA – O SUPER-HERÓI BRASILEIRO – UM OLHAR SOBRE AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS PUBLICADAS ENTRE 1965 E 1969 183

ELOYR DOIN PACHECO 183
DANILO PONTES RODRIGUES 183
JOSÉ RODOLFO VIEIRA 183

A COBERTURA AO VIVO DA MÍDIA NINJA NAS MANIFESTAÇÕES CONTRA O IMPEACHMENT DE DILMA ROUSSEFF NO BRASIL 199

GABRIEL PANSARDI RUIZ 199

UMA ANÁLISE DISCURSIVA SOBRE ASPECTOS POLÍTICOS EM PERSÉPOLIS 216

DE MARJANE SATRAPI 216

ANA PAULA CAMACHO ROSA 216
CÉLIA DIAS DOS SANTOS 216
DÉBORA TEIXEIRA RODRIGUES 216

FIDEL CASTRO: A ICONIZAÇÃO DE UM LÍDER ATRAVÉS DE REPORTAGENS E FOTOGRAFIAS EM REVOLUCIÓN 233

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

HÉLIO AUGUSTO DE SOUZA ALVES **233**

ARTE E POLÍTICA INTRINSECAMENTE LIGADAS: O IMPACTO DA CHARGE NA SOCIEDADE BRASILEIRA **246**

ANA CLARA DOS REIS TOMAELLI **246**

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Menos escolas, mais cadeias? Quando uma imagem suscita mais que mil palavras

Stephane Silva de ARAUJO[1]
Maria Cecilia Lorea LEITE[2]
(UFPel/PPGE)

Resumo: A estrutura das políticas públicas vem sofrendo abalos oriundos do cenário político brasileiro atípico de 2016. Neste contexto, destacamos o congelamento do teto de gastos permitidos com educação e o fortalecimento da política penal de superencarceramento. A aparente falta de relação entre tais políticas é passível de questionamento ao analisarmos uma charge do cartunista Tacho, publicada no dia 09.01.2017, em uma rede social do jornal "Correio do Povo". Para compreendermos a potência do *cartoon*, lançamos mão do "Método Documentário de Interpretação", atualizado por Ralf Bohnsack (2007) para fins de análise de imagens. Essa metodologia implica o desenvolvimento de três etapas analíticas inter-relacionadas, de modo a propiciar o estudo das imagens como documentos culturais. O conjunto de detalhes acessados por meio de tal metodologia nos possibilita compreender o sentido de uma ação social em dada época. Neste ensaio, considerando o *cartoon* focalizado, percebemos que pode haver relação entre a desvalorização do sistema educacional e um consequente incremento nos investimentos para o sistema prisional.

Palavras-chaves: Método Documentário de Interpretação, Política Públicas, Superencarceramento.

[1] Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal de Pelotas. Orientada pela Prof.ª Dr.ª Maria Cecilia Lorea Leite, coautora deste trabalho. stephaneslv@gmail.com
[2] Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com Pós-Doutorado na Université Paris 8. Professora Associada do PPG em Educação da UFPel e Coordenadora do Projeto de Pesquisa "*Imagens da Justiça, Representações Curriculares e Pedagogia Jurídica*", financiado pelo CNPQ. mclleite@gmail.com

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Introdução

Os estudos na área das Ciências Humanas e Sociais vêm ampliando o espaço dedicado a diferentes metodologias de pesquisa que privilegiam a análise de objetos culturais. Embora incipientes, conforme apontam as pesquisas de Fischman (2006; 2008), Bohnsack (2007), Liebel (2011a; 2011b), Leite (2014) e Loizois (2014) as investigações que utilizam imagens como objeto de estudo e/ou como instrumento de pesquisa vêm ganhando notoriedade no cenário acadêmico (LEITE; DIAS, 2013).

A potencialidade da utilização de imagens pode ser relacionada tanto a sua utilidade como um evocador de memórias na conjugação com outras técnicas para a produção de dados empíricos em uma pesquisa, quanto na interpretação dos seus elementos constituintes, visando o conhecimento acerca de determinado objeto.

Este artigo procura focalizar a utilização do *Método Documentário de Interpretação*, em especial relacionado à interpretação de imagens, especificamente um *cartoon* relacionado a um fato político vivenciado em nosso país. Pretende-se, ao analisá-lo com base no referido Método, demonstrar a aplicabilidade desta metodologia; apresentar o passo a passo da análise e interpretar o momento político descrito no *cartoon* a partir dos elementos imagéticos.

Contrariando a cultura moderna de desprestígio às charges, pretende-se analisar um *cartoon* para evidenciar a potencialidade deste trabalho artístico no que se refere à crítica social. A imagem analisada foi produzida por Tacho e publicada no dia 09/01/2017, em uma rede social do jornal gaúcho "Correio do Povo", a partir da divulgação de propostas referentes à pactuação dos governos federal e gaúcho, no sentido de efetivarem as prescrições do Plano Nacional de Segurança Pública, instituído na primeira quinzena de 2017, como resposta aos intensos conflitos gerados no sistema prisional brasileiro. Ressalta-se que o *cartoon* escolhido cumpre seu propósito, pois "a charge, assim, faz um corte transversal no

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

tempo e expõe um ponto que, de alguma forma, é digno de crítica ou registro em um determinado momento histórico". (LIEBEL, 2011b. p.183)

Demonstra-se a partir da interpretação da imagem, de acordo com os passos propostos por Ralf Bohnsack, a possibilidade de um elemento imagético transmitir as informações relacionadas ao *habitus* de uma sociedade. A propósito, como afirma Weller (2005), "a análise documentária tem como objetivo a descoberta ou indicialidade dos espaços sociais de experiências conjuntivas do grupo pesquisado, a reconstrução de suas visões de mundo e do modus operandi de suas ações práticas." (p.269)

O Método Documentário de Interpretação

O *Método Documentário de Interpretação* foi criado pelo Sociólogo do Conhecimento Karl Mannheim (1893-1947), em 1921-22, visando à interpretação de diferentes visões de mundo. De acordo com Weller (2005, p.262) "Mannheim apresenta um método ou um caminho para a indicialidade dos espaços sociais e compreensão das visões de mundo de um determinado grupo." Em linhas gerais, esta teoria, atualizada por Ralf Bohnsack, possibilita inferirmos sobre os aspectos da rotina de uma sociedade a partir da interpretação de seus produtos culturais, entre eles as imagens. Weller (2002) ao tratar sobre a gênese do Método Documentário afirma que

> A essência do procedimento de interpretação consiste em considerar os vários estratos da vida cultural e a relação de cada um com o outro, penetrando o máximo em direção à totalidade fundamental, através da possibilidade de entendimento das interconexões dos vários ramos dos estudos culturais. (WELLER, 2002, p.382)

Neste sentido, temos que a análise documentária serve para interpretar objetos que são considerados por Mannheim como "ateóricos",

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Essa "coisa" ainda não identificada – a visão de mundo – concentra-se, num sentido ainda mais radical, no campo ateórico, na medida em que não pode ser concebida como de interesse lógico e teórico, nem ser integralmente expressa através de teses filosóficas ou de qualquer tipo de comunicação teórica. Todavia, mesmo as realizações não-teóricas, como os trabalhos de arte, os códigos de ética ou os sistemas de religião, são dotados de racionalidade e expressam um sentido explicitamente interpretável. (WELLER, 2002, p.385)

Na mesma linha, Bohnsack (2007) apresenta a importância da análise de objetos ateóricos, como as imagens, para que se conheçam os elementos que compõem as práticas e rotinas de um povo.

> Esses conhecimentos implícitos ou anteriores estruturam, sobretudo, as ações habituais ou rotineiras. Esse conhecimento é transmitido, por um lado, através de narrações e descrições, ou seja, de forma metafórica e por intermédio de metáforas que representam graficamente as cenas sociais. Entretanto, o conhecimento ateórico, o conhecimento sobre o 'habitus' é transmitido principalmente através da própria imagem, através da iconicidade. (BOHNSACK, 2007, p.290)

Mannheim propôs então, a constituição do Método de Interpretação denominado Documentário, a partir da análise de objetos culturais de acordo com três níveis de sentido: 1) Objetivo ou Imanente – em que é realizada a descrição pontual acerca daquilo que se vê. A pergunta a ser feita ao objeto cultural é "*o que*" o compõe. 2) Expressivo – questiona-se "*o que*" os elementos descritos (reunidos) poderiam constituir segundo o senso comum. 3) Documentário – interpretam-se os elementos descritos nas duas etapas anteriores com base no contexto histórico-econômico-político-cultural-social do produtor do produto analisado, bem como do seu intérprete. Questiona-se "*como*" determinado produto cultural foi constituído.

Ralf Bohnsack atualizou o Método, na perspectiva de utilizá-lo para a análise e interpretação de imagens. Para tanto, articulou aportes teóricos de Erwin Panofsky (1892-1968) e de Max Imdahl (1925-1988), de modo a transformar o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mencionado método "em um instrumento de análise para a pesquisa social empírica de caráter reconstrutivo". (WELLER, 2005, p.268) Ao utilizar-se de conhecimentos do historiador de arte Erwin Panofsky, Bohnsack (2007) atualiza o Método Documentário de Interpretação, salientando que "a diferença entre interpretação iconográfica e iconológica corresponde à mudança da interpretação imanente para a interpretação documentária (...)." (p.290), o que resulta na passagem do questionamento sobre *o que* para o *como*. Bohnsack (2007) alerta "trata-se de uma mudança na formulação da pergunta, ou seja, ao invés de questionar o que são fenômenos ou fatos sociais, o pesquisador deve dirigir suas atenções para a compreensão de como estes são constituídos" (p.290). Cumpre salientar que ao propor o questionamento 'o que', com base em Panofsky, Bohnsack assume que não se trata apenas do nível iconográfico, mas também do pré-iconográfico. O entendimento apresentado foi graficamente representado no quadro que segue.

Quadro 1 – Método Documentário de Interpretação

	Fases do Método Documentário por **Karl Manheim**	Fases do Método Documentário por **Ralf Bonsack**	Questionamentos feitos ao produto cultural a ser interpretado...
Fases do Método de acordo com cada teórico	IMANENTE	ICONOGRÁFICO	**O que** são fenômenos ou fatos sociais?
	EXPRESSIVO		
	DOCUMENTÁRIO	ICONOLÓGICO	**Como** estão constituídos os fenômenos ou fatos sociais?

Fonte: Elaborado pelas autoras

Contudo, Ralf Bohnsack ainda se utiliza de conceitos oriundos da teoria de Max Imdahl com a finalidade de somá-los as contribuições de Panofsky. Desta forma, pretende-se questionar o que pode ser encontrado na imagem para além desta. Ao propor o "olhar que olha" fica clara a crítica de Imdahl a Panofsky

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> A crítica de Imdahl a Panofsky também pode ser explicada pelo fato de que Panofsky, ao questionar o como da produção ou formação dos conteúdos dos objetos e de seus modus operandi, o faz tardiamente e somente a partir do nível iconográfico no qual a informação já foi apreendida através de elementos verbais ou textuais. Já a interpretação icônica de Imdahl parte do nível pré-iconográfico, principalmente da composição formal da imagem. (BOHNSACK, 2007, p.294)

De acordo com Liebel (2011a), a contribuição de Imdahl para o Método Documentário figura na inserção de elementos relacionados às "teorias técnicas da arte. Para Imdahl, é importante, por exemplo, o papel das cores, das linhas, das luzes e das formas na interpretação". (p.175) Neste sentido, não se trata apenas do "Iconológico", mas também do "Icônico", relacionado à composição formal da imagem a ser analisada.

Assim, a interpretação por meio do Método Documentário, revisado por Ralf Bohnsack, seria composta pelas fases: de interpretação formulada (pré-iconográfico e iconográfico, contribuições de Panosfsky) e interpretação refletida (icônico-iconológico, contribuições de Imdahl e Panofsky), conforme o quadro que segue.

Quadro 2 – Método Documentário de Interpretação de Imagens

Passos/Fases metodológicos de interpretação segundo Bohnsack	Fases dos processos interpretativos	Questionamentos feitos as imagens a serem interpretadas:
INTERPRETAÇÃO FORMULADA	PRÉ-ICONOGRÁFICO	O que constitui a imagem?
	ICONOGRÁFICO	
INTERPRETAÇÃO REFLETIDA	ICÔNICO-ICONOLÓGICO	Como estão constituídos os fenêmenos representados?

Fonte: Elaborado pelas autoras

Weller (2005) afirma que todo objeto cultural é passível de interpretação, segundo os três níveis de sentido apresentados, ou fases dos processos interpretativos, uma vez que "todo produto cultural apresenta em sua totalidade os três níveis ou estratos distintos de significação, passíveis de serem revelados pelas análises científicas." (p.263)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Neste cenário, compreendemos a relevância do estudo relacionado à difusão de informações referentes à conjuntura política vivida pelo país a partir da produção de *cartoons*. Na análise de Liebel (2011b, p.182) as charges, embora apresentem a mesma natureza de textos jornalísticos "não gozam do mesmo prestígio."

> Carregando consigo a aura de pilhéria, a charge costuma ser julgada como elemento de menor valor no conjunto institucional do jornal e, portanto, como indigna de ser analisada. Some-se a isso a resistência da Academia em utilizar-se de fontes pictóricas em pesquisas nas Ciências Humanas (com exceção óbvia da História da Arte) e as charges acabam por ser excluídas dos estudos. (...) as charges continuam sendo relegadas em vários casos a um papel ilustrativo, raramente sendo de fato analisadas. (LIEBEL, 2011b, p.182)

Desta forma, propõe-se a análise do *cartoon* do cartunista Tacho, publicado no dia 09.01.2017, em uma rede social do Jornal "Correio do Povo", segundo as orientações do Método Documentário de Interpretação de Imagens. Desse modo, pretendemos evidenciar a potencialidade do estudo das imagens para conhecer um momento político, mais especificamente relacionado à vinculação das temáticas de educação e segurança pública propostas pelo governo federal e corroboradas pelo governo do Rio Grande do Sul.

A relação entre a conjuntura educacional e de segurança pública a partir do Método Documentário de Intepretação de Imagens

O cenário político brasileiro vem enfrentando alterações consideráveis nos últimos anos, sobretudo em 2016, a partir da ruptura abrupta do mandato presidencial de Dilma Roussef. Tais alterações dizem respeito as mais variadas demandas, sobretudo as relacionadas à esfera social. Neste sentido, as políticas

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

públicas voltadas à Educação e à Segurança Pública têm figurado de forma central entre as propostas de mudança considerável, apresentadas pelo atual governo.

A criticidade presente na materialidade de trabalhos artísticos, tais quais as charges e os *cartoons*, faz transparecer a possibilidade de denúncia presente nesses trabalhos. Assim como, evidencia a relação existente entre políticas públicas até então relegadas cada uma a sua circunscrição. Compreendemos, então, que tais objetos culturais podem contribuir para o estudo da conjuntura política de uma localidade, a partir da temática que abordam. A seguir, apresentamos a análise do *cartoon*, observando os passos do Método Documentário de Interpretação de Imagens, de acordo com os argumentos até aqui expostos.

Figura 1 – *Cartoon* Plano

Fonte: Jornal Correio do Povo, 09/01/2017[3]

[3] A imagem foi disponibilizada na rede social Facebook do referido Jornal. Disponível em: https://www.facebook.com/correiodopovo/photos/a.708525449190626.1073741827.580405362002636/1284915824884916/?type=3&theater

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

- Análise do 1º nível de sentido: PRÉ-ICONOGRÁFICO

Conforme foi apresentado anteriormente, no nível pré-iconográfico se pretende revelar os elementos que constituem a imagem, estes devem ser descritos de forma completa. De acordo com Liebel (2011a, p.174), busca-se "por 'o que' é a imagem, ou seja, pelo que está nela representado, sendo respondida de forma simples e direta, com descrição dos objetos, dos fenômenos e do ambiente". Ainda, segundo a orientação do autor é possível depreender que

> o primeiro passo seria levantar os elementos primários e naturais da imagem, ou seja, aquilo que se pode ser reconhecido na composição geral apenas a partir de nossas experiências cotidianas. Nessa fase da interpretação, o pesquisador irá descrever as linhas e cores, bem como os elementos representados em suas 'formas naturais', como os animais, as pessoas, o cenário e as emoções dos representados. (LIEBEL, 2011b, p.185)

O exercício de interpretação deste nível de sentido segue, conforme descrição clara e completa da charge escolhida. A imagem é composta por desenhos de traços simples dispostos sob um fundo azul intenso e claro. Nesta, podem ser evidenciados três planos de atenção. No primeiro, foi retratada uma intervenção arquitetônica alta e cinza, com as extremidades laterais aumentadas em relação ao seu centro. Nas referidas extremidades há a existência de dois quadrados, um em cada lado, com a representação de uma figura que parece humana trajada na cor verde no seu centro. Entre os referidos aumentos são dispostos quatro elementos compridos e curvados, na cor branca, em posição vertical. Entre estes, e, em altura relativamente menor, encontram-se riscos circulares. Abaixo desta representação se encontram cinco quadrados dispostos em sequencia, na posição horizontal, divididos em nove partes, cada um, a partir do traço de quatro riscos, dois na horizontal e dois na vertical. Após esta sequencia, na parte inferior da intervenção arquitetônica há a presença central de um retângulo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

azul envolto por espessa borda, dividido em duas partes, que contém, em sua área superior, pequenos quadrados listrados, e, na parte inferior, três pontos cada uma. Ainda, é possível perceber a presença de nove pequenos retângulos dispostos aleatoriamente na figura.

Em um segundo plano, há outra intervenção arquitetônica bem menor que a primeira, composta por um pentágono com espessa borda superior. Em sua face esquerda, possui um retângulo vertical menor, divido em duas partes por um traço, rente ao solo. Ao lado desta figura, há um quadrado também dividido em duas partes. Ambos são alaranjados, assim como a borda superior do desenho. Nas laterais deste, há um elemento escorado entre a figura e o solo. O terceiro plano caracteriza-se pela presença de elementos dispersos no desenho. Ao lado esquerdo da intervenção arquitetônica menor, há uma representação que sugere ser uma árvore. Entre as duas intervenções há um círculo amarelo envolto por traços verticais pretos e uma figura branca oval desenhada a partir de traços circulares. Ao lado direito da intervenção maior, repete-se a presença de uma figura branca oval desenhada a partir de traços circulares.

Importante salientar que todos os planos descritos foram desenhados em cima de uma representação colorida em tons de verde e marrom, com alguns traços verticais curtos dispersos. Acima das intervenções arquitetônicas existe um espaço branco, sob o azul que colore o fundo da imagem, onde são dispostos elementos textuais. À intervenção de pequeno porte é indicada a inscrição "escola de educação mínima", em letras grandes e maiúsculas. À intervenção de grande porte a indicação é "presídio de segurança máxima". Ainda, em fonte diversa é descrito um título para a representação, denominada "Plano".

- Análise do 2º nível de sentido: ICONOGRÁFICO

No nível iconográfico pretende-se definir o que os elementos imagéticos e textuais reunidos podem significar de acordo com o senso comum.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> O segundo passo, a análise iconográfica, é constituído de uma interpretação das ações e gestos que se passam na imagem de modo a encontrar um sentido geral para eles, a apreensão de sua natureza de acordo com o senso comum. (...) A análise iconográfica abrange ainda outras interpretações estilísticas e de senso comum, como, por exemplo, o reconhecimento de símbolos e de arquétipos presentes no imaginário. (LIEBEL, 2011a, p.174)

Poderíamos dizer então, conforme Bohnsack (2011, p.118), que esta é uma fase de interpretação que se caracteriza pela "atribuição de motivo". De acordo com Liebel (2011b, p.185), "deve-se procurar pelos motivos inocográficos". Aqui, a totalidade dos elementos pré-iconográficos deve ser interpretada e tomada enquanto temas ou alegorias. Sendo assim, passamos à análise da charge.

Os desenhos que compõem a imagem são retratados sob um fundo azul que sugere ser um céu claro. Nesta etapa da análise, descreveremos as imagens tal qual a ordem dos planos descritos na etapa anterior. Logo, no primeiro plano, a intervenção arquitetônica alta e cinza sugere ser uma edificação voltada para o sistema prisional, dada a presença das extremidades aumentadas, com um quadrado que contém, ao centro, uma figura que parece ser humana. A reunião destes elementos parece configurar a descrição de torres de vigilância que estão sendo operadas por servidores que vestem indumentária semelhante às utilizadas nos serviços policiais militares. No centro das extremidades, os elementos compridos e curvados entremeados por riscos circulares indicam a presença de colunas de concreto armado envoltas por arame farpado. Abaixo desta estrutura, os cinco quadrados, divididos em nove partes, a partir de quatro riscos, dois verticais e dois horizontais são o indicativo de janelas que possuem grades em sua composição. Na parte inferior deste estabelecimento prisional e ao seu centro o retângulo vertical azul, divido em duas faces, circundado por borda espessa e que possui dois quadrados superiores riscados e três pontos inferiores em cada face da divisão, parece configurar-se uma porta de acesso, que se encontra fechada. Os nove retângulos menores dispostos na figura sugerem a representação de tijolos que estariam a vista na edificação. A inscrição "presídio de segurança máxima" sob

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

a referida construção, aliada aos elementos já descritos, reforça o indicativo de que se trata de um estabelecimento prisional.

No segundo plano, a intervenção arquitetônica descrita em formato de polígono indica a existência de uma casa composta por uma porta, teto e janela em tons alaranjados, assim como dois retângulos que sugerem serem dois tijolos à vista sob a janela. Nas laterais, dois traços, um de cada lado da casa, são o indicativo da existência de escoras para a sustentação da referida casa. A referência a casa encontra justificativa na inscrição existente em área imediatamente superior a construção: "escola de educação mínima". No terceiro plano, os elementos dispersos na imagem sugerem relação com elementos naturais, compostos por uma pequena árvore, ao lado esquerdo da casa, um sol e uma nuvem, entre a casa e o presídio, e uma nuvem na lateral direita do presídio. Abaixo de todas as representações descritas, há o indicativo de presença de gramíneas, considerando o solo colorido em verde e marrom com pequenos traços verticais pretos.

No que se refere à inscrição que emprega o nome ao *cartoon*, a palavra "Plano", sugere referência às ações propostas pelo governo federal e corroboradas pelo governo gaúcho, em se tratando das políticas de educação e segurança pública.

- Análise do 3º nível de sentido: ICÔNICO-ICONOLÓGICO

Na última fase de interpretação de imagens, procuramos documentar a mensagem que está sendo veiculada por meio da reunião de elementos imagéticos. A análise deve ser feita segundo a conjuntura em que a imagem foi concebida, bem como, ter sua interpretação firmada na apresentação do intérprete e de seu tempo. Pretende-se aqui estabelecer a relação que as características totais da imagem têm com o contexto em que foram produzidas, analisando-se inclusive aspectos como luz, cor, texturas, planos e etc.

Visa-se contextualizar a visão de mundo que se expõe a partir da imagem, bem como a rotina ou aspectos da sociedade em que esta se insere.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Esse passo compreenderá a caracterização de elementos determinantes no reconhecimento de elementos coletivos, como um país, uma época ou uma classe, bem como de religiões, ideologias e filosofias (PANOFSKY, 2006, p.39). Isso aponta para a análise da visão de mundo (*Weltanschauung*) e do *habitus* (no sentido de Bourdieu, 1980) da sociedade ou grupo em questão, ou seja, do *modus operandi* tanto do pensar quanto do agir de seus diferentes produtores. (LIEBEL, 2011a, p.175)

Ao atualizar o nível icônico-iconológico no Método, o sociólogo Bohnsack procura oferecer a este maior precisão metodológica.

> Bohnsack coloca a reconstrução do terceiro nível de sentido no centro da análise empírica, o que significa que, ao invés da reconstrução do decurso de uma ação (nível objetivo ou imanente), passaremos a analisar e reconstruir o sentido dessa ação no contexto social em que está inserida (nível documentário). (WELLER, 2005, p.268)

Com base nos estudos de Imdahl, Bohnsack propõe a interpretação das três dimensões da estrutura ou composição formal da imagem, quais sejam, a estrutura planimétrica total, a coreografia cênica e a projeção perspectivista. Tais dimensões da estrutura formal da imagem foram assim descritas por Leite e Loguercio (2013) ao analisarem um vídeo com imagens fixas por meio do Método Documentário

> a estrutura planimétrica total, quando é examinada a construção da imagem no nível plano; a coreografia cênica, etapa na qual o foco é o entendimento da ambientação que ocorre em uma cena social; e a projeção perspectivista, que visa a identificar a espacialidade e a corporalidade dos objetos, estando dirigida para o exame do mundo exterior retratado na imagem. (LEITE; LOGUERCIO, 2013, p.141)

Salienta-se que nesta etapa alteramos a questão apresentada a imagem, não perguntamos mais "o que" a constitui, mas sim "como" seus elementos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

reunidos constituem a mensagem que está sendo veiculada. Neste sentido se procede a interpretação da charge em questão.

A análise da composição formal da imagem demonstra que houve nítida intenção em representar a superioridade do estabelecimento prisional, segundo a política adotada pelos governos federal e gaúcho, frente à crise do sistema prisional divulgada pela mídia na primeira quinzena de 2017. Uma das ações incorporadas ao "Plano de Segurança Pública" instituído pelo governo Temer diz respeito à instalação de cinco novos presídios federais no país. O primeiro estado a se candidatar como pretenso receptor do referido estabelecimento foi o Rio Grande do Sul, que já recebeu o indicativo de construção da unidade em até um ano, a contar de março de 2017. A inscrição apresentada acima do prédio "Presídio de Segurança Máxima" corrobora a perspectiva de se tratar do tipo de unidade proposta no Plano (com rígidos padrões de segurança e vigilância), e demonstra a relação do seu tamanho na imagem com a repercussão social de sua instalação no estado gaúcho. A apresentação da escola como uma casa evidencia a importância que vem sendo dada às questões educacionais no estado, mínima, e a necessidade de ser a casa a primeira instituição de educação, visando a não inserção dos sujeitos no complexo e falido sistema prisional brasileiro. Tais questões ganham destaque quando vinculadas à inscrição presente na parte superior desta figura: "escola de educação mínima".

A nosso ver, resta demonstrada a relação existente entre a não produção de corpos dóceis na escola e a consequente produção de "clientes" para o cárcere. Em outras palavras, o pequeno investimento em educação teria por consequência essencial um investimento superior em formas de contenção dos sujeitos, tais como as prisões.

CONSIDERAÇÕES

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Percebe-se a partir da análise de uma imagem a potencialidade desta metodologia para a interpretação de mundo por meio de elementos imagéticos. Temos que o Método Documentário de Interpretação de Imagens pode nos auxiliar a analisar contextos diversos e alheios a nossa experiência direta enquanto pesquisadores, possibilitando, assim, desenvolver conhecimentos acerca de meios e temáticas até então pouco conhecidas.

> O método documentário de análise de imagens, ao procurar expandir ao máximo possível os níveis de compreensão da fonte, permite ao pesquisador maior possibilidades de exploração da mesma, uma vez que prima, para além do significado da fonte, pelos seus modos de constituição e de produção. Tal procedimento leva ao conhecimento amplificado acerca de seus produtores, da sociedade em que a imagem foi concebida. (LIEBEL, 2011b, p.195)

Entende-se que tal perspectiva ficou manifesta neste ensaio, a partir da apresentação da interpretação de imagem referente a uma questão política vivenciada na relação entre entes federal e estadual. Uma das qualidades do Método Documentário de Imagens pode ser considerada justamente a possibilidade que oferece à comunidade, para que se aproprie das imagens que a circundam, de modo a contribuir para interpretar o mundo em que vive.

Compreendemos, assim, que as imagens são potenciais tradutoras das vivências, rotinas e hábitos de uma sociedade, de modo que podem expressar os gostos, atitudes e comportamentos frente a diferentes enunciados da vida cotidiana.

REFERÊNCIAS

BOHNSACK, Ralf. A interpretação de imagens e o Método Documentário. Sociologias. Porto Alegre, ano 9, n.º18, jun/dez, 2007, p.286-311.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

_____. A interpretação de imagens segundo o método documentário. In: WELLER, Wivian. PFAFF, Nicolle (Orgs.) Metodologia da pesquisa qualitativa em educação: teoria e prática. Petrópolis: Vozes, 2011, p.114-134.

FISCHMAN, Gustavo E. Las fotos escolares como "analizadores" en la investigación educativa. Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 31, n. 2, p. 79-94, julho/dez. 2006. Disponível em: http://www.ufrgs.br/edu_realidade. Acesso em 18.10.2016.

FISCHMAN, Gustavo E. Reflexões sobre imagens, cultura visual e pesquisa educacional. In: CIAVATTA, Maria. Educação e Imagens. São Paulo: Vozes, 2008, p. 109-127.

LEITE, Maria Cecilia L.; DIAS, Renato Duro. Imagens da Justiça e educação jurídica na contemporaneidade. In: MEZAROBA, Orides; NETO, José Querino Tavares; VASCONCELOS, Silvia Andréia (Orgs.) Direito, Educação, Ensino e Metodologia Jurídicos. Editora Funjab, p.126-145, 2013. Disponível em: http://www.publicadireito.com.br/artigos/?cod=cb13de2e50ac695a. Acesso em: 03.02.2017.

_____; LOGUÉRCIO, Rochele. Políticas Curriculares. In: TURA, Maria de Lourdes Rangel; GARCIA, Maria Manuela Alves. (Org.). Currículo, Políticas e Ação Docente. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p. 137-157.

LIEBEL, Vinicius. Entre sentidos e interpretações: apontamentos sobre análise documentária de imagens. Educação Temática Digital, Campinas, v.12, n.2, jan/jun/2011a., p.172-189.

_____. A análise de charges segundo o método documentário. In: WELLER, Wivian. PFAFF, Nicolle (Orgs.) Metodologia da pesquisa qualitativa em educação: teoria e prática. Petrópolis: Vozes, 2011b, p. 182-196.

_____. Ângelo Agostini e a Charge no Crepúsculo Imperial – Apontamentos Preliminares acerca da Questão Abolicionista. Almanack, Guarulhos, n.11, dezembro de 2015, p.757-793.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

LOIZOS, P. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, M.W.; GASKELL, G. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 137-155.

TACHO. Plano. Facebook do Jornal Correio do Povo. Acesso em 09.01.2017. Disponível em: https://www.facebook.com/correiodopovo/photos/a.708525449190626.1073741827.580405362002636/1284915824884916/?type=3&theater

WELLER, Wivian; SANTOS, Gislene; SILVEIRA, Rogério L. L. da S.; ALVES, Adilson F.; KALSING, Vera S. S. Karl Mannheim e o método documentário de interpretação: uma forma de análise das visões de mundo. Sociedade e Estado, Brasília, v. XVIII, n. 2, jul./dez. 2002, p. 375-396.

_____. A contribuição de Karl Mannheim para a pesquisa qualitativa: aspectos teóricos e metodológicos. Sociologias, Porto Alegre, ano 7, nº 13, jan./jun. 2005, p. 260-300.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Da TV à Rede Mundial de Computadores: Snowden e a crítica ao controle audiovisual

Manoel Dourado BASTOS
(Universidade Estadual de Londrina)[1]

Resumo: A partir da discussão dos vazamentos de Edward Snowden sobre a NSA (Agência de Segurança Nacional dos EUA), o presente trabalho avalia as características políticas da vigilância na rede mundial de computadores. Utiliza-se o material bibliográfico e o documentário produzidos pelos jornalistas que acompanharam os vazamentos, bem como o filme ficcional sobre Snowden, para observar os aspectos gerais da questão. Baseado nas considerações sobre os meios de comunicação como meios de produção, conclui-se que a rede mundial de computadores, sucedendo o caráter hegemônico da TV, amplia a estrutura contraditória do controle social audiovisual, por alcançar alto grau de amplificação e viabilizar grandes quantidades de armazenamento de conteúdos produzidos, mediado por um sistema de codificação aparentemente acessível, mas que se fundamenta num princípio de alternação que exige conhecimentos técnicos restritos, conforme a conceituação de Raymond Williams. Assim, reconhece-se que o decisivo enfrentamento de Snowden contra a vigilância multimídia apresenta limites a serem superados.

Palavras-chaves: Indicar ao menos 3 palavras-chaves separadas por virgulas

Snowden, o herói e seu caráter

[1] Professor Adjunto do Departamento de Comunicação.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Snowden: herói ou traidor[2] foi o título algo sensacionalista que o filme de Oliver Stone ganhou em sua tradução brasileira. Por aqui, o filme fez muito sucesso não só por contar a história dos vazamentos, em 2013, de documentos da NSA desdobrados por Edward Snowden (interpretador por Joseph Gordon-Levitt), mas, principalmente, porque ele se propõe, ainda que brevemente, a explicar os escusos interesses internacionais dos ataques à Petrobrás, que redundaram no golpe de 2016 no Brasil, com o impeachment da presidenta Dilma Rousseff.

É verdade que o trecho dedicado a apresentar a rede internacional de interesses que fundamenta as ações de inteligência e espionagem dos Estados Unidos ao redor do globo é impactante (o que garantiu rasgados elogios de importantes personalidades da esquerda nacional), porém bastante diminuto no escopo total do filme. A bem da verdade, a fatura do filme é muito menos empolgante exatamente no que tange o caráter global das ações de espionagem da NSA.

Sem margem a ambiguidades, o trabalho de Stone é bastante linear na representação por assim dizer humanizada de Snowden como um patriota estadunidense que vive um drama de consciência ético em sua jornada profissional nas agências de inteligência dos EUA e que encontra solução no grande amor que sente por sua companheira Lindsay Mills (interpretada por Shailene Woodley). Não é nosso interesse desenvolver pormenorizadamente argumentos fílmicos que demonstrem o fio condutor da obra, de maneira que um exemplo geral bastará para indicar a correção da ideia.

Desde o princípio do filme, que apresenta a frustrante tentativa de Snowden servir ao exército estadunidense a fim de defender a pátria contra terroristas, o que redunda em sua busca por uma colocação na CIA como gênio hacker, as questões são fundamentalmente postas e resolvidas num nível pessoal íntimo. A proximidade nas relações com o diretor da CIA Corbin O'Brian (interpretado por Rhys Ifans)[3] é

[2] Ao fim do filme, o próprio Snowden aparece, numa cena apoteótica. Ver (Snowden: herói ou traidor, 2016).
[3] Corbin O'Brian é um personagem fictício, que serve no filme como um tipo social, visando representar a figura do burocrata da inteligência estadunidense. A referência de Stone ao personagem O'brien de *1984*, antagonista no romance distópico de George Orwell, foi declarada pelo próprio diretor em entrevista. Cf.: https://www.cnet.com/news/orwell-was-right-oliver-stone-on-what-makes-snowden-exciting/

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

comparável àquelas que Snowden tinha com Mills, de maneira que seu drama de consciência pendula entre o dever patriótico, que também é uma dívida pessoal com O'Brian, e as liberdades individuais, que ele aprende a valorizar no convívio com a democrata Lindsay.

Quando, enfim, é revelado a Snowden todo o complexo de disputas militares e diplomáticas em que suas ações de inteligência estão enredadas (momento que causou – justo – frisson na plateia brasileira), não vemos a reação ética de um herói na luta contra os desmandos da política estadunidense, o que só ocorrerá quando ele percebe que a intimidade de suas relações com Mills, bem como a integridade física dela, estão em perigo. Só então Snowden põe em execução um plano para desmascarar a NSA e o governo estadunidense. Enfim, para quem esperava um thriller impactante, com cenas de perseguição dignas de um filme hollywoodiano de ação e aventura, é decepcionante. Porém, tal decepção revela pouco do filme. Mais importante é se perguntar sobre o caráter de Snowden representado nas telas.

A dúvida aparentemente retórica posta no título da versão brasileira do filme se desdobra da necessidade de qualificar o deslizamento de caráter de Snowden. Se antes ele era um devoto republicano desejoso de servir ao país, sua dedicação e fidelidade nas instituições de segurança vão revelando elementos da política, local e global, dos estadunidenses que afrontam os princípios éticos que o moveram até ali, ao ponto de ameaçar sua própria integridade pessoal. O filme pretende mostrar, a bem da verdade, que o deslizamento não é de caráter, mas sim a manutenção da fidelidade a princípios que demanda uma mudança de conduta. O patriotismo, por exemplo, não deixa de existir, mas sai da esfera da devoção às instituições militares e paramilitares estadunidenses para aquela da liberdade democrática, o mito fundador dos EUA.

Essa conversão se resolve no âmbito da intimidade e é a partir daí que se observa a dinâmica social. Obviamente, há de se considerar que o foco dramático na personagem de Snowden é uma demanda hollywoodiana entranhada nas possibilidades expressivas fílmicas, mesmo que o filme não tenha recebido apoio da grande indústria cinematográfica estadunidense. Contudo, não se trata de lamentar

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

o caráter desconjuntado entre a temática política densa e a formalização melodramática frouxa. Pelo contrário, é importante reconhecer que, à revelia das intenções de Stone, o foco personalista do filme indica muito do caráter político das ações de Snowden e devem nos fazer pensar.

Não resta dúvida do feito político alcançado por um agente da inteligência estadunidense que resolve dar com a língua entre os dentes e expor com minúcia documental o modo de operação da espionagem contra civis em suas atividades rotineiras em ligações telefônicas e trocas de e-mails. Ela se liga ao ambiente de denúncias sobre o caráter controlado pelos grupos de poder da internet, tendo em Julian Assange, Chelsea Manning e o Wikileaks como inspiradores maiores. Porém, enquanto o Wikileaks originalmente visava a política internacional estadunidense de "Guerra contra o Terror", Snowden preocupa-se sobretudo com a espionagem do cidadão comum estadunidense gerada pela tentativa de atacar o "terrorismo". Não precisamos nos perder nas infindáveis e infrutíferas discussões sobre o quanto há de verdade factual nas passagens do filme em que Snowden desconfia estar sendo observado pela câmera do computador enquanto faz sexo com Mills, dentre outras cenas em que se incomoda com a vigilância de sua privacidade. Ao fim, o que interessa observar é que a medida da ação política de Snowden como apresentada pelo filme é o indivíduo ante o abuso de poder do Estado e das grandes corporações contra as liberdades civis.

Numa passagem de Citzen Four (2014)[4], documentário premiado com o Oscar, estamos diante de mais indicações sobre como Snowden vê a questão. O filme apesenta justamente o momento em que Snowden, escondido em Hong Kong, revela os segredos da NSA para a cineasta Laura Poitras (diretora do documentário, estadunidense, radicada em Berlim), o jornalista estadunidense (radicado no Brasil) Glenn Greenwald e o jornalista escocês (radicado nos EUA) Ewin MacAskill. Num dado momento do documentário, Snowden invoca a Hidra como princípio organizativo da internet, o que levará seu legado adiante.

[4] (Citzenfour, 2014)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A Hidra de Lerna, sabemos, é o segundo trabalho enfrentado pelo semideus Héracles (ou Hércules, seu nome latino segundo a adaptação da mitologia romana) em sua luta pelo domínio da natureza e pela consolidação do poder urbano. A Hidra, monstro mitológico, criatura enviada por Hera para matar Héracles, tinha o corpo de dragão e três cabeças de serpentes com extraordinário poder curativo, de maneira que, quando uma era cortada, duas outras surgiam no lugar. Ao encontrarem em Héracles o símbolo ideal para representar sua concepção de mundo, posta em prática na brutal consolidação do capitalismo no Atlântico, os detentores do poder reconheceram no mito da Hidra o lado oposto, as tradições populares anticapitalistas, uma ameaça ao desenvolvimento econômico e a consolidação do Estado.[5]

Snowden não faz referência a esse desdobramento histórico na crítica ao capitalismo ao relembrar da mitologia da Hidra, mas está interessado em apontar para a possibilidade de sobrevivência de suas acusações. O filme de Poitras, que é explícito quanto a isso, e o livro de Greenwald (GREENWALD, 2014) poderiam ser entendidos como elementos da Hidra – ou seja, mesmo que Snowden viesse a ser abatido, esperava-se que outros dessem continuidade no encaminhamento da acusação. Ainda assim, a homologia com a Hidra aqui nos leva a sugerir que Snowden aponta para a necessidade de entender a internet para além da disputa entre o indivíduo heroico e o gigante Estado opressor, mas como um processo de relações e ordem sociais, em termos próximos à representação do desenvolvimento político e econômico do sistema capitalista e das tradições populares anticapitalistas que o enfrentam.

Comunicação, relações e ordem sociais

[5] Há um livro decisivo sobre o assunto (*A hidra de muitas cabeças: marinheiros, escravos, plebeus e a história oculta do Atlântico Revolucionário*), escrito por Peter Linebaugh e Marcus Rediker, que aponta para a necessidade de observação de uma história lobal do trabalho. Em mais de um sentido, o livro é atualíssimo para a avaliação dos aspectos apontados por Snowden. Infelizmente, não há condições de desenvolver tal assunto no escopo desse artigo. Cf. (LINEBAUGH e REDIKER, 2008)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No intuito de construir uma história da produção comunicativa, num texto de 1979 Raymond Williams (WILLIAMS, 2012) apresenta três aspectos tipológicos da comunicação que se dá a partir do uso ou da transformação, pelo trabalho, de material não humano. Fugindo de uma concepção que deduz ingênua e equivocadamente o processo histórico da comunicação a partir de uma distinção entre aquela que seria, por assim dizer, biologicamente definida daquela outra tecnologicamente orientada, ou seja, de um lado uma comunicação imediata e "natural" e do outro uma tecnicamente mediada, Williams enfatiza o caráter histórico da comunicação e reconhece os meios de comunicação como meios de produção.

Com isso, Williams lembra que mesmo as assim chamadas "linguagens do corpo" foram todas elas constituídas historicamente e o importante é destacar o processo contínuo, ainda que antagônico e crivado de rupturas, que liga a comunicação humana que faz uso apenas dos recursos físicos àquela que faz uso de recursos não humanos como extensão. Ou seja, estamos aqui totalmente dentro do terreno das determinações entre comunicação e trabalho, entendidos ontologicamente. Sem entrar no mérito da caracterização ontológica como uma forma de estabelecer conceitos trans-históricos, vale ressaltar que é justamente como meios de produção que os meios de comunicação, derivados do uso ou da transformação, pelo trabalho, de material não humano, podem ser reconhecidos em seu sentido efetivamente histórico.

A partir disso, Williams infere três aspectos tipológicos dos meios de comunicação derivados do uso ou transformação, pelo trabalho, de material não humano, a saber: amplificador, durável e alternativo. A amplificação diz respeito justamente à capacidade de ampliar o alcance da comunicação humana, como podemos observar num megafone (que faz com que a pessoa, que conversaria com aqueles que estão mais próximos, consegue fazer sua voz chegar mais longe), mas também na televisão (o sujeito, sentado no estúdio, que conseguiria se comunicar com aqueles que estão ao seu redor, amplia seu público ao usar os instrumentos de radiodifusão e telecomunicações). Por sua vez, a durabilidade da comunicação diz respeito à capacidade armazenamento (quando, por exemplo, ocorre, para além da

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

transmissão, a gravação de sons e imagens, o que permite que possamos ainda hoje ouvir vozes e ver gestos emitidos no início do século XX, quebrando seu caráter mais efêmero). Já o caráter alternativo diz respeito à mudança da emissão e registro direto da comunicação, transformando, por exemplo, o que era som ou um objeto físico em sinal (o que se observa facilmente na escrita).

Ressalte-se que dificilmente esses tipos aparecem de maneira isolada na comunicação por meio do uso de material não humano, derivado do trabalho. A voz do locutor que se ouve por meio do rádio mantém o caráter sonoro de quando ela foi emitida (o que nos faz classificar o rádio como amplificador), mas depende antes da transformação das ondas sonoras em ondas radiofônicas (o que também nos leva a classifica-lo, processualmente, como alternativo, ainda que Williams não tenha observado isso, como veremos). Da emissão da frase pelo locutor, tornando-se pulso elétrico por meio do microfone, transformando-se em onda radiofônica por meio do transmissor, que a envia até a chegada ao aparelho de rádio que, enfim, emitirá por suas caixas o som que reproduzirá aquela frase que será gravada em fita cassete pelo ouvinte, temos um processo complexo de comunicação que é construído pelas três tipologias descritas por Williams.

Williams argumenta que, ainda que abstrata, essa tipologia nos leva ao cerne das relações sociais e da ordem social que determinam os processos comunicativos. Mais especificamente, interessa a Williams desdobrar a ideia de que "(...) tanto o tipo amplificador quanto o durável podem ser diferenciados socialmente do alternativo" (p. 76-7). Diz ele:

> Problemas de ordem e relações sociais nesses processos [comunicativos] destacam questões de controle e de acesso para os meios de amplificação e de duração desenvolvidos. Esses são, por sua própria característica, de interesse direto para a classe dominante; todos os tipos de controle e de restrição de acesso são repetidamente praticados. Mas qualquer classe excluída precisa percorrer um caminho mais curto para conseguir um uso ao menos parcial desses meios do que no caso dos meios alternativos. Nestes últimos, não apenas o acesso, mas uma habilidade primária

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> crucial – por exemplo, a escrita ou a leitura – deve também ser dominada (p. 77).

Da observação inicial do tipo alternativo como aquele que apresenta maiores entraves à superação da produção comunicativa capitalista, Williams vai tirar uma série de argumentos sobre as possibilidades do comunismo. Mesmo ressaltando que é possível estabelecer uma relação entre a capacidade de amplificação e duração e o capital necessário para o desenvolvimento da produção de comunicação, Williams ainda vê nesses dois tipos mais condições de pensar uma perspectiva socialista dos meios de comunicação autônoma que, se desenvolvendo já no seio das contradições do capitalismo e em direção a sua superação, possibilitariam que "(...) pela primeira vez na história humana, eles poderiam estabelecer uma correspondência potencial plena entre os recursos comunicativos físicos primários e as formas de criação de trabalho da amplificação e da duração" (p. 78). Para ele, há uma correspondência mais próxima entre as formas comunicativas físicas diretas com as tecnologias das comunicações eletrônicas (nestes termos, de tipo amplificador e durável) do que com as tecnologias da escrita e impressão (segundo essa caracterização, de tipo alternativo), o que geraria desníveis temporais na abolição da divisão social e econômica do trabalho produtor de comunicação em cada tipo.

Ou seja, superadas as relações sociais e de controle social, para Williams principalmente o tipo amplificador, mas também de certo modo o durável, apresentariam os termos mais próximos do projeto de socialização dos meios de produção de comunicação. Mas, o desenvolvimento dos meios de comunicação como meios de produção fez com que Williams indicasse um alerta que ainda ressoava de maneira muito leve e generalista no fim dos anos 1970, mas que hoje se torna inescapável. Seus argumentos tomam como decisivas as condições de produção que viabilizem a comunicação direta, em contraste com uma comunicação indireta que, portanto, modifica em algum nível a comunicação primeira por meios humanos. Fechando o foco no universo televisivo (que ele já havia avaliado tão bem

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

num livro dedicado à TV como forma cultural e tecnologia, de 1973)[6], Williams reconhece nos diferentes aspectos da montagem e edição de imagens um aspecto do tipo alternativo, visto que os recursos físicos primeiros são transformados no material em que outro comunicador trabalha. Sobressai para Williams a existência de diferentes trabalhos na produção de comunicação – como, num trecho anterior do texto, ele já havia observado o caráter de classe na divisão de trabalho da produção de jornal, por exemplo, entre o jornalista, o diagramador e o tipógrafo. A TV teria propiciado, ao mesmo tempo, as condições mais totais de uma comunicação direta, garantindo a ampliação (e duração) da produção de comunicação correspondente à linguagem do corpo, ao mesmo tempo que ela exerce amplamente esse caráter alternativo na edição de imagens e sons.

Internet e controle

Aqui podemos voltar às angústias propiciadas pela saga de Snowden e dar mais uma volta no parafuso de Williams, encontrando uma multiplicidade de trabalhos na produção de comunicação para além da consciência e ação primeira daquele que comunica. Em princípio, é tentador reconhecer que aspectos centrais da rede mundial de computadores encaminhariam a superação dos limites alcançados pela TV. Além de viabilizar o aumento do caráter amplificador e durável dos meios não humanos, derivados do trabalho, de comunicação, a rede mundial de computadores possibilitaria menos condições de intervenção na produção comunicativa por diferentes trabalhos.

Mas, a concepção do metadado altera significativamente a percepção do que é comunicação e quais trabalhos são executados na atividade rotineira de qualquer um hoje na rede mundial de computadores. Ao mandar uma mensagem por um aplicativo de conversas não estamos apenas enviando um recado por texto ou uma declaração de amor por voz, mas uma grande quantidade de informações que

[6] (WILLIAMS, 2016)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

envolvem, por exemplo, a sua localização geográfica ao longo do dia (a bem da verdade, meramente portar um celular já produz essa quantidade de informações). Resumindo ao extremo, é inevitável entendermos que todas as formas de produção de comunicação a partir do uso ou transformação, pelo trabalho, de materiais não humanos contém necessariamente algum mínimo do caráter alternativo, mesmo que sua suposta finalidade última seja a amplificação ou duração. É fato que Williams não deu atenção a esse aspecto, mas é plenamente possível inferir de seu artigo essa dimensão decisiva da produção capitalista de comunicação e do esforço em sua superação.

Quando a concepção em torno de Snowden nos faz imaginar que estamos diante de uma luta entre o indivíduo, cerceado de sua intimidade, e o Estado, perdemos de vista as questões levantadas por Williams. A internet, como meio de produção, é um complexo de relações sociais e não uma tecnologia alheia à dinâmica histórica ante a qual devemos inibir as dimensões opressivas do Estado – a bem da verdade, há grandes chances de a rede mundial de computadores ser justamente um aparato tecnológico que substitua os aspectos que o Estado cumpre nas relações sociais. Se a TV parecia ser para Williams, com o vigor de seu pensamento materialista, uma forma contraditória do momento histórico após a Segunda Guerra Mundial, portanto elemento decisivo do desenvolvimento capitalista e processo prenhe de aspectos essenciais do comunismo que viria a abolir a divisão do trabalho produtor de comunicação, a rede mundial de computadores, ao mesmo tempo que mantém acesa as esperanças em torno dessa abolição, reforça e repõe dinâmicas do controle social jamais imaginados no campo da comunicação. Para além do controle audiovisual pela edição e manipulação de imagens, conforme a crítica de Williams, vivemos um controle mais pleno em que as tecnologias de informação e comunicação podem ser vistas como o sucedâneo das regulações estatais da vida cotidiana.

Obras Citadas

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

CITZENFOUR. Direção: Laura Poitras. Produção: Laura Poitras; Mathilde Bonnefoy e Dirk Wilutzky. [S.l.]: Praxis Films, Participant Media, HBO Documentary Films, Bertha Fundation, Britdoc Circle, Channel 4, Norddeutscher Rundfunk NDR, Bayerischer Rundfunk BR. 2014.

GREENWALD, G. Sem lugar para se esconder. Tradução de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Sextante, 2014.

LINEBAUGH, P.; REDIKER, M. A hidra de muitas cabeças: marinheiros, escravos, plebeus e a história oculta do Atlântico Revolucionário. Tradução de Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SNOWDEN: herói ou traidor. Direção: Oliver Stone. Produção: Moritz Borman; Eric Kopeloff, et al. [S.l.]: Endgame Entertainment, Wild Bunch, KrautPack Entertainment, Onda Entertainment, Vendian Entertainment. 2016.

WILLIAMS, R. Os meios de comunicação co meios de produção. In: WILLIAMS, R. Cultura e materialismo. São Paulo: Editora da Unesp, 2012. p. 69-86.

WILLIAMS, R. Televisão: tecnologia e forma cultural. Tradução de Marcio Serelle e Mário F. I. Viggiano. São Paulo; Belo Horizonte: Boitempo; Editora PUC Minas, 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imprensa e hegemonia: americanismo e anticomunismo nos jornais de Ribeirão Preto na década de 1950

Yuri Araujo CARVALHO
(UNIOESTE)[1]

O presente artigo visa discutir as pertinências existentes na relação entre a(s) imagem(ns) e o poder no âmbito político, a serviço do debate histórico acerca do americanismo e do anticomunismo veiculados por parte da imprensa existente na cidade de Ribeirão Preto nos idos da década de 1950, período inicial das reverberações causadas pela Guerra Fria. Vale dizer que a temática está sustentada, de um lado, por referenciais teóricos e conceituais marxistas propostos por Antônio Gramsci, articulados às mais recentes abordagens metodológicas de fontes imagéticas. Os resultados obtidos nos permitem traçar um breve perfil do alinhamento político-ideológico dos impressos citadinos, em uma lógica que extrapolava as relações locais de poder e dirigia-se rumo às articulações promovidas por instituições exógenas, como a USIS (*United States Information Service*).

Palavras-chave: imprensa, hegemonia, Guerra Fria.

Introdução

"As pessoas ficam perturbadas, não pelas coisas, mas pela imagem que formam delas". A breve (porém instigante) elaboração do filósofo Epiteto convida-nos a um questionamento mais incisivo sobre a natureza e a força das imagens, instrumentos que podem suplantar os usos meramente técnicos e estéticos,

[1] Mestrando no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em História da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste). Instituição financiadora: CAPES. Orientação: Prof. Dr. Rodrigo Ribeiro Paziani (Unioeste).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

dirigindo-se para as arenas insólitas de disputas e lutas pelo poder, na busca pela conquista do consenso por parte do público impactado.

É imperioso, inicialmente, que tracemos uma breve discussão sobre a relevância das fontes imagéticas para os estudos historiográficos, conforme a contribuição de proeminentes autores, como Ulpiano Bezerra de Meneses, Ana Maria Mauad e Paulo Knauss. Meneses, atento às discussões sobre a História Visual e suas imbricações, adverte:

> As imagens não têm sentido em si, imanentes. Elas contam apenas — já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas — com atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. Daí não se poder limitar a tarefa à procura do sentido essencial de uma imagem ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor, e assim por diante. É necessário tomar a imagem como um *enunciado*, que só se apreende na fala, em situação. Daí também a importância de retraçar a biografia, a carreira, a trajetória das imagens (MENESES, 2003, p. 28).

Em uma elaboração que privilegia de modo mais intrínseco a relação entre as imagens e o poder, Paulo Knauss, parafraseando Georges Balandier, alerta-nos: "'o poder só se realiza e se conserva pela produção de imagens, pela manipulação de símbolos', pois, simplesmente pela força, sua existência seria sempre ameaçada" (KNAUSS, 2006, p. 100).

De acordo com Mauad, é preciso conceber que as imagens, imersas no imaginário social, adquirem a condição de "ícones das culturas" das quais fazem parte, ou seja, "elas, como qualquer produção humana, são suportes de relações sociais, estão envolvidas em jogos de poder, arenas discursivas e conflitos de toda sorte" (MAUAD; LOPES, 2014, p. 283). Ainda segundo a autora, as aproximações entre a História e outros campos do conhecimento científico (como a Antropologia e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

a Sociologia) têm produzido resultados pertinentes para a elaboração de novas abordagens ao imagético. Em relação à perspectiva sociológica, destaca-se:

> A importância em considerar a dimensão de classe da produção simbólica, bem como o papel da ideologia, na composição de mensagens socialmente significativas, e da hegemonia como processo de disputa social que se estende à produção da imagem (MAUAD, 1996, p. 5).

Ao lidarmos com o conceito de "hegemonia", é pertinente que tracemos uma aproximação frutífera com as contribuições teóricas de Antonio Gramsci envolvendo alguns de seus conceitos-chave que, além da própria "hegemonia", compreendem também os "aparelhos privados de hegemonia" e a noção (esboçada pelo filósofo italiano) de "Estado ampliado". [2]

Sobre este último, temos que o Estado não pode ser concebido enquanto limitado ao exercício da função coercitiva, mas explicado a partir da articulação entre "sociedade política" e "sociedade civil":

> O primeiro termo é bastante claro na obra de Gramsci, referindo-se ao Estado em seu sentido restrito – ou seja, os aparelhos governamentais incumbidos da administração, da organização dos grupos em confronto, bem como do exercício da coerção sobre aqueles que não consentem, sendo por ele também denominado de "Estado político" ou "Estado-governo".
> A despeito de menos clara e mais complexa nos *Cadernos*, a noção de sociedade civil implica no conjunto dos organismos chamados de "privados" ou "aparelhos privados de hegemonia", no sentido da adesão voluntária de seus membros. Dentre esses aparelhos, Gramsci destaca igrejas, associações privadas, sindicatos, escolas, partidos e imprensa. É em torno a eles que se organizam as vontades coletivas, seja dos grupos dominantes, seja dos dominados (MENDONÇA, 2014, p. 35 – grifo meu).

[2] Sobre a concepção teórico-metodológica de "Estado ampliado", temos um esboço de análise em Gramsci, na qual o filósofo italiano afirma um conceito histórico de Estado enquanto "hegemonia couraçada de coerção" (GRAMSCI, 2000, p. 244) ou quando diz que "[...] por Estado, deve-se entender, além do aparelho de governo, também o 'aparelho' privado de hegemonia ou sociedade civil" (IBIDEM, p. 254-255). Sobre uma sistematização deste conceito, são fundamentais as contribuições de Álvaro Bianchi (2008) e Sonia Regina de Mendonça (2014).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Já a intricada noção de hegemonia, para Dênis de Moraes, pressupõe a "conquista do consenso e da liderança cultural e política-ideológica de uma classe ou bloco de classes sobre as outras" (MORAES, 2010, p. 54). De tal modo, para que seja possível garantir o consentimento das classes subordinadas, as classes dominantes fazem uso de certos mecanismos de controle ("aparelhos"), como a imprensa, os partidos políticos, a escola e a Igreja, que "inculcam uma subordinação passiva às classes exploradas, por intermédio de um conjunto de ideologias elaboradas desde o passado histórico e transmitido por grupos intelectuais ao serviço da classe dominante" (ANDERSON, 1976, p. 104).

Tomando por base as elaborações teóricas supracitadas, conferimos destaque à imprensa vista e analisada aqui como "aparelho privado de hegemonia" a serviço das classes dominantes, especialmente na formulação/veiculação de imagens que têm por premissa estigmatizar as oposições, conformar certas visões de mundo que se pretendem "universais" e, consequentemente, consolidar a manutenção de determinado *status quo*. Neste ínterim, encontram-se justamente o americanismo e o anticomunismo, potencializados por um contexto sócio-político efervescente, ou seja, a Guerra Fria.

Americanismo e anticomunismo

De acordo com o historiador Nicolau Sevcenko, uma das principais características da Guerra Fria foi o duelo de propagandas, baseado no "enfrentamento por meio do controle das comunicações, da política cultural e dos sistemas educacionais, na medida em que o advento das armas atômicas tornava o conflito direto inviável" (SEVCENKO, 2001, p. 85).

Para Eric Hobsbawm, em termos objetivos, não havia perigo iminente de um novo conflito bélico mundial, apesar da continuidade de discursos apocalípticos (principalmente pelos EUA). Tais discursos antagonizavam a visão de um mundo ideal, defendida pela maioria dos norte-americanos como um modelo a ser seguido

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

pelo restante do mundo. No entanto, a disseminação do medo e da intolerância, em defesa dos princípios do *American Way of Life*, tinha por premissa, também, a obtenção de benefícios políticos:

> Pois o governo soviético, embora também demonizasse o antagonista global, não precisava preocupar-se com ganhar votos no Congresso, ou com eleições presidenciais e parlamentares. O governo americano precisava. Para os dois propósitos, um anticomunismo apocalíptico era útil e, portanto, tentador [...]. E o anticomunismo era genuína e visceralmente popular num país construído sobre o individualismo e a empresa privada, e onde a própria nação se definia em termos exclusivamente ideológicos ("americanismo") que podiam na prática conceituar-se como o polo oposto ao comunismo [...] (HOBSBAWM, 1995, pp. 231-232).

Ainda para Hobsbawm, hoje é evidente (e em 1945-1947, razoavelmente provável) que "a URSS não era expansionista – e menos ainda agressiva – nem contava com qualquer extensão maior do avanço comunista além do que se supõe houvesse sido combinado nas conferências de cúpula de 1943-5" (HOBSBAWM, 1995, p. 229). Assim, com a improbabilidade de um confronto aberto entre as "superpotências", a força das ideologias no bloco americano – através de representações textuais e imagéticas presentes numa cultura capitalista hegemonicamente mercantilizada e massificada (charges em jornais, fotomontagens, revistas de quadrinhos, *outdoors*, etc.) – desempenhou papel de extrema relevância para o fomento, ao mesmo tempo, da instabilidade e do medo ante o "perigo" comunista.

O anticomunismo, conforme a definição vocabular de Norberto Bobbio e Luciano Bonet, extrapolaria a mera concepção de "oposição à ideologia e aos objetivos comunistas", tendo adquirido projeção mundial após a Revolução de Outubro de 1917:

> Na realidade, após a Revolução de Outubro, o comunismo entrou na cena mundial não só como um movimento organizado e difuso, senão também

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> como uma alternativa política real em relação aos regimes tradicionais. Por isso, o Anticomunismo assumiu necessariamente valores bem mais profundos que o de uma simples oposição de princípios, contida, não obstante, na dialética política normal, tanto interna como internacional (BONET; BOBBIO, 1998, p. 34).

Por maior que tenha sido a importância da Revolução Russa para a disseminação do anticomunismo global, o "perigo vermelho" possui tradições e raízes muito mais profundas, que nos remetem ao século XVIII e às Revoluções político-econômicas europeias do período. Esse contexto assinala, para Marshall Berman, a segunda fase da chamada "modernidade", na qual o público "partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política" (BERMAN, 2007, pp. 25-26).

Embora saibamos que o anticomunismo atravessou, desde então, caminhos e descaminhos em todo o globo e, consequentemente, no Brasil, restringiremos (deliberadamente) tais abordagens, e nos concentraremos em caracterizar, minimamente, o anticomunismo ribeirão-pretano a partir de certos elementos que participavam do cotidiano citadino na transição do século XIX ao XX.

A política dos coronéis, a chegada da mão-de-obra imigrante (majoritariamente italiana) para o cultivo do café e as verdades provenientes da moral cristã aliavam-se na defesa de um determinado modo de vida, pautado pela conservação do *status quo*. Os trabalhadores tinham de lidar com a resistência dos poderosos cafeicultores que, temendo perder o controle sobre a mão-de-obra barata, "usavam seu poder político e econômico para barrar o desenvolvimento sindical dos trabalhadores, garantindo a defesa dos seus próprios interesses" (ROSA, 1999, p. 16).

A princípio sob a liderança anarquista, os movimentos sindicais ribeirão-pretanos tomaram notável fôlego entre 1922 e 1923, quando surgiu na cidade um pequeno núcleo de simpatizantes do comunismo, "formado por Guilherme Milani,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Rômulo Pardini, Gustavo Weirman e outros, sendo que os dois primeiros tinham saído do movimento anarco-sindicalista" (ROSA, 1999, pp. 37-38).

Esses indivíduos, por sua vez, tiveram participação direta na fundação da UGT (União Geral dos Trabalhadores) em Ribeirão Preto. Constituída no ano de 1925, "essa instituição serviu, durante três décadas, como fomentadora e descobridora de novos militantes comunistas, que atuaram decisivamente na organização sindical dos trabalhadores na primeira metade do século XX" (ROSA, 1999, p. 16). Agindo dentro da União Geral dos Trabalhadores, os comunistas puderam driblar a atenção da polícia e a ilegalidade do Partido, aumentando seu contato com os trabalhadores ribeirão-pretanos.

A atuação dos comunistas despertava a atenção das autoridades. A União Geral dos Trabalhadores também passou a ser alvo constante das investidas anticomunistas, principalmente a partir de 1928. Em 1929, após o registro em cartório do segundo estatuto da UGT, que continha diretrizes de inspiração comunista, "a Delegacia de Ordem Política e Social enviou a Ribeirão Preto um 'secreta' para investigar a atuação do PCB junto à União Geral, fato que se tornou corriqueiro a partir de então" (ROSA, 1999, p. 69). Tão corriqueiro que, pouco tempo depois, em janeiro de 1930, quando o candidato à presidência do BOC (Bloco Operário e Camponês), Minervino de Oliveira, veio a Ribeirão Preto "para marcar um encontro local da UGT, a polícia interrompeu o cerimonial e prendeu Minervino e três outros partidários para prevenir a propagação do 'comunismo'" (WALKER; BARBOSA, 2000, p. 65).

As campanhas de combate ao "perigo vermelho" começaram a se intensificar, tomando proporções cada vez mais drásticas durante a década de 1930. Em Ribeirão Preto, além das pressões políticas e policiais, a imprensa também engendrou movimentos para suprimir correntes contrárias:

> Enquanto as prisões se multiplicavam por todo o país, respaldadas pelo "estado de guerra" estabelecido pelo governo de Getúlio Vargas, durante todo o ano de 1937 a imprensa de Ribeirão Preto reuniu-se num movimento que era chamado de "CONTRA O COMUNISMO". A emissora de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> rádio local PRA-7 e o *Diário de Notícias* encabeçaram a propaganda anti-comunista patrocinada pelo Centro de Imprensa de Ribeirão Preto. Durante a campanha eram frisados os malefícios do comunismo e o perigo representado pelos "extremistas vermelhos" [...] (ROSA, 1999, p. 106).

Situadas as demandas catalisadoras do americanismo, bem como as nuances germinais do anticomunismo em Ribeirão Preto durante as primeiras décadas do século XX, partiremos para a elaboração das etapas pertinentes da abordagem imagética propriamente dita: os interesses concernentes aos autores das imagens (USIS/*Diário da Manhã*), os posicionamentos político-ideológicos dos veículos impressos (*A Cidade*/*Diário da Manhã*) e, por fim, a análise das características das obras selecionadas (duas fotografias e duas charges), em conformidade com o estabelecimento das principais vicissitudes contextuais (Guerra Fria).

A atuação do USIS (United States Information Service)

Grande parte das produções iconográficas anticomunistas veiculadas no Brasil, de acordo com o historiador Rodrigo Patto Sá Motta, "era formada por material produzido em outros países, especialmente as imagens que tinham como tema o 'comunismo internacional'" (MOTTA, 2002, p. 89). Um dos principais aparelhos de produção iconográfica durante a Guerra Fria foi a USIA (*United States Information Agency)*, a qual, por meio de postos regionais denominados USIS (*United States Information Service*), veiculou materiais propagandísticos estadunidenses, baseando-se em pesquisas quantitativas e qualitativas, "bem como usando o entretenimento, a propaganda e a comunicação para influenciar grande parte dos brasileiros de acordo com os seus interesses políticos e econômicos" (SANTOMAURO, 2015, p. 19). A USIA foi criada no início da década de 1950 e contou com postos em mais de trezentas cidades ao redor do mundo durante os primeiros anos da Guerra Fria. Segundo Fernando Santomauro:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> A USIA possuía, como coordenadores locais, agentes de relações públicas que trabalhavam nos postos da agência, os USIS (United States Information Services). Geralmente o agente de relações públicas chefiava uma equipe com pelo menos um agente de informação e um agente de relações culturais, que disseminavam as mensagens americanas ao público brasileiro de acordo com as instruções de Washington, mesclando propaganda e entretenimento. Na maioria das vezes, os USIS eram baseados nos consulados americanos das principais cidades brasileiras (como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Belém, Salvador, Recife, Curitiba e Porto Alegre), e com postos móveis para cidades no interior do Brasil. Os postos locais da USIA criaram e gerenciaram bibliotecas públicas e centros binacionais Brasil-Estados Unidos, onde era oferecido o ensino de inglês e de onde eram irradiadas as informações para os públicos locais. Nos anos 1960, o Brasil contou com o maior número de centros binacionais no mundo, com 64 deles espalhados pelo País (SANTOMAURO, 2015, p. 20).

O panorama internacional existente no início da década de 1950 refletia as mudanças de prioridades da política externa norte-americana, diante da bipolarização do poder mundial com o bloco soviético, o que acarretou, para Santomauro, "mudanças na política americana para a América Latina. Um grande marco dessa mudança se deu a partir do memorando de George Kennan sobre a região ao Departamento de Estado estadunidense, de 1950" (SANTOMAURO, 2015, p. 56). De tal modo:

> Para Kennan, então assessor do Secretário de Estado, após a sua viagem de prospecção à América Latina, em fevereiro e março de 1950, a missão no subcontinente era clara para salvar o hemisfério do comunismo. Mais importante que a democracia na região, que segundo ele já tinha um histórico de pouca tradição democrática, o mais importante era assegurar que o comunismo não se espalhasse, nem que para isso fosse necessário o uso da força (SANTOMAURO, 2015, p. 56).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A menção aos USIS é pertinente por tratar-se de uma organização que atuou na cidade de Ribeirão Preto ao lado de alguns jornais locais durante a Guerra Fria, tendo como uma das principais atividades a difusão de textos e imagens pró-americanismo e, também, o combate ao comunismo.

Posicionamento político-ideológico de *A Cidade* e *Diário da Manhã*

Tracemos, mesmo que de maneira breve, um panorama político-ideológico dos veículos impressos citadinos no contexto em questão. *A Cidade* teve como proprietário, após 1936, Orestes Lopes de Camargo. Em 1947, Camargo elegeu-se vereador. Em 1950 e 1951, foi presidente da Câmara Municipal, e, em 1963, "ganhou para vice-prefeito, chegando a assumir a administração da cidade numa ocasião em que o prefeito da época, Welson Gasparini, precisou se ausentar para fazer um curso" (SAVENHAGO, 2012, p. 24). O envolvimento na vida política apresentava reflexos no jornal, o qual assumia posturas consideradas conservadoras.

Já o *Diário da Manhã* tornou-se, a partir dos anos 1950, propriedade da família Sant'Anna, tendo como diretor-chefe Antônio Machado Sant'Anna, até 1968, e o redator-chefe Antônio Carlos Sant'Anna. O perfil do jornal poderia ser considerado, de acordo com editorial do próprio Antônio Machado Sant'Anna, como nacionalista [3] (embora tenha dado publicidade aos conteúdos do USIS), tendo servido, também, como plataforma política para seus proprietários, visto que o periódico veiculava propagandas eleitorais de Antônio Machado Sant'Anna em 1958, durante o pleito no qual foi candidato a deputado estadual (SANT'ANA, 2010). O proprietário foi ainda

[3] O próprio jornal, em um editorial de Antônio Machado Sant'Anna, identifica o seu posicionamento nacionalista. Revela o redator-chefe, em consonância com a fala do entrevistado, que "nós somos nacionalistas. Decididamente nacionalistas. Repelimos e o fazemos em total observância aos princípios por que pautamos nossa existência, a conceituação tendenciosa de que ser nacionalista é ser comunista" (SANT'ANNA apud KOBORI; LOSNAK, 2015, p. 8).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> presidente do Centro de Imprensa de Ribeirão Preto, fundador e diretor do Aeroclube, Rotary Clube, Clube dos Antônios, membro da Academia Ribeirão-pretana de Letras, presidente de honra da Associação Paulista de Municípios, conselheiro e membro da diretoria da Associação Paulista de Imprensa e diretor do Departamento de Viagens ao Exterior (ROMANO, 2011).

As características elencadas nos permitem esboçar um certo perfil dos jornais ribeirão-pretanos do período, enquanto imersos nos jogos de poder vigentes, promotores das articulações entre as sociedades política e civil, alicerçados por princípios conservadores e/ou nacionalistas que, todavia, não impediam um alinhamento com os preceitos caros ao USIS, em busca da solidificação de uma determinada hegemonia por meio de veiculações de fundo político-ideológico.

Análise das fontes imagéticas

Dentre tais veiculações (bastante numerosas), selecionamos duas charges e duas fotografias, localizadas nos acervos do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto (APHRP), elucidativas das tensões que envolviam a conjuntura política da época. Em 02 de novembro de 1950, o jornal *A Cidade* veiculou a foto "A guerra na Coréia", conforme exposto abaixo:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A GUERRA NA CORÉIA (FOTO USIS)

Soldados do exército dos Estados Unidos (à esquerda) e do exército da República da Coréia examinam uma bandeira norte-coreana capturada aos comunistas durante uma recente batalha travada no território coreano, onde as forças das N. Unidas avançam para repelir a agressão comunista.

Figura 1: A guerra na Coréia (A Cidade, 02 de novembro de 1950. APHRP).

Esclareçamos, a princípio, as características inerentes ao recurso fotográfico e, posteriormente, o contexto a partir do qual tal fotografia foi produzida.

De acordo com Ana Maria Mauad, a fotografia – ultrapassando a ideia de *analogon* da realidade – pode ser considerada uma espécie de elaboração do vivido, "o resultado de um ato de investimento de sentido, ou ainda uma leitura do real realizada mediante o recurso a uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica" (MAUAD, 1996, p. 3). Tal saber pode ser orientado para usos que ultrapassam os aspectos meramente estéticos, de acordo com as demandas específicas do autor, aliadas às condições de difusão do texto/imagem e recepção do público leitor/observador.

A foto acima, apesar de veiculada pelo jornal *A Cidade*, foi creditada ao USIS, enquanto componente de uma campanha para a construção de uma imagem positiva das Nações Unidas perante o público, em meio às inquietudes causadas pelo conflituoso panorama internacional.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Destacamos que a Guerra Fria caracterizou-se, em grande medida, pelo duelo de propagandas entre os Estados Unidos e a URSS. Por mais que um embate aberto entre as potências fosse pouco provável, os conflitos existentes no período foram travados nas zonas periféricas de influência. Um desses conflitos foi a Guerra da Coreia (1950-1953), amplamente coberta pela imprensa ribeirão-pretana.

A Coreia, desde 1910 ocupada pelos japoneses, foi dividida, após a Segunda Guerra Mundial, em duas zonas de influência, com o norte alinhado à União Soviética e o sul aos Estados Unidos. De acordo com Martins e Ferreira, existem, ao menos, três vertentes de interpretação histórica sobre o estopim que deflagrou o conflito coreano:

> Segundo a perspectiva da análise internacional, identifica-se uma visão tradicionalista que fundamenta o ataque norte-coreano em um suposto acordo secreto entre os líderes Joseph Stalin (1878-1953), Kim Il-sung (1912-1994) e Mao Tse-tung (1893-1976) vis-à-vis a uma visão revisionista, na qual a guerra seria o resultado de uma sequencial provocação militar da Coréia do Sul sob a ordem do general Douglas MacArthur (1880-1964). Segundo a perspectiva da análise nacional, a guerra da Coréia fundamentava-se em um estado de arrefecimento das tensões em ambas as zonas do território cindido pelo paralelo 38, uma vez que a crescente polarização de clivagens político-ideológicas entre os dirigentes políticos e as classes sociais coreanas acabaram exacerbando as divergências e fechando os tradicionais canais de negociação, o que repercutiu no surgimento de uma guerra civil (MARTINS; FERREIRA, 2013, pp. 135-136).

A intervenção norte-americana na Guerra da Coreia justificava-se pelo temor de que tal conflito fosse uma tentativa concreta de expansionismo do bloco soviético. Seguindo a entrada dos EUA, e diante do acirramento das tensões, a ONU, por meio do Conselho de Segurança das Nações Unidas, aprovou as resoluções 82 (de reprovação da invasão da Coreia do Sul pela Coreia do Norte) e 83 (de autorização para intervenção militar de tropas da própria ONU no conflito).

A atuação da ONU, segundo Lúcio Levi, pode ser considerada fruto do chamado "mundialismo", que se desenvolveu durante e após a Segunda Guerra

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Mundial, enquanto "reflexo do processo de ampliação das dimensões das relações de produção e de troca que, em perspectiva histórica, tende a criar a base material da unificação política do gênero humano" (BOBBIO; LEVI, 1998, p. 792).

As formulações de pactos e alianças afiançadas pela ONU, mediante o atendimento de certos interesses geopolíticos estadunidenses, extrapolavam o campo estritamente diplomático e dirigiam-se para a elaboração de materiais de viés propagandístico, cujo exemplo encontramos na fotografia anteriormente selecionada, na qual a junção de texto e imagem estabelecia as condições para a criação de uma representação duplamente positiva, tanto para os norte-americanos quanto para as forças das Nações Unidas. A partir de tal lógica, a conjugação imagética de dois soldados – um norte-americano e um sul-coreano – coadunava os princípios de aliança e fraternidade entre as chamadas "nações livres", em prol de um objetivo cabal, ou seja, o combate ao comunismo.

Exemplo semelhante encontramos na charge "O único argumento que eles compreendem", veiculada pelo jornal *A Cidade* em 25 de fevereiro de 1951, também creditada ao USIS:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 2: O único argumento que eles compreendem (*A Cidade*, 25 de fevereiro de 1951. APHRP).

Parte dos jornais ribeirão-pretanos do período (como *A Cidade* e o *Diário da Manhã*) utilizava o recurso das charges, impressas, em geral, nas primeiras páginas de cada edição. A charge, segundo José Marques de Melo, pode ser assinalada por uma espécie de crítica bem-humorada de um fato ou acontecimento específico. "Reprodução gráfica de uma notícia já conhecida do público, segundo a ótica do desenhista. Tanto pode se apresentar somente através de imagens quanto combinando imagem e texto (título, diálogos)" (MELO, 2003, p. 167).

A charge acima caracteriza-se, justamente, pelo sincretismo entre texto e imagem, estabelecendo uma oposição dicotômica entre os personagens retratados. De um lado, um soldado, cuja representação pictórica, auxiliada por um jogo de perspectiva, configura-o enquanto detentor de uma postura austera, heroica e grandiosa; o mesmo soldado, possuidor de uma braçadeira elucidativa, é o representante da ONU (aparentemente, sem rosto ou características que aduzem a alguma nacionalidade), personificado pela própria Força, o único argumento válido contra o comunismo internacional. Este foi, por sua vez, representado a partir de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

figuras diminutas e em confabulação (dentre as quais é possível destacar, ao menos, Stalin).

Para Motta, a eficácia dos registros imagéticos baseava-se na utilização de símbolos, "que cumprem a função de representar ideias ou argumentos com que se pretende trabalhar. Tornou-se necessário para os anticomunistas encontrar símbolos que remetessem de forma imediata ao comunismo" (MOTTA, 2002, pp. 90-91). Ainda segundo o autor, a simbologia anticomunista concentrava-se em duas principais frentes:

> A primeira é o símbolo da foice e martelo, cunhado pelos comunistas para representar a união entre trabalhadores do campo e da cidade, articulação social considerada como base original da revolução bolchevique. Se a simbologia em questão foi útil para o proselitismo dos ideais revolucionários, também prestou um grande serviço à causa da propaganda anticomunista, que encontrou ali uma figura eficiente para representar seus adversários.
> Os líderes comunistas constituem a outra fonte para efeito de simbolizar o comunismo. De forma recorrente, a iconografia inspirada no anticomunismo lançou mão do recurso de utilizar, como símbolo, a imagem de personalidades conhecidas dos partidos revolucionários (MOTTA, 2002, pp. 90-91).

A utilização de recursos gráficos focados nas construções maniqueístas acerca do comunismo – dedicadas, muitas vezes, a retratar líderes internacionais – adquiria importância por não se restringir ao público iletrado, visto que "as imagens exercem impacto forte mesmo sobre os alfabetizados, na medida em que fixam as mensagens de forma rápida e sintética, atingindo um resultado que outras formas de comunicação dificilmente alcançam" (MOTTA, 2002, p. 89).

O recurso da charge também foi utilizado pelo jornal *Diário da Manhã*, em 03 de setembro de 1955, com a produção "Bons resultados em Genebra", creditado ao USIS:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3: Bons resultados em Genebra (*Diário da Manhã*, 03 de Setembro de 1955. APHRP).

O contexto circundante à produção da charge apresentava como figura de relevância o republicano (e rigorosíssimo) Dwight Eisenhower, sucessor de Truman, que assumiu o mandato presidencial norte-americano em janeiro de 1953, em um processo eleitoral marcado pelo anticomunismo.

No jogo político, as propostas de Truman sobre o *New Fair Deal*, sugeridas em 1949 e que promoviam um amplo programa de empregos, assistência pública à saúde, apoio para a habitação de pessoas carentes, aumento do salário mínimo e concessão de subsídios agrícolas, foram barradas pelo Congresso e utilizadas como recursos na campanha eleitoral, na qual os republicanos acusavam os democratas de serem "tolerantes" em relação ao comunismo, sendo que "as estratégias reformistas do *New Deal* e depois do *New Fair Deal* foram acusadas de fazer parte de um *continuum* que levaria a Moscou" (RODEGHERO, 2007, p. 184).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A veiculação de "Bons resultados em Genebra" corrobora as definições propostas por Joaquim da Fonseca, para quem a charge seria uma espécie de *cartoon* para sátira de "um fato específico, tal como uma ideia, um acontecimento, situação ou pessoa, em geral de caráter político que seja do conhecimento público. Seu caráter é temporal, pois trata do fato do dia" (FONSECA, 1999, p. 26).

O "fato do dia" em questão tratar-se-ia do "Primeiro Congresso das Nações Unidas para a Prevenção ao Crime e Tratamento de Presos", sediado em Genebra de 22 de agosto a 03 de setembro de 1955, protagonizado por alguns dos líderes das maiores potências mundiais.

A charge em destaque mostra-nos a figura de Eisenhower – simbolizada por uma gigantesca mão, estendida em sinal de possível fraternidade – revestida de força e tamanho sobre-humanos, rompendo a "Cortina de Ferro" com um gesto de paz ao mirrado povo russo. O USIS, em linhas gerais, baseava-se na seguinte estratégia: as lideranças do comunismo internacional recebiam construções iconográficas e textuais de cunho pejorativo e negativo, enquanto, inversamente, os principais líderes do anticomunismo eram revestidos de uma aura moral e valorosa.

Por fim, trazemos o artigo "Você se lembra?", veiculado pelo *Diário da Manhã* em 02 de outubro de 1956:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

VOCÊ SE LEMBRA?

Os comunistas soviéticos começaram a apreender propriedade da Igreja em 1918 e quatro anos mais tarde publicaram um decreto autorizando o confisco de relíquias religiosas. Nesta foto tirada em

1920, soldados do Exército Vermelho retiram relíquias e artigos religiosos do Monastério Saminova, de Moscou. Em 38 anos de domínio, os arquitetos do comunismo soviético esmagaram inumeros adversários, mas não conseguiram destruir completamente a religião.

Figura 4: Você se lembra? (*Diário da Manhã*, 02 de outubro de 1956. APHRP).

O artigo em questão não traz qualquer crédito ao USIS; compõe, todavia, uma série elaborada pelo próprio *Diário da Manhã*, com enfoque majoritário para a "memória" do anticomunismo, relembrando eventos que justificariam o temor ao "perigo vermelho".

De acordo com Ana Lúcia Enne, a memória construída no tempo presente, "a partir de demandas dadas por este e não necessariamente pelo passado em si, pode ser pensada como fator fundamental para a construção de pertencimentos sociais, aos mais diversos níveis associativos" (ENNE, 2004, p. 105).

Em tal processo, o jornalismo desempenha uma tarefa fundamental, visto que se apresenta como um (con)formador de opiniões e um cristalizador de visões acerca do real. "Vários autores têm procurado demonstrar como os meios de comunicação de massa e, mais especificamente, os jornais, ocupam um lugar privilegiado como formadores e armazenadores da memória social" (ENNE, 2004, p. 114). De acordo com Marialva Barbosa:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> É preciso considerar, também, que o jornalista, ao selecionar fatos, relegar outros ao esquecimento, escolher a forma de sua narrativa e ao definir o lugar na página a ser ocupado pelo texto, dirigindo um olhar subjetivo sobre o acontecimento, mantém como essencial nesse trabalho a dialética lembrar e esquecer. Aos relatos que devem ser perenizados, imortalizados pela prisão da palavra escrita, contrapõem-se outros que devem ser relegados ao esquecimento (BARBOSA, 1996, p. 156).

Atestamos, contudo, que tal processo de escolha dificilmente pode ser conduzido por critérios eminentemente subjetivos, visto que o jornalista encontra-se imerso em um complexo sistema pautado pelos interesses de distintos "aparelhos privados de hegemonia". O conceito gramsciano de hegemonia prevê que a supremacia de um grupo se manifesta de dois modos: "como 'domínio' e como 'direção intelectual e moral'. [...] quando [um grupo social] exerce o poder e mesmo se o mantém fortemente nas mãos, torna-se dominante, mas deve continuar a ser também [dirigente]" (GRAMSCI apud GRUPPI, 1980, pp. 78-79). Dentre os instrumentos utilizados para consolidar tal direção, destacamos a imprensa e a Igreja.

Segundo Gramsci, em alerta aos operários sobre os mecanismos de atuação dos jornais burgueses, "as notícias e os ingredientes com os quais são cozinhadas podem ser expostos com uma arte que dirija o seu pensamento e influa no seu espírito em determinado sentido" (GRAMSCI, 1976, p. 96). Um destes sentidos pode ser, justamente, a sedimentação de uma determinada memória social, consoante aos valores das classes dominantes – como, por exemplo, a defesa da religião.

Para as lideranças católicas, o comunismo era "um inimigo irreconciliável da Igreja, um desafio à sobrevivência da religião ao qual só podiam responder com luta" (MOTTA, 2002, p. 18). Partindo do pressuposto de que os empreendimentos comunistas entrariam em colisão com a moral dominante nas sociedades cristãs e ocidentais, "algumas versões extremadas consideravam o comunismo um retorno à

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

barbárie, pois ele iria de encontro aos valores fundamentais da civilização" (MOTTA, 2002, p. 64).

As construções de cunho religioso possuíam potencial de alcance considerável em uma cidade como Ribeirão Preto, cujas tradições católicas remontam a meados do século XIX. Em 1908, a cidade foi elevada à categoria de sede da Diocese, o que garantir-lhe-ia maior liberdade para difundir a fé católica, o que de fato ocorreu com as ações do primeiro bispo, Dom Alberto José Gonçalves, entre os anos de 1908 e 1945. O bispado, nos primeiros anos:

> [...] aumentou de trinta e seis para cinquenta e uma o número de Paróquias, realizou a construção nas cidades da região de 23 novas Matrizes e inúmeras capelas (o que reflete a expansão da Igreja na região), organizou o Patrimônio do Bispado e das Paróquias com a construção da Catedral Municipal, foi responsável pela organização do Seminário Diocesano em Batatais, pela construção do Palácio Episcopal, da Cúria e dos Colégios religiosos, além de aumentar o número de Ordens religiosas, de Associações e de Irmandades de Caridade e da produção de um seminário intitulado Boletim Diocesano (que a partir de 1935 foi transformado em programa diário de rádio) (TILIO, 2005, p. 30).

O artigo veiculado pelo *Diário da Manhã* procurava denunciar os "abusos" cometidos pelo Exército Vermelho contra a religião (embora não haja menção explícita se tais abusos foram direcionados à Igreja Católica ou Ortodoxa). O elemento textual, ao trazer breve histórico dos embates em questão, seria potencializado pela aliança com a fotografia que, neste caso, exerceu uma função de caráter majoritariamente comprobatório e denunciador.

Bibliografia

ANDERSON, Perry. Considerações sobre o marxismo ocidental. Porto: Edições Afrontamento, 1976.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

BARBOSA, Marialva. Imprensa, poder e público. Tese (Doutorado em História). UFF, Niterói, RJ, 1996.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BIANCHI, Álvaro. O laboratório de Gramsci: filosofia, história e política. São Paulo: Alameda, 2008.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. Dicionário de política. 11ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

ENNE, Ana Lúcia. Memória, identidade e imprensa em uma perspectiva relacional. Revista Fronteiras – estudos midiáticos, São Leopoldo, Vol. VI, nº 2, 2004.

FONSECA, Joaquim da. Caricatura: a imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

GRAMSCI, Antonio. Cadernos do Cárcere. Vol. 3. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2000.

___. Escritos políticos. Vol. 1. Lisboa: Seara Nova, 1976.

GRUPPI, Luciano. O conceito de hegemonia em Gramsci. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

HOBSBAWM, Eric. Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. ArtCultura, Uberlândia, v.8, nº 12, 2006, pp. 97-115.

KOBORI, Nayara; LOSNAK, Célio José. A problemática das Reformas de Base no "Diário da Manhã": Ribeirão Preto – 1963-64. XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. Uberlândia, 2015.

MARTINS, Elói; FERREIRA, Rita de Cássia de Oliveira. A Guerra da Coréia vista após sessenta anos de Armistício (1953-2013). Conjuntura Global, Curitiba, v. 2, nº 3, 2013, pp. 133-139.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. Tempo, Rio de Janeiro, v. 1, nº 2, 1996, pp. 73-98.

___. & LOPES, Marcos Felipe de Brum. Imagem, história e ciência. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum. Belém, v. 9, nº 2, 2014, pp. 283-286.

MELO, José Marques de. Jornalismo opinativo. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 2003.

MENDONÇA, Sonia Regina de. O Estado Ampliado como ferramenta metodológica. Revista: Marx e Marxismo, v.2, nº 2, 2014, pp. 27-43.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 23, nº 45, 2003, pp. 11-36.

MORAES, Dênis de. Comunicação, hegemonia e contra-hegemonia: a contribuição teórica de Gramsci. Revista Debates, v. 4, nº 1, 2010, pp. 54-77.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Em guarda contra o "Perigo Vermelho": o anticomunismo no Brasil (1917-1964). São Paulo: Perspectiva, 2002.

RODEGHERO, Carla Simone. Capítulos da Guerra Fria: o anticomunismo brasileiro sob o olhar norte-americano (1945-1964). Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

ROMANO, Maurílio. Nomes das ruas: Antônio Machado Sant'Anna. Disponível em: http://www.maurilioromano.com.br/home/conteudo.php?id=146. Acesso em: 03 de janeiro de 2017.

ROSA, Lílian Rodrigues de Oliveira. Comunistas em Ribeirão Preto: 1922-1947. Franca, SP: UNESP, 1999.

SANT'ANA, Andréa Márcia. Imprensa, educação e sociedade no interior paulista: Ribeirão Preto (1948-1959). Dissertação (Mestrado em Educação Escolar). Araraquara: Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2010.

SANTOMAURO, Fernando. A *United States Information Agency* e sua ação no Brasil de 1953 a 1964. Tese (Doutorado em Relações Internacionais) –

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

UNESP/UNICAMP/PUC-SP, Programa San Tiago Dantas de Pós-graduação em Relações Internacionais. São Paulo, 2015.

SAVENHAGO, Igor José Siquieri. Efeitos da crise dos impressos: o caso do jornal brasileiro "A Cidade", de Ribeirão Preto/SP. Disponível em: http://www.bocc.ubi.pt/pag/sanehago-ogor-efeitos-da-crise-dos-impressos.pdf. Acesso em: 12 de janeiro 2017.

SEVCENKO, Nicolau. A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TILIO, Rafael de. Casamento e sexualidade em processos judiciais e inquéritos policiais na comarca de Ribeirão Preto (1871 a 1942): concepções, práticas e valores. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto/USP, 2005.

WALKER, Thomas; BARBOSA, Agnaldo de Sousa. Dos coronéis à metrópole: fios e tramas da sociedade e da política em Ribeirão Preto no século XX. Ribeirão Preto, SP: Palavra Mágica, 2000.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A greve na página dois: A opinião nos editoriais do *JL* e da *Folha* em 2015

Mônica CHAGAS
(Universidade Estadual de Londrina)[1]

Resumo: A greve dos professores e servidores da rede estadual de ensino do Paraná no ano de 2015 foi amplamente divulgada pelos veículos de comunicação do estado. O dia 29 de abril, especificamente, dia de maior violência policial contra os grevistas no Centro Cívico, em Curitiba, foi tema da capa e do editorial dos dois jornais impressos de maior circulação da cidade de Londrina à época. O objeto de estudo deste trabalho são os editoriais publicados no dia 30 de abril na *Folha de Londrina* e no *Jornal de Londrina*. O artigo traz uma análise do editorial como gênero jornalístico opinativo, refletindo sobre o processo de produção de texto nas redações e sobre as variáveis que o influenciam. A pesquisa identificou as diferenças no posicionamento de cada jornal, expresso nos editoriais, a fim de apreender como se deu a construção da imagem dos atores sociais da greve pelos jornais impressos londrinenses.

Palavras-chaves: Opinião, Greve, Editorial.

Introdução

No ano de 2015, os professores da rede estadual de ensino do estado do Paraná paralisaram suas atividades em dois grandes períodos, que juntos somaram 73 dias corridos e 49 dias letivos. As reivindicações da categoria foram delimitadas a partir de um pacote de medidas impopulares de ajuste fiscal do Governo do Estado.

[1] Graduanda de Comunicação Social – Jornalismo (UEL). Orientador: Prof. Ms. Fábio Alves Silveira (UEL).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As medidas previam modificações no plano de carreira e na previdência do funcionalismo, o que contribuiu para criar o clima de insatisfação que levou os servidores à greve.

Além dos docentes da rede de ensino básico, professores e funcionários de todas as universidades estaduais do Paraná também aderiram à greve, assim como servidores de outras categorias que eram contempladas no chamado "pacotaço" do governo, como agentes de saúde, agentes penitenciários, servidores da Justiça, policiais militares e funcionários do Departamento de Trânsito do Paraná (Detran).

Na Universidade Estadual de Londrina (UEL), as três categorias que compõem a comunidade universitária entraram em greve. As duas greves estudantis somaram 84 dias corridos e 60 dias letivos, além da paralisação de cinco dias entre 27 de abril e 1º de maio, em decorrência da votação do projeto de lei 252/2015 na Assembleia Legislativa do Estado do Paraná (Alep).

Em momentos de tensão e crise como estes a cobertura da imprensa é amplamente questionada pelos envolvidos e pelo grande público, que procura embasar seus conhecimentos nos meios de comunicação, daí a construção da "opinião pública". Entre os gêneros jornalísticos opinativos presentes em um veículo impresso, o editorial é o que apresenta a opinião oficial do jornal mediante os fatos de maior repercussão, ou seja, tende a expressar a posição adotada pela empresa jornalística diante dos acontecimentos.

Na greve dos professores, os jornais de maior circulação na cidade de Londrina à época – Jornal de Londrina e Folha de Londrina – dedicaram alguns editoriais ao assunto.

Segundo informações do jornal Gazeta do Povo e do Sindicato dos Trabalhadores em Educação Pública do Paraná (APP-Sindicato), a primeira fase da greve dos docentes foi deflagrada no dia 7 de fevereiro de 2015. Professores e funcionários decidiram suspender a greve no dia 9 de março, após a assinatura de um termo de compromisso entre representantes dos professores e líderes do governo do estado perante um juiz mediador. O governo comprometeu-se a atender

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

algumas das reivindicações do funcionalismo e o estado de greve foi mantido pelos servidores.

No dia 25 de abril, a greve dos professores da rede estadual de ensino foi retomada. A categoria decidiu em assembleia, por unanimidade, iniciar o segundo período de greve, após a quebra do acordo assinado ao final do primeiro período, com o envio do projeto de lei que alterava o fundo previdenciário da categoria à Assembleia Legislativa sem a devida discussão com o funcionalismo. O dia 29 de abril foi marcado pela violência policial contra professores, servidores e estudantes, que resultou num saldo de mais de 200 feridos, de acordo com as informações da Polícia Militar (PM). Simultaneamente ao episódio, a maioria dos deputados aprovou o projeto de lei 252/2015 que alterou o fundo previdenciário dos funcionários do estado, a PARANÁPREVIDÊNCIA.

Imagem 1 – Violência policial no dia 29 de abril
Autor: Ivonaldo Alexandre.
Fonte: Gazeta do Povo. 29 de abr. 2015.

A segunda fase da greve da rede estadual de ensino durou 45 dias e foi encerrada em 9 de junho. As aulas foram retomadas no dia 10 de junho.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Durante todo o período de greve, os veículos de comunicação paranaenses cobriram o assunto a nível estadual e regional, principalmente nos dias de violência e manifestações no Centro Cívico.

Este trabalho analisou os editoriais publicados em ambos os jornais no dia 30 de abril, dia seguinte ao episódio de maior violência policial contra os manifestantes, que ficou conhecido como "Massacre do Centro Cívico". O objetivo foi distinguir as posições dos veículos e analisar o editorial como gênero jornalístico opinativo, apreendendo as variáveis que influenciam na construção argumentativa do texto, considerando os pressupostos teóricos do Jornalismo Opinativo e as experiências pessoais de profissionais que participaram deste processo histórico.

A seleção do gênero jornalístico opinativo, da plataforma midiática jornal impresso e dos veículos de comunicação – Jornal de Londrina e Folha de Londrina – deve-se à observação do envolvimento dos leitores londrinenses com os acontecimentos da greve e pelo acompanhamento dos fatos com base nos jornais impressos da cidade.

O trabalho também destacou a importância dos editoriais como registro documental e como eles contribuíram para a memória do movimento grevista vivido no estado do Paraná no ano de 2015 e a importância fundamental da imprensa no resultado deste processo histórico.

Gêneros jornalísticos – Editorial

Segundo Luiz Beltrão (1980), o editorial pode ser definido como um gênero jornalístico opinativo que expressa a opinião do editor, que, por sua vez, reproduz a opinião oficial do veículo de comunicação diante dos fatos de maior repercussão.

Para Beltrão (1980, p. 52), o editorial tem a função de "orientar o pensamento social para a ação na defesa do bem comum", através da opinião do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

grupo proprietário e administrador do jornal sobre os assuntos de interesse da comunidade e ligados ao desenvolvimento da empresa de comunicação.

Já José Marques de Melo (2003, p. 103) considera que "nas sociedades capitalistas, o editorial reflete não exatamente a opinião dos seus proprietários nominais, mas o consenso das opiniões que emanam dos diferentes núcleos que participam da propriedade da organização". O autor cita anunciantes, financiadores e o próprio Estado, que exerce grande influência no processo jornalístico como um todo.

> O editorial é a voz do jornal, sua tribuna. "Um jornal sem voz nem voto é como um homem sem juízo. Jornalismo que não se sente capaz ou não pode dar orientação nem formular critérios é um jornalismo sem uso da razão", proclama Mostaza. E acrescenta: "O editorial faz transcender de sua peremptória urgência a notícia. A realidade humana – única que interessa no jornalismo – fala por meio do acontecimento, e o editorial tem de traduzir essa linguagem dos fatos, ininteligíveis ao não especializado, em termos de geral compreensibilidade. Ao traduzir o idioma da realidade, o editorial nos dá o significado do que acaba de acontecer". (MOSTAZA, 1953 apud BELTRÃO, 1980, p.52).

Beltrão (1980) também destaca que o editorial apresenta uma dimensão que vai além do relato objetivo noticioso – a profundidade.

> Assim, tanto pode nascer da notícia como dela transcender, adiantar-se sobre ela, valendo-se de dados subjetivos e retirando de um fato, mediante a análise de suas causas e consequências, inferências e conclusões que apresenta como um roteiro à comunidade. [...] O jornal é um catalisador de opiniões, um agente da consciência pública. (BELTRÃO, 1980, p. 52).

O processo de produção do editorial, assim como de todo o conteúdo jornalístico, sofreu modificações ao longo do tempo e deixou de ser padronizado em todos os veículos de comunicação. Atualmente, a produção do editorial é um

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

processo dinâmico que pode ser desempenhado até mesmo por repórteres especializados.

Para Marques de Melo (2003), o editorial é um espaço de contradições, que necessita permanentemente do exercício de equilíbrio semântico. Segundo o autor, o discurso editorial constitui uma teia de articulações políticas e sua vocação é apreender e conciliar os interesses que perpassam as operações cotidianas. Assim sendo, "a opinião contida no editorial constitui um indicador que pretende orientar a opinião pública [...] o editorial é dirigido à coletividade". (MELO, 2003, p. 104).

Por se tratar de um gênero opinativo que expressa o ponto de vista do grupo editorial, há características específicas que diferenciam o editorial dos outros textos opinativos, segundo Beltrão (1980). São elas: impessoalidade, topicalidade, condensalidade e plasticidade.

O teórico considera que a característica de impessoalidade salienta a irresponsabilidade legal do redator, que normalmente não responderá pelo texto caso haja um processo judicial. A impessoalidade pode ser observada em algumas marcas textuais do editorial como o uso da terceira pessoa do singular ou primeira pessoa do plural e a falta de assinatura. Esta característica ajuda a identificá-lo como texto oficial do veículo de comunicação e transmite aos leitores seu caráter coletivo.

A característica de topicalidade dos editoriais é identificada na escolha e no tratamento dos assuntos sobre os quais se escreve. O editorial sempre trata de um tema bem delimitado, ainda que não tenha adquirido configuração coletiva ou que a opinião pública ainda esteja em processo de formação.

A condensalidade do editorial é uma característica que remete à estrutura textual e consiste na expressão de poucas ideias e na ênfase maior às afirmações do que às demonstrações. Segundo Beltrão (1980), o editorial deve focar em uma ideia central única que possa ser bem desenvolvida e concluída no curto espaço dedicado ao texto.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

E, por fim, a plasticidade do gênero pode ser percebida nas técnicas persuasivas utilizadas para dinamizar o caráter de orientação do texto, como a flexibilidade e maleabilidade para tratar de assuntos que podem exigir mudanças de opinião posteriores.

Ainda segundo Beltrão (1980), o editorial é o gênero jornalístico de estrutura mais simples e rígida, dividido em quatro unidades – título, introdução, discussão e conclusão. A estrutura do editorial consiste na adoção de uma ideia central única e na defesa desta por meio de argumentos, que objetivam convencer o leitor do posicionamento estabelecido no texto.

O título pretende atrair a atenção do leitor e costuma ser menor do que o de uma notícia. Na introdução, o assunto que deu origem ao editorial é apresentado brevemente, de forma a despertar o interesse. A discussão é a exposição dos argumentos que procuram interpretar o assunto discutido e esclarecê-lo aos leitores. A conclusão visa induzir o leitor a aceitar a ideia proposta e enquadrá-la a seu próprio posicionamento.

A produção do editorial se inicia na escolha do tema, que deve ser de interesse público e de natureza social, econômica e política. Posteriormente, o editorialista deve estabelecer a tese a ser defendida, conciliando-a com a política editorial do veículo. A produção do título é determinada pelo tema e pela tese.

Na discussão, o editorialista interpreta, analisa e debate os diferentes aspectos do tema. Segundo Beltrão (1980), a unidade também exige que o jornalista confronte ideias e antecipe opiniões opostas.

A conclusão é o momento de assumir uma posição e dirigir a opinião dos leitores, de modo a guiá-los para a formação da opinião pública.

Outros aspectos estruturais do editorial são: tamanho restrito a um quarto de página, redação em linguagem simples, direta e incisiva, sem o uso de frases muito longas, ênfase maior nas afirmações do que nas demonstrações e repetição regulada de ideias e conceitos, ou seja, um tipo de redundância que auxilia no entendimento.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Com a pluralidade dos veículos de comunicação impressos e onlines que existem atualmente no mercado, é provável que estes aspectos estruturais e característicos estejam amplamente variados em cada um dos veículos, já que cada empresa tem autonomia para a padronização ou não de seus textos. Mas, para este trabalho, consideramos que os postulados de Luiz Beltrão (1980) ainda se encontram na produção atual de editoriais.

Editoriais

Jornal de Londrina

O editorial publicado no dia 30 de abril pelo *Jornal de Londrina* apresentou como tese central uma crítica veemente à violência policial do dia anterior e às atitudes do governo Beto Richa (PSDB). O jornal destacou o editorial, iniciando-o na capa da edição. Além dos 1200 caracteres habituais, mais 800 foram dedicados ao texto no campo inferior da capa.

Imagem 2 – Capa da edição do dia 30 de abril de 2015 do Jornal de Londrina
Fonte: Jornal de Londrina. 30 de abr. 2015.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Com o título "Quarta-feira de tiro, gás e bomba", o editorial contextualizou o ocorrido no dia anterior, resgatando fatos anteriores de investigações envolvendo membros da Assembleia Legislativa do Paraná e até mesmo do confronto policial ocorrido no governo Alvaro Dias (1986-1989). A primeira frase "A Assembleia Legislativa do Paraná se apequenou mais um pouco ontem" (JORNAL DE LONDRINA, 30 de abr. 2015) apresentou a tese central para a construção do texto, que foi justificada a cada caso relembrado no decorrer dos parágrafos. O editorial posicionou-se predominantemente contrário ao governo.

O texto todo trouxe uma análise mais ampla da situação do poder legislativo no estado, justificada pelos acontecimentos das semanas anteriores ao dia 29. A linguagem mais ácida demonstrou indignação do jornal diante dos acontecimentos, como percebe-se na frase "Do jeito que está hoje, o Legislativo estadual inexiste. Ele precisa existir, mas com a independência que não tem com relação ao Poder Executivo". (JORNAL DE LONDRINA, 30 de abr. 2015).

O editorial também repudiou a ação policial do dia anterior e criticou a votação dos deputados ao projeto de alteração da PARANÁPREVIDÊNCIA, na Assembleia Legislativa, que ocorreu normalmente enquanto o confronto se dava do lado de fora.

> Ignorando a centena de feridos deixados pela ensandecida polícia sob o comando de Beto Richa, os deputados não só não suspenderam a sessão, como também aprovaram a mudança na ParanáPrevidência que Beto Richa tentava votar desesperadamente. (JORNAL DE LONDRINA, 30 de abr. 2015).

O último parágrafo foi dedicado a relembrar o episódio de violência do então governador Alvaro Dias (PV), em 1988, ressaltando que

> Ao requerer força policial e votar um projeto ignorando o drama vivido a poucos metros dali, a Alep confirmou sua tendência ao apequenamento. [...]

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Ainda sobre o confronto de ontem no Centro Cívico, é importante que se lembre que as cenas de guerra vistas em Curitiba repetem de forma piorada o tristemente famoso episódio em que o ex-governador Alvaro Dias (PSDB) jogou a cavalaria sobre os educadores, repetem, mas não amenizam nem apagam da história o "feito" do hoje senador. (JORNAL DE LONDRINA, 30 de abr. 2015).

Folha de Londrina

O editorial de 30 de abril publicado na *Folha* apresentou o mesmo número de caracteres habituais - aproximadamente 1800 - e posicionou-se contrário à violência policial já no título: "Contra a violência policial".

FOLHA DE LONDRINA
O JORNAL DO PARANÁ
APROVADA A REFORMA NA PREVIDÊNCIA
Repressão truculenta da PM fere 200 manifestantes na capital
PARANÁ

Imagem 3 - Capa da edição do dia 30 de abril de 2015 da *Folha de Londrina*
Fonte: Folha de Londrina. 30 de abr. 2015.

Os três primeiros parágrafos foram dedicados a contextualizar o leitor sobre os motivos que levaram à greve dos professores e ao confronto do dia 29, com uma grande quantidade de dados.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O editorial só expressou uma opinião direta no último parágrafo. Mesmo defendendo o repúdio à violência "para repressão de manifestações pacíficas" (FOLHA DE LONDRINA, 30 de abr. 2015), o texto comentou a presença de *black blocs* entre os manifestantes, utilizando a expressão "é correto afirmar que...", a qual pressupõe uma situação comprovada, o que de fato não aconteceu.

> O uso da violência nunca deve ser aceito e utilizado como argumento para repressão de manifestações pacíficas. No caso específico de ontem, eram policiais contra professores e servidores em sua maioria. É correto afirmar que entre os manifestantes estavam alguns "black blocs", que costumam praticar atos de vandalismo, mas eram poucos perto do total de servidores. (FOLHA DE LONDRINA, 30 de abr. 2015).

Desta forma, analisamos que o editorial posicionou-se predominantemente contrário à greve, pois o argumento apresentado no último parágrafo desconstrói o repúdio à ação policial pontuada nos parágrafos anteriores e contradiz a ideia defendida até então.

A tese da presença de *black blocs* entre os manifestantes fora apresentada e defendida pelo governo até mesmo para justificar o uso do aparato e da violência policial. Na semana seguinte ao confronto, a *Agência Estadual de Notícias do Estado do Paraná* publicou uma matéria intitulada "Imagens comprovam participação de *black blocs* em manifestação" [2]. As imagens haviam sido apresentadas pelo Departamento de Inteligência do Estado do Paraná (Diep), em entrevista coletiva do então secretário estadual da Segurança Pública e Administração Penitenciária, Fernando Francischini (SD).

[2] Imagens e vídeos divulgados nesta segunda-feira (4) pelo Departamento de Inteligência do Estado do Paraná (Diep) mostram a presença de grupos radicais infiltrados na manifestação dos professores, ocorrida na semana passada, no Centro Cívico, em Curitiba. [...] De acordo com o trabalho de inteligência da Secretaria da Segurança, há indícios de que black blocs tenham promovido o início do confronto com policiais que cumpriam uma ordem judicial de isolamento da Assembleia Legislativa do Paraná. Monitoramento do Diep demonstrou a convocação desses black blocs pelas redes sociais, nos dias que antecederam a manifestação. (AGÊNCIA ESTADUAL DE NOTÍCIAS DO ESTADO DO PARANÁ, 5 de maio 2015). Disponível em: <http://www.aen.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=83963>. Acesso em nov. 2015.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O portal de notícias *Tribuna Paraná Online* também publicou uma matéria com o título "Francischini coloca a culpa em *black blocs* por 'guerra'" [3], explicando a investigação do Governo do Estado.

Um ano depois do confronto, o Ministério Público do Paraná arquivou o inquérito que apurava a participação de grupos radicais na manifestação do dia 29. O portal *G1 Paraná* noticiou o fato em 29 de abril de 2016:

> Nesta sexta, o Ministério Público do Paraná (MP-PR) informou que deve encaminhar o pedido de arquivamento do inquérito que apurou a participação de grupos "black blocs", suspeitos de usar o vandalismo como forma de protesto, durante o confronto. Segundo o MP, nenhum integrante foi identificado. A ação dos PMs também foi alvo de investigações. Em fevereiro deste ano, o inquérito que investigava policiais por lesão corporal foi arquivado. (JUSTI, 2016). [4]

Análise

Como já mencionado, é consenso entre os teóricos do jornalismo que o editorial deve ser escrito por um profissional de cargo elevado que consiga transmitir a linha editorial da empresa no conteúdo opinativo. Segundo Beltrão

[3] Segundo a secretaria [de Segurança Pública e Administração Penitenciária do Paraná], policiais também teriam se machucado no confronto. A tese foi divulgada durante coletiva nesta segunda-feira (4). Para corroborar a tese, a Sesp mostrou frames de imagens colhidas pelo departamento de inteligência. A Secretaria concluiu que foram usados "artefatos físicos e químicos" contra os policiais, provocando a reação da tropa. A Sesp diz também estar se valendo dessas mesmas imagens para identificar os *black blocs* que estariam infiltrados no movimento dos professores. E que o chamamento para o protesto ocorreu através das redes sociais, e não envolviam os professores. A Sesp teria monitorado no *Facebook,* vários grupos radicais foram flagrados convocando os *black bocs* para que participassem do protesto. [...] Entre os grupos que, segundo a Sesp, teriam começado o ataque estão o "Antifa" (movimento que se opõe ao fascismo, por o considerarem um tipo de regime errado), que a Sesp classificou como *black bocs*. Mas também foram feitos registros de estudantes de diferentes locais do Paraná e também adolescentes de colégios estaduais de Curitiba. [...] Alguns vídeos mostram também jovens sentados no chão, com garrafas e colheres de pau como se preparassem algo, mas não há prova concreta de que os jovens estavam de fato elaborando algum tipo de artefato, conforme esclarece o próprio secretário. "Isso nós acreditamos que eram bombas de cal, que somadas à água causam ferimentos nos policiais. Mas tudo será investigado", explicou o secretário. Os diversos policiais espalhados registraram ainda pessoas cuidando de equipamentos, como tampas de lixeiras e outros materiais, que na visão da polícia poderiam ser utilizados como escudos. [...] "Os infiltrados na manifestação começaram derrubando as grades de proteção e partiram para cima dos policiais, que apenas reagiram ao ataque. Não que isso justifique algo, mas foi assim que tudo começou", disse Francischini, se referindo á motivação do confronto. (TRIBUNA PARANÁ ONLINE, 4 de maio 2015). Disponível em: <http://www.parana-online.com.br/m/editoria/policia/news/875924/>. Acesso em nov. 2015.

[4] Disponível em: <http://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2016/04/confronto-entre-professores-e-pms-faz-um-ano-sem-identificar-culpados.html>. Acesso em abr. 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

(1980), o editorialista não deve expressar o que pensa e sim somar a opinião pública à linha filosófico-prática do grupo que mantém o jornal, como um porta-voz.

No *Jornal de Londrina,* os editoriais eram redigidos por editores e por alguns repórteres mais experientes. Havia uma escala de produção do editorial; todos os editores tinham que passar pelo gênero, então cada um deles escrevia ao menos uma vez por mês ou uma vez a cada três semanas. Quando o assunto era polêmico, grave ou muito importante o chefe de redação assumia a responsabilidade e redigia o texto.

Na *Folha de Londrina* a produção do editorial era concentrada no chefe de redação, com a participação de alguns editores, eventualmente. A *Folha* já teve um único editorialista, ou seja, um profissional contratado especificamente para escrever o editorial, mas a prática caiu em desuso em razão do enxugamento das redações.

Nos dois jornais podemos perceber que a redação do editorial ainda é designada a profissionais de confiança do veículo de comunicação, os quais são responsáveis por transmitir a opinião oficial da empresa. Entretanto, a produção se difere muito nos impressos analisados, já que a *Folha* mantinha sempre o mesmo jornalista responsável pelo editorial e o *JL* dividia a produção a diversos profissionais de cargos diferentes dentro da redação.

Marques de Melo (2003) acredita que o editorial é um espaço de contradições, cujo discurso consiste em uma teia de articulações políticas. Para o autor, a produção do editorial necessita do exercício de equilíbrio semântico para que o texto consiga apreender e conciliar os interesses que perpassam as operações cotidianas, transmitindo-os para o público da forma mais clara possível.

Na produção de um editorial, as palavras são escolhidas cuidadosa e meticulosamente, com atenção ao valor e ao sentido que implicarão na frase a ser construída. Esse cuidado é necessário para a manutenção da linha editorial do jornal. O redator do editorial deve escolher as palavras que expressem exatamente o conteúdo pretendido, a fim de evitar dúvidas e ambiguidades. Para isso, no

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

processo de produção do texto, o profissional considera as variáveis que o influenciam e o que pode ou não estar presente na opinião do veículo de comunicação ao qual está submetido. Palavras ou expressões não condizentes com a linha editorial ou com o público-alvo do jornal, por exemplo, são descartadas.

Durante todo o período das greves o *Jornal de Londrina* não manteve uma unicidade de pensamento, muito pelo contrário, em um curto período de tempo demonstrou oscilações no posicionamento expressado em seus editoriais. Entretanto, a crítica predominante no editorial do dia 30 de abril permaneceu na maior parte dos editoriais publicados no período, demonstrando alinhamento com a linha editorial do jornal, como concluímos adiante.

No *Jornal de Londrina*, a preocupação com a opinião oficial do veículo ficava em segundo plano e os jornalistas tinham liberdade para expressar a própria opinião no editorial. De certa forma, ao dar respaldo para as opiniões de cada jornalista, o *JL* contradizia os pressupostos teóricos sobre o editorial. Da forma como era produzido no *Jornal de Londrina*, o editorial não funcionava para transmitir a opinião oficial da empresa de comunicação como um todo nem para expressar os interesses do grupo que a gerenciava, mas sim para transmitir a opinião do jornalista.

Pensando na modernização do gênero e na queda do público leitor, a pluraridade adotada pelo *JL* talvez seja uma forma de atrair os públicos mais diversos, de modo que cada um possa se identificar com o veículo.

De acordo com informações da atual chefe de redação da *Folha*, Adriana De Cunto, o jornal mantém o editorial tradicionalmente produzido na imprensa brasileira, que se preocupa com a adequação à opinião oficial do veículo e com a manutenção de uma unicidade de pensamento. A *Folha* manteve um posicionamento primordial contrário à greve e apresentou poucos editoriais neutros ou com posicionamentos diversos durante o período das greves em 2015.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Além de serem influenciados e guiados pela recepção do editorial, o perfil do público leitor e a própria opinião pública também fazem parte do processo de produção do gênero no desenvolvimento da mensagem a ser emitida.

O teórico Beltrão (1980) sinaliza a importância de considerar as preferências do público na produção dos jornais. Segundo ele, um jornal que só atende os interesses econômicos da empresa e não se atenta à opinião do público está fadado ao fracasso.

> Há, entretanto, a considerar que os grandes órgãos de difusão são grandes empresas comerciais e industriais, e devem manter um equilíbrio entre sua missão pública e seu objetivo mercantil, pois dependem do leitor que, com o senso divinatório do cidadão, logo identifica uma política editorial comprometida e divorciada dos interesses vitais da comunidade. Então, o jornal não tardará em ser repudiado; o leitor deixará de adquiri-lo; as tiragens cairão e não estará longe o dia em que, também os anunciantes que o mantêm com a publicidade, dele retirarão seu apoio e o levarão a fechar as portas e paralisar as máquinas, pois sobre ele saiu o descrédito da coletividade. (BELTRÃO, 1980, p. 19).

Em relação à estrutura textual, ambos os textos deixam a desejar em algum quesito. Tomando por base a estrutura designada por Beltrão (1980), o qual divide o texto em unidades menores – título, introdução, discussão e conclusão – [consultar página 6], os editoriais do *JL* e da *Folha* não desenvolvem todas as unidades e, portanto, não são bem estruturados.

O editorial do *JL* apresenta um título chamativo, introduz o assunto já citando os fatos e desenvolve a discussão comparando o que aconteceu no dia 29 de abril com fatos anteriores que contribuem para o embasamento das críticas feitas à Assembleia Legislativa e ao Governo do Estado. A conclusão é a parte menos trabalhada do texto e não retoma os argumentos; o parágrafo é utilizado para relembrar o episódio de violência ocorrido em 1988, no governo Alvaro Dias, em comparação com a violência do dia 29 de abril de 2015.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O editorial da *Folha* traz um título carregado de opinião, opinião esta que não é bem defendida durante o texto. A introdução parece estender-se por vários parágrafos, que trazem todo o contexto da manifestação do dia 29 de abril. Não há uma discussão delimitada; os argumentos ficam restritos ao último parágrafo e se perdem na contradição entre repudiar a violência policial e citar a presença de *black blocs* – tese defendida pelo governo como motivo do confronto.

Considerações Finais

Diante da análise realizada neste trabalho, percebemos que atualmente o editorial não é mais um texto com estrutura rígida e determinada, o que, apesar de sinalizar uma mudança que pode ser fruto da modernização das redações, enfraquece o conteúdo textual, principalmente no que diz respeito à argumentação.

O editorial da *Folha de Londrina* apresenta-se mais brando e conservador, a opinião é expressa mais timidamente e a hipótese do governo é cogitada. Já o editorial do *Jornal de Londrina* assume uma posição mais nítida e utiliza argumentos históricos e fatos noticiados pelo próprio veículo para questionar as atitudes do governo estadual.

A fragilidade na estrutura textual é mais um fator que reflete a precariedade do processo de produção dos editoriais e o acúmulo de tarefas dos profissionais nas redações, o que impede uma atenção maior ao texto.

Ao acompanhar a cobertura midiática das greves de 2015 no Estado do Paraná percebemos que o jornalismo cumpriu uma de suas principais funções: a de vigilância. A atenção que a imprensa dá a determinado acontecimento faz com que os sujeitos envolvidos tenham cautela em suas ações. Isso ficou evidente após o episódio de violência do dia 29 de abril de 2015, repudiado pela maioria dos jornais paranaenses.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O comportamento da imprensa durante o movimento de 2015 foi diferente de outras situações semelhantes já vivenciadas no estado e a visibilidade proporcionada, bem como a postura predominantemente favorável influenciaram para que as greves se mantivessem firmes até o fim das negociações com o governo.

A comparação entre os editoriais do *JL* e da *Folha* reafirmou as características de cada um dos jornais e evidenciou a linha de pensamento dos impressos.

O *JL* foi mais combativo durante a greve. Na produção de seus editoriais, o jornal confirmou seu caráter mais independente, com a prática de pluralidade dos editoriais e com maior liberdade de expressão, de modo que não havia imposição hierárquica na produção do gênero textual. Os editoriais do *JL* seguiram a linha editorial do veículo, que publicou capas expressivas durante a greve e priorizou o assunto.

Os editoriais da *Folha* refletiram a postura e a linha editorial do jornal, com unicidade de posicionamento e preocupação em transmitir a opinião oficial da empresa. De cunho mais conservador, a *Folha* designa a produção do editorial ao chefe de redação e mantém esta característica hierárquica. Diferentemente do *JL,* a *Folha* ofereceu um conteúdo opinativo à parte de sua linha informativa, sendo que o veículo fez uma ampla cobertura de todos os acontecimentos da greve, mas não priorizou o assunto na parte opinativa. As impressões pessoais do editorialista foram percebidas nos textos, mas a preocupação em expressar uma posição firme e embasada, condizente com a direção do jornal, foi a principal característica observada.

Os modelos de produção de editorial em ambos os jornais evidenciam um problema recorrente no jornalismo brasileiro: a precarização e o enxugamento das redações. A contradição de opiniões no *JL* e o revezamento na escrita do gênero, ainda que propositais, demonstram que a função tinha de ser distribuída para não sobrecarregar um profissional específico, que já tinha diversas outras atividades a desempenhar ao longo de um dia de trabalho. Na *Folha,* a função foi transferida

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

para o chefe de redação com a extinção do cargo de editorialista, profissional específico para a produção dos editoriais.

As duas saídas encontradas pelos jornais para o gênero acarretam a falta de profundidade e estrutura dos textos, argumentações rasas e baixa qualidade. Tanto o chefe de redação quanto os repórteres têm outras atividades a serem desempenhadas e não conseguem produzir um editorial complexo, que cumpra totalmente as funções do gênero. O pouco espaço destinado para o texto nos jornais restringe ainda mais a produção de um editorial aprofundado, que consiga trazer informação, interpretação dos fatos, argumentação e orientação aos leitores. Para tal, os textos deveriam ser maiores, com um espaço mais amplo.

Pouco espaço, pouca discussão prévia, pouca argumentação e pouco tempo de produção resultam em uma parte opinativa rasa e cada vez menos importante nos jornais, o que nos preocupa em relação ao futuro da opinião e tudo o que ela representa ou já representou no jornalismo impresso brasileiro. A função destacada por Beltrão (1980, p.63), do editorial como "fórum para a expressão da opinião" que procura orientar o pensamento social para a promoção do bem comum está cada vez mais distante dos textos publicados.

Essas características evidenciam a fragilidade do modelo de negócio do jornalismo impresso, no sentido de garantir jornalismo independente dos interesses tanto do poder político quanto do econômico. A dependência econômica de anunciantes, financiadores e do próprio Estado e a subordinação de jornalistas a direções cada vez menos preocupadas com a missão pública da imprensa faz com que o jornais não possam publicar o que é necessário ou que colunistas, editores ou repórteres especializados não digam o que gostariam de dizer, o que empobrece não só a imprensa mas a profissão como um todo.

O futuro do jornalismo opinativo, assim como o futuro do jornalismo impresso são caminhos incertos pelos quais só passarão profissionais determinados a novas formas de fazer jornalismo e a novos modelos de negócio, ainda não descobertos, que deem conta de manter a profissão e as empresas com a credibilidade de que sempre se orgulharam. Que neste futuro caiba um

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

amadurecimento dos jornalistas em relação a coberturas delicadas, como de movimentos sociais, tragédias, política e que os leitores rejeitem meios de comunicação que não respeitam princípios éticos e utilizem práticas sensacionalistas no desespero de conseguir audiência.

Referências

A FORÇA da Educação. Revista 29 de abril. APP Sindicato, Curitiba, n. 1, abr. 2016.

ALVES, Elaine; BOBROFF, Maria Cristina Cescatto. (Org.). Cadernos da greve: comissão de ética. Londrina: Sindiprol/Aduel, 2016.

Arquivo: Folha de Londrina. Disponível em: < http://www.folhadelondrina.com.br/?id_folha=2-1-109>. Acesso em out. 2015.

BELTRÃO, Luiz. Jornalismo Opinativo. Porto Alegre: Sulina, 1980.

Confronto entre professores e PMs faz um ano sem identificar culpados. G1 Paraná. Disponível em: < http://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2016/04/confronto-entre-professores-e-pms-faz-um-ano-sem-identificar-culpados.html>. Acesso em abr. 2016.

DE CUNTO, Adriana. Entrevista concedida a Mônica Chagas Ferreira. Londrina, 7 nov. 2016.

GADINI, Sérgio Luiz. (Org.). Coberturas jornalísticas (de)marcadas: a greve dos professores na mídia paranaense em 2015. Ponta Grossa: Estúdio Texto, 2015.

Gazeta do Povo. Jornal de Curitiba – PR. Especiais: Batalha do Centro Cívico. Disponível em:< http://www.gazetadopovo.com.br/vida-publica/especiais/batalha-do-centro-civico/index.jpp>. Acesso em abr. 2016.

Gazeta do Povo. Jornal de Curitiba – PR. Tópico: Greve dos professores no Paraná. Disponível em:< http://www.gazetadopovo.com.br/topicos/assuntos/greve-dos-professores-no-parana/>. Acesso em nov. 2015.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Jornal de Londrina. Jornal de Londrina – PR. Edições de nov. 2014 a jul. 2015.

MELO, José Marques de. Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro. 3. ed. rev. e ampl. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

Paraná Online Tribuna. Disponível em: < http://www.parana-online.com.br/>. Acesso em fev. 2016.

PEREIRA, Luis Fernando Lopes; ALLAN, Nasser Ahmad (Orgs.). 29 de abril: repressão e resistência. Bauru: Canal 6, 2016.

Anexos – Editoriais

Editorial publicado em 30 de abril de 2015 no Jornal de Londrina:

Quarta- feira de tiro, gás e bomba

A Assembleia Legislativa do Paraná se apequenou mais um pouco ontem. Se é que isso é possível numa Casa em que a transparência é formal e na qual o caso de um ex-presidente acusado de desvio em 43 mil páginas redigidas pelo Ministério Público é levado ao arquivo. A "Casa do Povo" começou a semana pequena porque não quis deixar que exatamente o povo entrasse no seu prédio, para fiscalizar o trabalho dos seus representantes. Para isso, entrou na Justiça e pediu que o governador Beto Richa (PSDB) agisse como um tutor, deslocando policiais de todo o Estado para atacar professores – enfraquecendo a segurança pública numérica e moralmente diante da sociedade.

Apesar de todo esse retrospecto, sob a condução do deputado Ademar Traiano (PSDB) e do líder do governo na Casa, Luiz Cláudio Romanelli (PMDB), os deputados conseguiram descer mais alguns degraus, quando se achava que isso não seria mais possível. Ignorando a centena de feridos deixados pela ensandecida

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

polícia sob o comando de Beto Richa, os deputados não só não suspenderam a sessão, como também aprovaram a mudança na Paranaprevidência que Beto Richa tentava votar desesperadamente.

Ao requerer força policial e votar um projeto ignorando o drama vivido a poucos metros dali, a Alep confirmou sua tendência ao apequenamento. Com deputados tão submissos, este Legislativo torna-se quase desnecessário. Como não há democracia sem Parlamento, é preciso reinventar a Alep.

Do jeito que está hoje, o Legislativo estadual inexiste. Ele precisa existir, mas com a independência que não tem com relação ao Poder Executivo. Um exemplo eloquente de como a Alep está tutelada foi o acesso dificultado ao prédio do Legislativo, inclusive para profissionais de imprensa. Ao justificar as medidas, uma assessora da presidência disse à repórter Fernanda Fraga, da RPC, que eram ordens do comando da PM. Ou seja, a PM, que é comandada pelo Poder Executivo, estava controlando a entrada no prédio. Logo, o Poder Executivo estava controlando o acesso ao prédio de outro poder.

Ainda sobre o confronto de ontem no Centro Cívico, é importante que se lembre que as cenas de guerra vistas em Curitiba repetem de forma piorada o tristemente famoso episódio em que o ex-governador Alvaro Dias (PSDB) jogou a cavalaria sobre os educadores. Repetem, mas não amenizam nem apagam da história o "feito" do hoje senador.

Editorial publicado em 30 de abril de 2015 na *Folha de Londrina*:

Contra a violência policial

O "clima de guerra" tomou conta ontem do Centro Cívico de Curitiba. Confronto entre Polícia Militar e manifestantes – a maioria servidores públicos e professores – terminou com um saldo de mais de 200 feridos e 7 presos. O uso da

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

força policial para afastar a aglomeração de pessoas e impedir o acesso ao prédio da Assembleia Legislativa já tinha sido utilizado na terça-feira, mas ontem a tensão aumentou. Foram utilizados gás lacrimogênio, balas de borracha, cães e jatos d'água para dispersar os manifestantes.

Os servidores protestavam contra o projeto encaminhado pelo governo do Estado que prevê mudanças na ParanaPrevidência. Conforme a proposta, o pagamento de 33,5 mil servidores com idade acima de 73 anos – completados até o próximo dia 30 de junho – passará a ser realizado pelo Fundo Previdenciário. A mudança desses inativos, que hoje são pagos pelo tesouro estadual, permitirá uma economia de R$ 125 milhões por mês ao caixa do governo.

Os atos desta semana são uma continuação da greve do funcionalismo deflagrada em fevereiro por conta desse projeto que prevê mudanças na ParanaPrevidência e pelo atraso no pagamento de benefícios. Naquele mês, a Assembleia foi ocupada pelos professores, que conseguiram adiar a votação das mudanças no fundo previdenciário estadual. No entanto, ontem mesmo com os protestos o projeto foi aprovado e seguirá para sanção do governador.

O uso da violência nunca deve ser aceito e utilizado como argumento para repressão de manifestações pacíficas. No caso específico de ontem, eram policiais contra professores e servidores em sua maioria. É correto afirmar que entre os manifestantes estavam alguns "black blocs", que costumam praticar atos de vandalismo, mas eram poucos perto do total de servidores. O diálogo respeitoso ainda é a melhor conduta a ser adotada. É sinal de maturidade democrática.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Luz cinematográfica sobre as sombras do esquecimento: o documentário *Parágrafo 175* e o processo de reconstrução da memória de vítimas do nazismo

Ana Carolina Felipe CONTATO[1]

Resumo: Embora ampla literatura e produção audiovisual abordem a Segunda Guerra Mundial e as atrocidades cometidas pelo Nacional Socialismo Alemão, pouco se sabe a respeito das perseguições específicas aos homossexuais durante o nazismo. Com o objetivo de reconstruir tal período histórico a partir de uma perspectiva não-oficial, o documentário *Parágrafo 175* exibe entrevistas com sete sobreviventes. Observa-se que o ato de rememorar é doloroso para as vítimas que silenciaram suas reminiscências por quase meio século. Analisa-se o documentário a partir de suas características formais propostas por Bill Nichols, do mapeamento histórico da Alemanha a partir da ascensão de Adolf Hitler e pelas teorias da memória de Peter Pál Pelbart, Michael Pollak e Olga Von Simson. Considera-se que ao privilegiar as memórias subterrâneas, o documentário opera como um contraponto à História oficial.

Palavras-chave: Nazismo, Documentário, Memória.

Introdução

As conseqüências sócio-históricas do holocausto nazista têm sido debatidas no cenário acadêmico desde o fim da Segunda Guerra Mundial – judeus, ciganos, deficientes físicos, comunistas e outros grupos foram vítimas do sistema de extermínio do Terceiro Reich. Entretanto, uma categoria específica de pessoas foi

[1]Jornalista, mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina; Docente na graduação em Publicidade e Propaganda na Faculdade Pitágoras de Londrina. E-mail: anaccontato@gmail.com. Eixo Temático: Política

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

perseguida, torturada, presa e morta na Alemanha sob o jugo de Adolf Hitler: os homossexuais do sexo masculino.

A intolerância germânica em relação ao que consideravam um "comportamento desviante" tem suas raízes muito antes da auto-proclamação de Hitler como *Führer.* Em 1871 o Código Penal Alemão trazia as seguintes determinações em seu parágrafo 175: "um ato sexual antinatural cometido por duas pessoas do sexo masculino ou por humanos com animais é punível com aprisionamento; a perda de direitos civis também pode ser imposta" [2]. A derrota na Primeira Guerra conduziu os esforços germânicos à busca por culpados e as minorias étnico-sociais personificaram a ruína em que a Alemanha se encontrava.

Ainda sob o comando da República de Weimar[3], o povo alemão tentava sair de uma crise econômica, social e política iniciada com o Tratado de Versalhes assinado em julho de 1919. Dentre outras determinações, o Tratado imputava à Alemanha a culpa pela Primeira Grande Guerra e a obrigava a restringir o tamanho de seu exército e indústria bélica, além de pagar indenizações aos países então ocupados.

Humilhada, a nação precisava lidar com a crescente inflação e o desemprego exponencial. O cenário, assim, tornou-se ideal para que o então Chanceler Adolf Hitler assumisse o poder absoluto com o pretenso objetivo de reconduzir a Alemanha ao crescimento econômico e à perfeição moral.

Até a ascensão nazista, o Parágrafo 175 do Código Penal Alemão costumava acarretar tão somente em chantagens, extorsões e raras prisões por parte da polícia, tendo em vista que Berlim era notado reduto europeu de bares e boates gays.

Com a consumação do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães no governo, a juventude passou a ser tratada como o arauto da glória ariana. Neste contexto, não haveria espaço para comportamentos considerados

[2] Livre tradução da autora para o Parágrafo 175 do Código Penal Alemão de 1871 contido em inglês no Documentário *Parágrafo 175*.
[3] Regime político estabelecido na Alemanha pós-primeira guerra cujo término se deu com a ascensão do Nazismo em 1933.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

degenerados para a moral vigente da época. Entretanto, a homossexualidade não era um inconveniente no início do Terceiro Reich, tendo em vista que o próprio líder da SA[4], Ernst Röhm, era sabidamente gay.

Hitler, a princípio, defendeu seu aliado: "[A SA] não é um instituto de educação moral de jovens e gentis damas, mas a formação de duros lutadores (...) vida privada não pode ser objeto de escrutínio a não ser que cause conflito com os princípios básicos da ideologia do Nacional-Socialismo[5]". Aproveitando-se da particularidade do líder da SA para desmoralizar o partido nazista, os opositores passaram a satirizar o comportamento de Röhm.

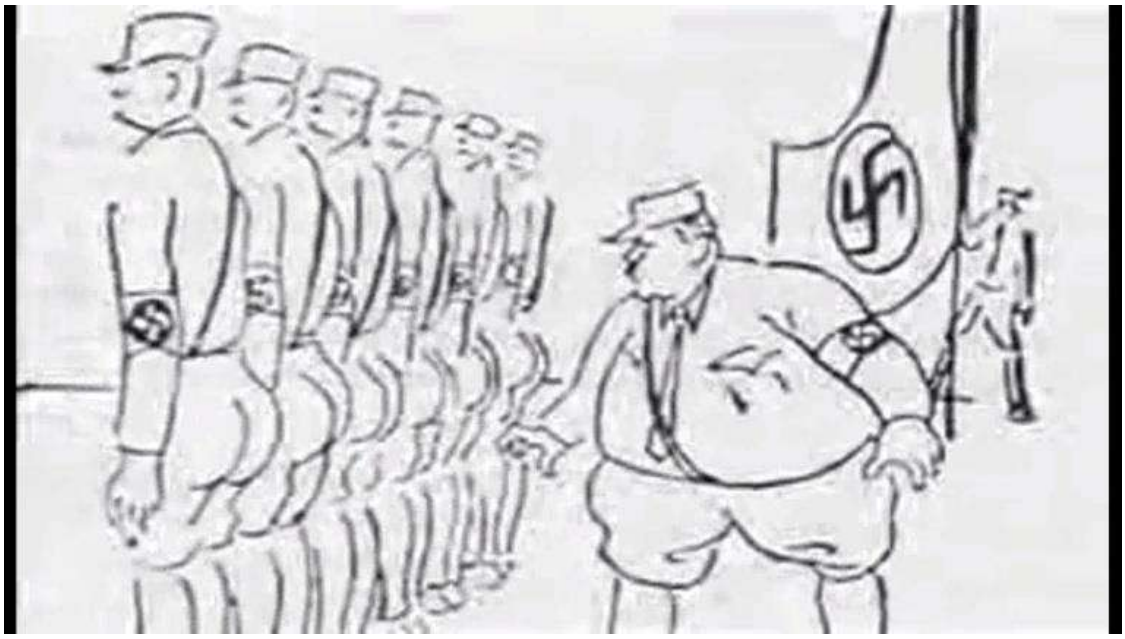


Imagem 6 – charge de Ernst Röhm publicada pelos opositores do nazismo e reproduzida no documentário *Parágrafo 175*

Não tardou até que no dia 28 de junho de 1934, Röhm e outras trezentas pessoas fossem assassinadas sob a acusação de serem "inimigas do Reich", no episódio que ficou conhecido como "a noite das facas grandes"; a partir de então, homossexuais passaram a viver acossados. Até o ano 2000, menos de dez pessoas

[4] Força policial armada e privada de Hitler.
[5] Livre tradução da autora do discurso de Hitler reproduzido no documentário Parágrafo 175

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que vivenciaram o massacre nazista contra os homossexuais ainda estavam vivas e algumas delas compartilharam suas memórias no documentário *Parágrafo 175*, alvo deste trabalho.

A obra cinematográfica busca um exercício de reconstrução de lembranças do período em que os entrevistados passaram por experiências traumáticas e oportuniza voz a sofrimentos recalcados desde o fim da Segunda Guerra Mundial.

Forma e conteúdo: o documentário

Bill Nichols, autor que conduz a discussão deste artigo acerca das definições de documentário, pondera que o formato é de difícil definição; de acordo com o teórico, há uma infinidade de filmes que podem ser considerados documentais, embora sejam intrinsecamente distintos entre si. Além disso, o conjunto de técnicas, formas e estilos varia a cada obra, dificultando uma categorização fixa. De modo abrangente, José Carolos Aronchi (2004) afirma que os temas documentados normalmente têm relevância histórica, social, política, científica ou econômica, embora também se debrucem sobre temas cotidianos a partir de uma perspectiva crítica.

Assim, o que Nichols propõe são protótipos: documentários arquetípicos que contenham características afins. Comumente, a lógica informativa dá a tônica à narrativa documental, assim como suas argumentações sobre o mundo histórico. Nichols (2012, p.56) acrescenta que, no documentário, as situações estão relacionadas no tempo e no espaço em virtude de suas ligações reais e históricas.

Sob tais perspectivas, a produção cinematográfica *Parágrafo 175*, ora estudada, pode ser considerada documental tendo em vista que sua narrativa é concebida a partir da reconstrução de um período histórico e de experiências pessoais por meio da fala de atores sociais. O autor sustenta ainda que "os documentários apóiam-se muito na palavra dita. O discurso dá realidade a nosso

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sentimento de mundo. Um acontecimento recontado torna-se história resgatada" (NICHOLS, 2012, p. 59).

Além das características estéticas e formais que conferem a *Parágrafo 175* sua identidade documental, seu *modo participativo* de produção indica a preocupação em oportunizar voz aos torturados pelo nazismo e reconstruir um período histórico, assim como faz conhecer o narrador e entrevistador da obra. O condutor das entrevistas é o historiador e diretor de projetos para a Europa Ocidental no Museu Norte-Americano do Memorial do Holocausto Klaus Müller. Durante os 81 minutos do documentário, Müller expõe sua presença enquanto agente ativo na construção da narrativa.

Dos sobreviventes, sete relataram ao entrevistador suas experiências de tortura física e psicológica durante a dominação nazista na Alemanha. Além da reconstituição oral dos entrevistados, o documentário conta com imagens fotográficas e filmográficas para construir a narrativa fílmica e revesti-la de simbolismo histórico. Nichols acredita que

> Os cineastas que buscam representar seu próprio encontro direto com o mundo que os cerca e os cineastas que buscam representar questões sociais abrangentes e perspectivas históricas com entrevistas e imagens de arquivo constituem dois componentes importantes do modo participativo. Como espectadores, temos a sensação de que testemunhamos uma forma de diálogo entre cineasta e participante que enfatiza o engajamento localizado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção. Essas características fazem o modo participativo de cinema documentário ter um apelo muito amplo, já que percorre uma grande variedade de assuntos, dos mais pessoais aos mais históricos. Na verdade, com freqüência, esse modo demonstra como os dois se entrelaçam para produzir representações do mundo histórico provenientes de perspectivas específicas, tanto contingentes quanto comprometidas (NICHOLS, 2012, p. 162).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Partindo-se dos pressupostos teóricos de Nichols observa-se que Parágrafo 175 vale-se das memórias individuais para emoldurar um quadro histórico mais amplo.

Memórias Atormentadas

Com o objetivo de trazer à luz memórias subterrâneas de sobreviventes do genocídio praticado contra os homossexuais na Alemanha nazista, a Produtora *Telling Pictures* lançou em 2000 o documentário *Parágrafo 175*. Guiado pelo texto de Sharon Wood e sob o comando dos produtores Rob Epstein e Jeffrey Friedman, o historiador Klaus Müller entrevistou 7 alemães e franceses nascidos entre 1905 e 1923 que, de alguma maneira, tiveram suas vidas afetadas pela lei alemã anti-sodomia.

Imagem 7: cartaz do documentário Parágrafo 175

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O documentário em questão não é a primeira produção de Epstein e Freidman a versar a respeito da representação do homossexual e as questões que o tangenciam. Em 1984, Epstein dirigiu o ganhador do Oscar *The Times of Harvey Milk*, um dos primeiros documentários relacionados à vida dos gays nos Estados Unidos. Ainda na mesma década, a dupla lançou o também premiado *Commom Threads: Stories from the Quilt*, cujo objetivo é "contar a poderosa história da primeira década da epidemia de AIDS nos Estados Unidos[6]"; o documentário mostra a vida de cinco indivíduos infectados pelo vírus HIV, entre eles, um homossexual.

Em 1995, a Telling Pictures estreou o aclamado *The Celluloid Closet,* documentário premiado pelo *Emmy, Sundance Festival, Festival Internacional de Berlin*, entre outros. A produção explora as entrelinhas dos filmes hollywoodianos a respeito da imagem dos homossexuais e de seus estereótipos em mais de 100 películas.

Finalmente, *Parágrafo 175* – vencedor na categoria "direção" do *Festival Sundance* de 2000 e de melhor documentário do *Teddy Award*, também de 2000 – urde narração em *off* com fotografias e filmes históricos, além dos próprios depoimentos dos sobreviventes. Seu principal intuito é descortinar memórias individuais sobre os horrores nazistas e tecer uma narrativa que desoculta a perseguição aos homossexuais.

A produção se inicia com imagens do presente, e a narração em *off* lembra que, embora as marcas físicas da guerra estejam se esvaindo com o tempo, a memória dos sobreviventes é responsável por trazer à superfície os mais de 100 mil homossexuais presos e 15 mil enviados aos campos de concentração.

[6] Texto livremente traduzido pela autora a partir do site da produtora Telling Pictures. Disponível em http://www.tellingpictures.com/commonthreads acesso em 20 mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Trecho da narração do documentário *Parágrafo 175*

Klaus Müller, historiador e condutor do documentário, afirma que mesmo tendo crescido na Alemanha, jamais soubera da perseguição aos gays em seu país e que, embora tardiamente, ouvir os sobreviventes é fundamental para reconstruir a história oficial germânica.

Karl Gorath, Pierre Seel, Heinz F, Annette Eick, Albrecht Becker, Gad Beck e Heinz Dörmer compartilharam suas dolorosas memórias com os documentaristas. A princípio, boa parte deles teve dificuldade em expor suas reminiscências tendo em vista que, como expõe Olga Von Simson, as memórias de um grupo dominado em dada sociedade ficam subterrâneas ou marginais até serem provocadas por pesquisadores. Assim, é preciso compreender como se engendra este processo de recriação da memória para contextualizar o discurso dos entrevistados.

Memória: um processo de reconstrução

A memória é, como assegura von Simson, "a capacidade humana de reter fatos e experiências do passado e retransmiti-los às novas gerações através de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

diferentes suportes empíricos" (SIMSON, 2003, p. 14) – um destes suportes é a voz, por meio da oralidade. A autora diferencia a memória coletiva da individual à medida que a primeira é formada por aspectos considerados relevantes pelos grupos sociais dominantes e a segunda é delineada por lembranças do indivíduo, embora ela se relacione com o meio social onde foi concebida.

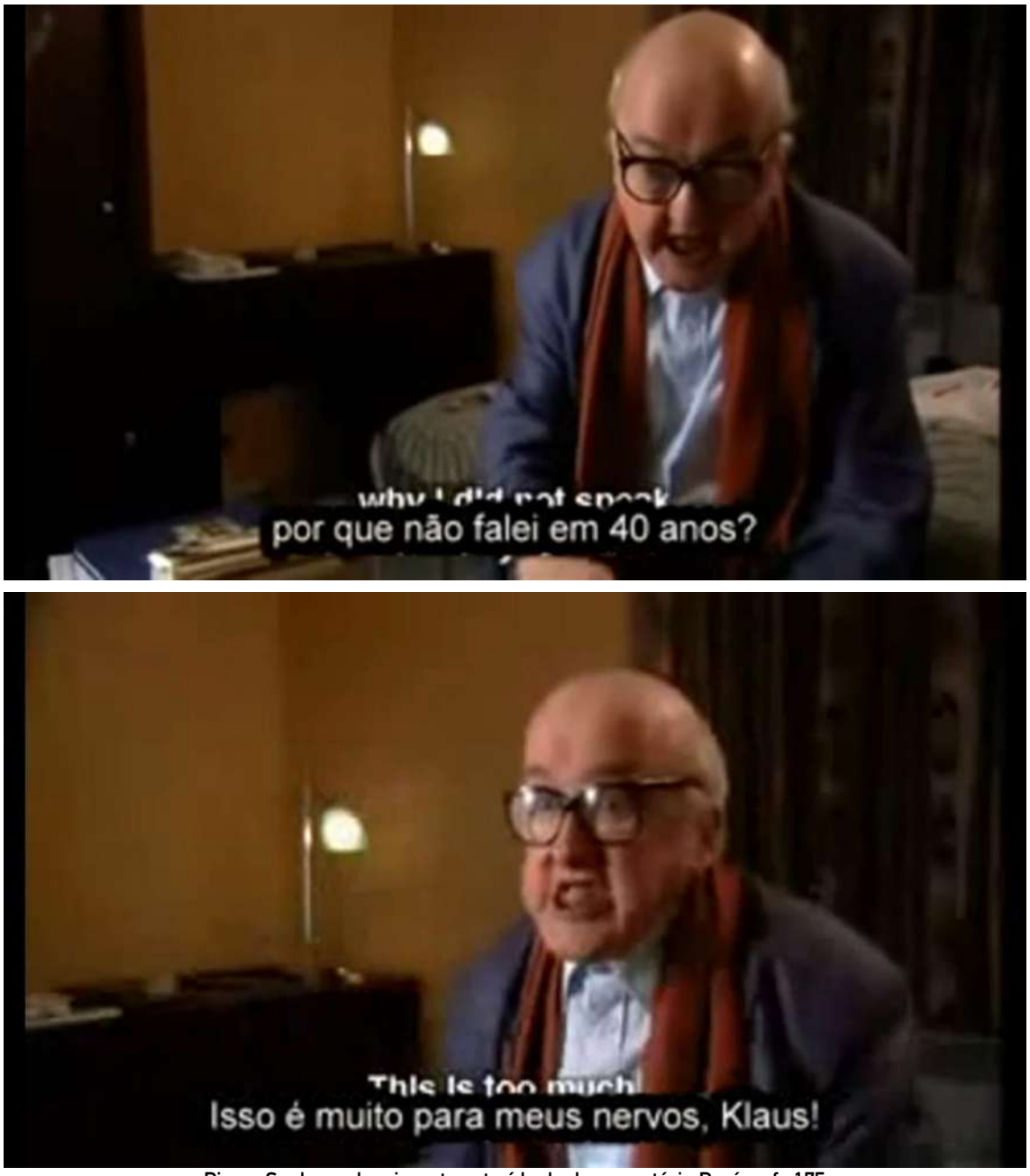
Desta maneira, as memórias individuais de grupos dominados, tais quais os homossexuais na Alemanha nazista, são memórias marginais ou subterrâneas, pois não estão registradas oficialmente e não são compartilhadas pela coletividade. Neste contexto, é importante reelaborá-las e dar-lhes vazão.

Karl Gorath, alemão, homossexual, perseguido pelo nazismo e entrevistado no documentário *Parágrafo 175*

Fica evidente ao longo do documentário que, para os entrevistados, o processo de trazer à tona as memórias traumáticas é não apenas doloroso, mas vergonhoso. Pierre Seel, francês, homossexual e torturado pelos nazistas, tem sérias divergências com seu entrevistador e recusa-se a passar muito tempo falando sobre o período da guerra. Para ele, a deficiência permanente causada por

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

um bastão de 25 centímetros introduzida em seu ânus é a presentificação da humilhação vivida 40 anos antes.



Pierre Seel, em depoimento extraído do documentário Parágrafo 175

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Michael Pollak afirma que essas lembranças são indizíveis, vergonhosas e proibidas, pois passada a tragédia é preciso descobrir um novo modo de viver com a culpa que as vítimas carregam.

> A fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, separa (...) uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor (POLLAK, 1989, p. 8).

Compreende-se que, muitas vezes, a dor causada pela tortura física, moral e psicológica bloqueia memórias que só podem ser reconstruídas à medida que são incitadas. Escolhendo falar, resiste-se ao silenciamento imposto pelos discursos oficiais. Entretanto, remexer um passado de constrangimento é demasiado doloroso, pois as experiências vividas afloram depois de muito tempo reprimidas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Heinz F, em depoimento ao documentário Parágrafo 175

Um dos entrevistados, identificado apenas como Heinz F, acredita ter ficado mais de oito anos preso em campos de concentração sob a acusação de homossexualidade. Após sua libertação, Heinz conta que fora trabalhar nos negócios da família, sem nunca ter contado a ninguém os abusos que sofrera nos anos anteriores. Para Pollak, o silêncio dos sobreviventes dos campos de concentração está ligado à necessidade de encontrar uma nova maneira de viver e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

conviver com os membros da sociedade que, de alguma forma, foram coniventes com o governo de Hitler. O autor complementa, acreditando que "essa atitude é ainda reforçada pelo sentimento de culpa que as próprias vítimas podem ter, oculto no fundo de si mesmas" (POLLAK, 1989, p. 6).

Algumas considerações

Reconstruir memórias, particularmente memórias traumáticas, é um exercício de disputa de poder, em que as lembranças marginalizadas são postas à luz e competem com a memória oficial por protagonismo histórico. Pollak (1989, p. 4) ratifica que a história oral oportuniza voz aos marginalizados e constitui as culturas minoritárias e dominadas, opondo-se à História oficial.

Nesta esteira, o documentário *Parágrafo 175* dá visibilidade às vítimas de atrocidades cometidas há mais de meio século, mas cujas consequências ainda trazem suas sombras ao presente. Há época das gravações, todos os entrevistados já tinham mais de setenta anos e, por decorrência natural do tempo, logo suas histórias ficariam para sempre relegadas ao esquecimento, não fosse o registro cinematográfico.

Pollak considera que "no momento em que as testemunhas oculares sabem que vão desaparecer em breve, elas querem inscrever suas lembranças contra o esquecimento" (POLLAK, 1989, p. 7). Olga Von Simson respalda tal perspectiva à medida que enxerga o idoso como alguém capaz de habitar o passado ao mesmo tempo em que o observa a partir do presente.

Para proceder à análise do objeto desta pesquisa, buscou-se referencial teórico com o objetivo de abarcar a associação entre a produção cinematográfica e a hecatombe praticada pelo governo nazista instalado na Alemanha em 1933. Peter Pál Pelbart (2000) entende que a história é, invariavelmente, construída a partir de determinados pontos de vista e, para superar narrativas simplistas, é necessário

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

enriquecer-se de relatos memoriais. O autor aponta que o entrecruzamento da memória com a História oficial confere completude ao cenário analisado.

No caso específico das vítimas do nazismo, Pelbart acredita que ao oportunizar voz aos sobreviventes, atribui-se às vítimas suas condições humanas até então negadas; nesse sentido, o registro audiovisual traz à tona memórias silenciadas e busca evidenciar os vestígios da tragédia para que não se repitam.

Referências

ARONCHI, José Carlos. Gêneros e formatos na televisão brasileira. São Paulo: Summus, 2004.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas, SP: Papirus, 2012.

PELBART, Peter Pál. Cinema e Holocausto. In NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANNSILVA, Márcio (Orgs.). Catástrofe e representação: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000, p. 171-183.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In Estudos Históricos. Rio de Janeiro: FGV, vol.2, n.3, 1989, p.3-15

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento. Augusto Guzzo Revista Acadêmica, São Paulo, n. 6, p. 14-18, mai 2003.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Propaganda e Revolução: o discurso pró-revolucionário de empresas norte-americanas no periódico cubano *Revolución* (1959-1961)

Matheus de Freitas FIGUEIREDO[1]
Prof. Dr. André Lopes FERREIRA (Orientador) [2]

Resumo: A Revolução Cubana ocorreu em um período marcado pela extrema tensão na política internacional: a Guerra Fria. Pensar como um país tão próximo dos EUA "se tornou" socialista pode intrigar o pesquisador. A emancipação política de Cuba foi apropriada pelos EUA no fim do séc. XIX e, desta forma, a ilha passou a gravitar sob a órbita da influência política e econômica estadunidense. Levando em consideração o caráter anti-imperialista que a Revolução Cubana (1959) assumiu frente à exploração econômica estrangeira, em um primeiro momento pode parecer como natural o rompimento com os EUA após o triunfo revolucionário. O presente estudo se dedica a uma análise iconológica das propagandas imagéticas de empresas norte-americanas veiculadas nas publicações do periódico cubano *Revolución*, órgão oficial do Movimento Revolucionário 26 de Julho, procurando salientar que o paulatino distanciamento político com os EUA se deve antes às necessidades de superar impasses políticos enfrentados pelo novo governo revolucionário do que ao anti-imperialismo ou qualquer tendência socialista prévia desse governo.

Palavras-chave: Revolução Cubana, propaganda, iconologia.

Introdução

[1] Graduando em História pela Universidade Estadual de Londrina.
[2] Professor Adjunto da Universidade Estadual de Londrina.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O presente trabalho tem como intenção apresentar a pesquisa que se desenvolve a partir da análise das propagandas imagéticas contidas no periódico cubano *Revolución* entre os anos de 1959-1961. Desempenhando papel de órgão oficial do Movimento Revolucionário 26 de Julho, principal ator político da revolução pelo menos até seu triunfo em 1959, a analise das propagandas de companhias petroleiras norte americanas inseridas nesse periódico podem ser reveladoras de vários aspectos da política cubana, como veremos adiante.

A fonte primária utilizada nesse trabalho é o periódico *Revolución,* que se intitulava "organo del Movimiento 26 de Julio". As edições de janeiro de 1959 a dezembro de 1961 estão disponíveis no Núcleo de Pesquisa e Documentação Histórica (NDPH) da Universidade Estadual de Londrina (UEL), e faz parte da coleção de periódicos. Originalmente impresso, o CDPH possui apenas o acervo digitalizado do jornal, com alguns números faltando, diga-se de passagem.

O periódico foi dirigido por Carlos Franqui, figura emblemática da Revolução Cubana (FAVATTO Jr., 2014, passim), e impresso em grande escala chegando às mãos de um grande número de pessoas na ilha. O *Revolución* foi um veículo de comunicação utilizado pelo M-26-7. Começou a circular clandestinamente a partir de 1956 nos territórios ocupados pelos revolucionários e, após 1959, se tornou o periódico oficial e precursor do Granma. (MISKULIN, 2003).

Dentro das publicações diárias desses três anos do periódico serão investigadas as propagandas imagéticas que o *Revolución* passa a trazer, em especial as propagandas de companhias petroleiras norte americanas.

Antes de prosseguir com as propostas de análise iconográfica e iconológica, é necessário apresentar alguns aspectos da Revolução Cubana e das propagandas inseridas no *Revolución*.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A Revolução Cubana

Após o fim da década de 1940 o capitalismo global passa por uma faze de profundo desenvolvimento. O comércio e a indústria se expandem e da mesma forma cresce a disputa por mercados para exportação. A partir dos anos 1950, como dito por Ayerbe (2004), os países latinos americanos e caribenhos começam a sofrer os efeitos dessa transformação econômica do pós-segunda guerra.

Em âmbito externo, juntamente com esse desenvolvimento econômico do capitalismo, é notável o processo de polarização do globo em duas frentes; uma capitalista, liderada pelos EUA, outra socialista, encabeçada pela URSS. A chamada Guerra Fria, que se estendeu até o fim da URSS no início da década de 1990, determinou os cursos da política internacional, fazendo com que os países ou orbitassem em tordo do capitalismo e da política norte americana ou se alinhassem ao bloco socialista representado pela URSS.

Internamente, os países da América Latina enfrentavam outro dilema: qual forma política deveriam adotar. Entre os favoráveis ao capitalismo se destacam três projetos socioeconômicos: O nacional populista, o desenvolvimentista e o projeto liberal. Nesse cenário de grande tensão da política interna e externa, juntamente com a pressão do governo estadunidense para um alinhamento dos países da América Latina à sua política, há um acirramento de antagonismos e uma crescente instabilidade dos regimes constitucionais (AYERBE, 2004).

Esse cenário é bem ilustrado pelos golpes militares e as intervenções dos EUA nos governos da região, os quais se multiplicam a partir dos anos 1950. Como defendido por Ayerbe (2004), tais eventos despertam na esquerda latino-americana "um profundo debate sobre as possíveis saídas para região". Como defendido por Löwy (1999), inspirados pela Revolução Cubana, vários setores dessa esquerda passam a cogitar a luta armada como uma solução para romper com a dominação EUA e dos setores internos que a apoiavam.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

É incontestável que a Revolução Cubana teve um papel determinante nas políticas estabelecidas nos países americanos naquele contexto. Tomada como um exemplo a se seguir ou a se rejeitar, Cuba passa progressivamente após 1959 a se distanciar do eixo capitalista e buscar auxilio junto ao boco socialista. Tal fato, muitas vezes leva o observador despreocupado a encarar a Revolução Cubana como uma revolução socialista desde o principio, o que decerto é um equivoco.

Como recorte temporal, este trabalho propõe, portanto, uma análise do triênio que se estende do triunfo da Revolução Cubana em 1959 até as aproximações com o bloco socialista acentuada após a batalha de Girón, em 1961. Esses três anos, denominados por alguns historiadores que se voltaram ao estudo do processo insurgente como "a lua de mel da Revolução", ganham especial importância uma vez que marcaram uma guinada no rumo dessa Revolução, que no início aglutinou os setores descontentes da sociedade cubana em torno de um programa nacionalista e, mais tarde, pressionados pelos meandros da política do cenário internacional, se alinha ao bloco socialista.

A importância do fenômeno cubano como marco de primeira revolução socialista na América Latina é enfatizada pela sua posição geográfica muito próxima dos EUA, diante das tensões politicas e econômicas e de um acirramento cada vez maior da Guerra Fria, conforme dito por Miskulin "[...] suscitou e suscita até hoje interpretações diferenciadas e marcadas pela defesa incondicional da Revolução e do castrismo ou de interpretações críticas à Revolução". (2003, p. 26)

Algumas dessas interpretações citadas pela autora em seu livro "Cultura Ilhada: Imprensa e Revolução Cubana (1959-1961)" são de grande importância e influência para o estudo da insurgência cubana e, algumas delas em especial, foram levadas em consideração para o desenvolvimento desse trabalho.

Outra análise importante para a Revolução Cubana é a do sociólogo Luiz Alberto Moniz Bandeira (1998). Bandeira assume um posicionamento crítico frente à Revolução. Assim como Fernandes localiza as origens da insurreição cubana nas guerras de independência. Aponta também o papel tutelar dos EUA na política cubana desde meados do século XIX. Caracteriza a revolução como nacionalista,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

uma vez que seus lideres, de início, não se identificavam com as diretrizes do PSP, o partido comunista de Cuba. Segundo Bandeira, o processo de reforma agrária que o governo revolucionário desenvolve é o ponto onde a Revolução se radicalizou. Desta forma, também propõe que a instauração do regime socialista em Cuba foi consequência da política desenvolvida pelo governo estadunidense, o qual não aceita a reforma agrária e a nacionalização das empresas estrangeiras.

Michael Löwy (1999) diferencia a história do marxismo latino americano em três períodos: revolucionário, stalinista e novo período revolucionário. Segundo Löwy, a Revolução Cubana dá início ao terceiro período, quando correntes radicais em ascensão propõem a transição ao socialismo pela luta armada. O autor destaca a postura do PSP, que alinhado à política soviética que era contra a transição ao socialismo pela luta armada, não apoia desde o princípio o M-26-7, inclusive sendo contrário em certas ocasiões aos métodos e ações tomadas pelo movimento. Löwy constrói sua crítica à estrutura autoritária do poder revolucionário e à falta de liberdade de expressão. De acordo com ele, esses aspectos limitaram a experiência revolucionária.

Sílvia Cezar Miskulin (2003), partindo da crítica feita por Löwy, mostra que esse caráter autoritário e antidemocrático consolidado no governo fez com que se convertessem os ideais revolucionários de expansão e manutenção da revolução em uma tendência repressiva. Segundo a autora, essa falta de liberdade política e cultural freou o desenvolvimento da revolução e bloqueou o surgimento de uma democracia socialista, que deveria ser conquistada por repetidas "revoluções na revolução", constituindo uma revolução permanente, o que não ocorreu em Cuba.

Como mencionado anteriormente, as referidas abordagens foram tomadas como moldes para desenvolver a presente pesquisa. Contudo, neste trabalho, não nos ateremos a desvendar o processo revolucionário, ou nos arriscar a elaborar uma crítica ou justificativa ao formato que a política cubana assumiu durante esse período. Assim, utilizando do método iconográfico e iconológico para abordar as propagandas de companhias petroleiras estadunidenses, analisaremos os

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

meandros da política cubana em relação aos EUA durante os três primeiros anos do governo revolucionário (1959-1961).

Análise das propagandas

Para tentarmos estabelecer qualquer tipo de relação entre as propagandas e os meandros da política adotada nos primeiros anos do governo revolucionário é necessário o levantamento e a categorização de todas as propagandas do tipo analisado dentro dos três anos de publicação disponíveis do periódico.

Para além desse trabalho de levantamento e categorização deve-se também questionar os significados que as mesmas propagandas tiveram para os leitores e as intenções da edição do periódico e das empresas petroleiras que anunciavam no *Revolución.*

É intrigante o teor ideológico pró-revolucionário de algumas propagandas de empresas petroleiras estadunidenses, como a Esso, por exemplo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Iniciarán inmediata reparación de las comunicaciones viales

Dirigese a la provincia de Oriente el Ministro de Obras Públicas. Estudiará sobre el terreno el trabajo a realizar. Localizada una "nómina volante" que costaba 300 mil pesos mensuales al Tesoro.

HALLAN 11 CADAVERES

AGENCIA de COLOCACIONES

MANENGUE CESANTE

Activos los obreros en los dos mercados

Operaciones a los precios de 3.65, 3.63 y 3.30 f. a s.

Envían tropas policiacas a Ceará para evitar el saqueo de campesinos hambrientos

Millares de los llamados "llogelados" invaden numerosas comunidades. Creen exageradas las informaciones

Chivatos, torturadores y ladrones

Sustituyen a funcionarios de la Posta

No, han concurrido a asumir sus cargos. Cambios

ESSO

La Esso Standard Oil S.A. y sus Distribuidores ESSO, unidos al pueblo de Cuba a través de toda su historia republicana, comparten su júbilo y se encuentran dispuestos a prestar todos sus esfuerzos para lograr la rápida recuperación del país.

Figura 1. *Revolución.* p. 9, 10 jan. 1959. Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa - CDPH. Universidade Estadual de Londrina- UEL.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A imagem acima é um exemplo de propaganda que será trabalhada nesta pesquisa. O jornal *Revolución* do dia 10 de janeiro de 1959 contém uma propaganda da companhia Esso que traz escrito em espanhol: "A Esso Stardard Oil S.A. e seus distribuidores Esso, unidos ao povo de Cuba através de toda sua história republicana compartilham sua alegria e se encontram dispostos a prestar todos seus esforços para alcançar a rápida recuperação do país".[3]

Esse tipo de propaganda na qual junto à fotografia está inserido um escrito pró-revolucionário é recorrente dentro das edições do *Revolución,* e constitui um modelo do tipo de propaganda ao qual a pesquisa irá se ater: propagandas com fotografias, escritos, e slogans da companhia.

Iconografia e iconologia

Ambos os métodos de análise imagética, o iconográfico e o iconológico, passam a ser empregados ao longo das décadas de 1920 e 1930 por Aby Warburg e outros estudiosos reunidos em torno dele.

> "A principal ideia defendida por esses estudiosos é que as obras de arte, mais do que a imagem representada na tela (explícito ou visível - iconografia), pode esconder uma série de mensagens de cunho religioso ou moral por meio de simbolismos disfarçados nas cenas do cotidiano (implícito ou invisível - iconologia)." (UNFRIED, 2004, p 1-2).

Erwin Panofsky foi um dos principais estudiosos e desenvolvedores desse método de análise imagética e, em seu artigo, *"Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença"* sintetiza as discussões da escola de Warburg, na Alemanha. Segundo Panofsky a iconologia se fundamenta em três níveis de significados, como explica Tania Aparecida de Souza Vicente (2000, p. 150)

[3] *Revolución.* p. 9, 10 jan. 1959.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> "o primário, onde consta a identificação e descrição das formas; o secundário ou convencional, que atesta os motivos artísticos com base em textos e documentos elucidativos, e o terceiro que é o da análise propriamente, sedo aquela que desvenda os valores simbólicos das obras e de sua época.

Baseado nas terminologias e nas aplicabilidades dos métodos descritos por Panosfsky, Boris Kossoy adapta a iconografia e a iconologia para emprega-las na analise de fotografias, introduzindo conceitos próprios e específicos do campo da fotografia.

Partindo da premissa de que as fotografias contem uma mensagem para além do que os elementos visíveis no objeto (fotografia) poderiam passar.

> Kossoy (1999, p.58) sugere a iconografia e a iconologia como duas linhas de análise capazes de decifrar as informações explícitas e implícitas no documento fotográfico. A iconografia seria a responsável pela reconstituição dos elementos visíveis que compõem a fotografia, enquanto ficaria a cargo da iconologia uma minuciosa recuperação das informações codificadas (invisíveis) dentro desta imagem. (apud UNFRIED, 2014, p.4)

Norteado pelos métodos iconográfico e iconológico, descritos tanto por Panofsky como por Kossoy, o presente trabalho busca aplicar ambas as metodologias no estudo das propagandas as quais se propõe a estudar.

Análise do objeto

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 2. Propaganda da Esso Stardard Oil S.A. *Revolución.* p. 9, 10 jan. 1959. Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa - CDPH. Universidade Estadual de Londrina- UEL

Uma vez que a análise iconográfica se situa no campo da descrição e da identificação dos elementos visíveis na imagem, ao observarmos a figura 2, acima, iconograficamente, podemos constatar que se trata de uma propaganda da Esso Standard Oil S.A., empresa de capital estadunidense, onde a fotografia de um funcionário, vestido com o uniforme da empresa (camisa e chapéu – onde se encontra o slogan da companhia), bate continência e trás um carismático sorriso no rosto. No canto inferior esquerdo, como mencionado anteriormente, um enunciado em espanhol diz: "A Esso Stardard Oil S.A. e seus distribuidores Esso, unidos ao povo de Cuba através de toda sua história republicana compartilham sua alegria e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

se encontram dispostos a prestar todos seus esforços para alcançar a rápida recuperação do país".

Ao identificarmos esses elementos na etapa iconográfica, a fim de contextualiza-los com o momento histórico no qual a propaganda é veiculada pelo *Revolución*, entramos no campo da interpretação iconológica.

Como dito inicialmente as propagandas e as publicações do *Revolución* abordadas nesse trabalho dizem respeito aos três anos iniciais do governo revolucionário cubano. Durante esse triênio as relações diplomáticas entre Cuba e os EUA se abalaram profundamente, embora nos meses iniciais, após a tomada do poder pelos insurgentes cubanos, nenhum ataque direto ou indireto foi feito.

O uso do uniforme completo pelo funcionário, provavelmente um frentista, e o ato de bater continência faz relaciona-lo com um guajiro. Lembrando que nesse período pós-libertação nacional, a imagem desses guerrilheiros libertadores era amplamente divulgada em toda a sociedade cubana juntamente com a de seus lideres.

Como sabemos as beligerâncias politicas e econômicas entre Cuba e o governo norte americano, embora ainda não formalizadas pelo embargo econômico que se sucedeu, começava a tomar formar. Conforme dito por Ayerbe (2004, p.61) a Lei de Reforma Agrária, assinada em 17 de maio de 1959 pelo governo Cubano, "desencadeou o início do confronto entre os objetivos da revolução e a política dos Estados Unidos".

Mesmo que a data de veiculação da propaganda em questão seja anterior a data de promulgação da Lei de Reforma Agraria, ainda se faz relevante de observação do posicionamento das empresas de petróleo estadunidenses em Cuba, uma vez que pouco tempo depois as mesmas seriam usadas no empasse entre os dois governos.

Os estados unidos a partir de 1960 passa pressionar para restringir a venda de petróleo para o arquipélago, o que obriga Cuba a recorrer ao fornecimento soviético de petróleo (AYERBE, 2004, p.62). Em julho do mesmo ano, a Texaco, a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Esso e a Shell se negam a refinar o petróleo soviético. Após esse episódio o governo cubano nacionalizou as companhias.

Conclusão

É claro que o levantamento quantitativo e descrivo das propagandas da empresas de petróleo estadunidenses, embora possam dizer várias coisas não esgotam as possibilidades de mensagem ocultas a primeira vista, tanto para os antigos leitores do Revolución como para os pesquisadores que se possam se interessar pelo objeto.

No entanto, acredito que o método analítico iconográfico e iconológico desenvolvido por Warburg e empregado tanto por Panofsky, na análise de pinturas renascentistas, como por Kossoy para a análise de fotografias possa ser usado também para a análise desse tipo de propaganda que utilizam fotografias, escritos, e slogans da companhia.

Desvendando não apenas a mensagem superficial que esses elementos pretendem passar e os contextualizando com os meandros do embate político entre Cuba e os EUA podemos trazer a luz do debate histórico vários fatores do triênio estudado da história de Cuba.

Essa pesquisa se orienta a partir do diálogo com a vertente do pensamento historiográfico da Nova História Política (RÉMOND, 2003). A análise da política adotada pelo governo revolucionário cubano não deve ser confundida com um estudo tradicional e objetivo a respeito das ações tomadas no campo político do arquipélago de Cuba naquele período. A análise de política a partir da propaganda imagética contida no periódico Revolución decorre da necessidade de ampliação dos objetos históricos, da construção de interpretações dialéticas a respeito do tema estudado.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Como um meio de comunicação de massa, o periódico atingiu com toda certeza um grande numero de cidadãos cubanos, muitos deles inclusive comprometidos com a Revolução e seus ideais. Analisando o papel da propaganda lida, ou melhor, vista, por pessoas comuns, podem transparecer algumas ações políticas tomadas pelo governo cubano. Obviamente não se busca desvendar o papel que as propagandas tiveram individualmente na vida dessas pessoas, mas coletivamente, isto é, qual o impacto que teriam nessa sociedade? Uma vez que a revolução liderada pelo M-26-7 era de cunho nacionalista e anti-imperialista, qual o peso de uma propaganda da Esso, por exemplo, em um periódico que se intitulava órgão do mesmo movimento?

Como o objeto de análise se encontra inserido em um periódico, será preciso refletir a utilização da imprensa como objeto de pesquisa e o peso que as propagandas poderiam ter para evidenciar alguns processos da política. Nesse sentido, estudos a respeito da imprensa são importantes, como o desenvolvido por Maria Ligia Coelho Prado e Maria Helena Rolim Capelato em "O bravo matutino". Nesse livro, segundo as autoras, a utilização do jornal como fonte documental.

> [...] justifica-se por entender-se a imprensa fundamentalmente como instrumento de manipulação de interesses e de intervenção na vida social; nega-se pois, aqui, aquelas perspectivas que a tomam como mero 'veículo de informações', transmissor imparcial e neutro dos acontecimentos, nível isolado da realidade político-social na qual se insere. (CAPELATO; PRADO, 1980, p. XIX)

A investigação histórica das propagandas de companhias estadunidenses dentro do periódico *Revolución*, em especial as de petróleo, procura problematizar quais aspectos da política foram veiculados por estas. Para tanto, serão considerados na análise a sua disposição na página, quantidade, frequência, além do conteúdo escrito e imagético dentro do periódico.

O caráter anti-imperialista e anticapitalista da revolução não foi suficiente para barrar, dentro do periódico *Revolución*, órgão oficial do M-26-7, a presença de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

propagandas de companhias como a ESSO, as quais poderiam à primeira vista assumir o papel de símbolo do imperialismo e do capitalismo.

Desta maneira, se torna evidente que o triunfo revolucionário não significou um rompimento político imediato com os EUA, o que fica claro pela presença das propagandas dentro do *Revolución*.

Referências bibliográficas

AYERBE, Luis Fernando. *A Revolução Cubana*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *De Martí a Fidel*: A Revolução Cubana e a América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

CAPELATO, Maria Helena; PRADO, Maria Lígia Coelho. *O bravo matutino: imprensa e ideologia no jornal" O Estado de S. Paulo"*. Editora Alfa-Omega, 1980.

FAVATTO Jr., Barthon. *Entre o doce e o amargo*: memórias de exilados cubanos: Carlos Franqui e Guillermo Cabrera Infante. São Paulo: Alameda, 2014.

FERNANDES, Florestan. *Da guerrilha ao socialismo:* A Revolução Cubana. 1 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & história*. Ateliê Editorial, 2001.

LÖWY, Michael. *O marxismo na América Latina:* uma antologia de 1909 aos dias atuais. Editora Fundação Perseu Abramo, 1999.

MISKULIN, Sílvia Cezar. *Cultura ilhada:* Imprensa e revolução cubana, 1959-1961. São Paulo: Xamã, 2003.

PANOFSKY, Erwin. *"Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença"*. In*: Significado nas Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 1986, p. 47-65.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

UNFRIED, Rosana Aparecida Reineri. *O uso da iconografia e da iconologia para a análise de fotografias e recuperação da história de Londrina*. Encontro Nacional de Pesquisa em Comunicação e Imagem - ENCOI 24 e 25 de novembro de 2014. Londrina, PR.

VICENTE, Tania Aparecida de Souza. *Metodologia da análise de imagens*. Contracampo, n. 04, p. 147-158, 2000.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A rua e o teto: Cartazes contra a PEC 55

Kando FUKUSHIMA[1]
Marilda Lopes Pinheiro QUELUZ, orientadora[2]
(UTFPR)

O presente artigo apresenta e discute uma parcela da produção de cartazes que foram utilizados durante as manifestações que contestavam o encaminhamento da PEC 55 (Proposta de Emenda Constitucional n°55, 2016), conhecida como "PEC do Teto". Pretende-se discutir a variedade de abordagens utilizadas para este fim, através de análises das imagens e do conteúdo textual de alguns desses exemplos, assim como aspectos específicos de seus contextos de uso. As amostras são resultado de registros fotográficos de cartazes de contestação na cidade de Curitiba-PR, com exemplos que utilizam suportes irregulares para colocação de cartazes, tais como lixeiras e postes. Discute-se brevemente essa forma de produção do espaço urbano, principalmente a partir do viés teórico de Henri Lefebvre. O intuito é de evidenciar e interpretar esse tipo de produção de imagem como práticas de protesto sobre temas específicos, mas também como forma de apropriação da paisagem urbana.

Palavras-chaves: cartaz, paisagem urbana, movimentos sociais

Introdução

[1] Mestre, professor do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) e doutorando no Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE/UTFPR) na linha de pesquisa Mediações e Culturas.
[2] Doutora, professora do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE/UTFPR).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Em 15 de dezembro de 2016 foi promulgada mais uma alteração no texto do Constituição brasileira. A PEC 55 (Proposta de Emenda Constitucional n° 55, 2016), a PEC do Teto dos Gastos Públicos (segundo o sítio eletrônico do Senado) ou simplesmente a PEC do Teto.

Esta proposta foi questionada de diversas formas pelos movimentos sociais, sendo que as manifestações nas ruas e ocupações de prédios públicos, principalmente escolas, foram indícios claros da necessidade de um debate mais amplo entre as propostas do Estado e sua relação com as demandas sociais.

Diante desse panorama, uma das maneiras de dar visibilidade para as perspectivas não-hegemônicas foi a apropriação da paisagem urbana, com intervenções nas ruas das cidades. Nesse ensaio, discute-se particularmente a produção e circulação de cartazes que explicitam a contrariedade e sugerem as consequências negativas das mudanças nas políticas de investimento público propostas pelo Estado.

As imagens que serão discutidas brevemente a seguir constituem a dinâmica social nesse quadro. Na perspectiva crítica que se pretende apresentar essas imagens, elas não são reflexos dos contextos sociais e sim parte destes. Diante dessas imagens, podemos estar favoráveis ou desfavoráveis as suas mensagens, gostar ou não gostar. Mas, de qualquer maneira, é um gesto político, incita o debate, a discussão.

No escopo desse ensaio, considerou-se a foto do cartaz, o cartaz e a cidade retratada, apenas pequenos fragmentos dessa produção. São materialidades que envolvem as pessoas que produziram o cartaz, que o colaram e também aquelas que tentaram arrancar do caminho as mensagens de contestação.

As fotos são parte de uma pesquisa que abarca o registro de campo de cartazes colocados em espaços irregulares, ou seja, que não foram prescritos para o uso como suporte de comunicação visual, tais como postes e lixeiras. Nesse ensaio, todos os exemplos são da cidade de Curitiba - PR, registrados entre novembro e dezembro de 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A produção do espaço: a produção de imagens

Como ponto de partida para pensarmos as práticas sociais que envolvem esse modo particular do uso de imagens, optou-se por discutir principalmente algumas das contribuições de Henri Lefebvre (1901-1991) sobre a cidade, sua crítica aos projetos urbanos e a centralidade da participação popular na produção do espaço. O autor questiona a construção do discurso tecnológico que permeia o pensamento hegemônico sobre a cidade, como também a elaboração de uma abordagem analítica dos problemas que envolvem o cotidiano do citadino, reconhecendo sua complexidade e as limitações de abordagens disciplinares restritivas ou "parcelares" nos termos do autor (LEFEBVRE, 1991).

Podemos considerar a investigação dos cartazes como forma de observar o cotidiano, as táticas de ocupar e organizar o espaço. Para o autor, a dimensão imediata e específica do cotidiano, na maioria das vezes, mantém uma relação dialética com outras categorias gerais, dos processos sociais ligados ao Estado, que incorpora as instituições e as ideologias. A proposta nesse texto é uma abordagem, dentre outras possíveis, que enfatiza o plano específico, do "observável urbano" para construir o geral, da vida cotidiana para as instituições, mas considerando o seu contrário dialeticamente (LEFEBVRE, 1969, p.60).

Além de Lefebvre, destaca-se, também, Lucrécia D'Aléssio Ferrara, e suas reflexões sobre a pesquisa no espaço urbano e sua relação com as discussões acerca da comunicação (verbal e não-verbal). Segundo a autora:

> A cidade relativizada e/ou adequada às peculiaridades das linguagens que nela se desenvolvem supõe uma cidade que não é dada ou posta, mas que se produz como informação, transformação e imaginação de outros modelos de vê-la e vivê-la. A cidade transformada em lugar, prática significante na produção de múltiplos significados (FERRARA, 1988, p.13).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A ideia fundamental que se relaciona com a discussão política ligada às imagens é evidente: a realidade é contingencial, produzida, histórica. Utilizar espaços irregulares faz parte de um movimento de apropriação da cidade como espaço político, de tensões e interesses múltiplos.

> A compreensão do ambiente urbano como sistema de signos supõe admitir o usuário como força que interfere no ambiente pelo uso que faz dele, admitir que esse uso é um modo de agir criticamente, impondo a transformação do próprio ambiente supõe admitir que os aspectos puramente técnicos da cidade construída para a sociedade de consumo podem se converter, pelo uso, em instrumentos de crítica (FERRARA, 1988, p.54).

Os lugares institucionalizados de comunicação visual nas cidades, em geral, são atrelados aos interesses econômicos de poucas empresas que administram esses suportes. No caso de Curitiba, as leis que regulamentam a comunicação visual urbana é bastante restritiva, e os usos de cartazes na cidade estão atrelados a algumas modalidades de uso em mobiliário urbano, tais como os encontrados em abrigos de ônibus.

Alguns dos principais aspectos questionados por Lefebvre em sua obra diz respeito à organização do espaço urbano e sua relação com os discursos que se apoiam exclusivamente em uma perspectiva "racional" e objetiva, que sustentariam sua configuração. Segundo o autor:

> O espaço não é um *objeto científico* descartado pela ideologia ou pela política; ele sempre foi político e estratégico. Se esse espaço tem um aspecto neutro, indiferente em relação ao conteúdo, portanto "puramente" formal, abstrato de uma abstração racional, é precisamente porque ele já está ocupado, ordenado, já foi objeto de estratégias antigas das quais nem sempre se encontram vestígios. O espaço foi formado, modelado a partir de elementos históricos ou naturais, mas politicamente. O espaço é político e ideológico (LEFEBVRE, 2016, p.60, grifo do autor).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A partir da distinção que Michel De Certeau (2004, p.201-202) faz de espaço e lugar, pode-se dizer que, de fato, estamos discutindo o "espaço" urbano, aquele que é ligado às práticas, construído e reconstruído constantemente, e não aos "lugares" impostos, estáveis, institucionalizados. É através dessa ideia de espaço que entendemos que as pessoas se apropriam, interagem e questionam os problemas sociais e se envolvem politicamente com as práticas do cotidiano.

A "produção das coisas" e do espaço se relacionam, são constituídos socialmente: nesse sentido, as imagens que ocupam a paisagem urbana são também fragmentos da produção do espaço.

Breve contextualização da PEC 55/2016

A consulta pública eletrônica, de divulgação bastante limitada, disponível para recolher informações da população sobre as matérias discutidas e votadas no Senado[3] certamente não serviu de parâmetro para os encaminhamentos. Nela 23.770 votos (6%) apoiavam a matéria e 345.718 (94%) eram contra. É possível argumentar que este recurso não é preciso para identificar a opinião pública. Existiriam outros mecanismos mais condizentes. Ou ainda, que o os votantes não seriam capazes de identificar ou julgar a pauta e a suposta inevitabilidade da alteração nos parâmetros de investimento público.

No Senado, foi aprovado em segundo turno, 53 votos a favor e 16 contra. Eram necessários 49 votos para ser aprovada. Antes, no Congresso com o nome de PEC 241, foi também aprovada em segundo turno com 359 votos favoráveis e 116 contrários. Pode se dizer que até mesmo a alteração do nome, embora seja prática comum quando a votação muda de casa (do Congresso para o Senado), colabora na falta de clareza quanto a este debate de interesse público amplo, anteriormente engajada na discussão da PEC 241. A partir de outubro de 2016 seria a PEC 55, embora se referindo ao mesmo texto.

[3] Disponível em <https://www12.senado.leg.br/ecidadania/visualizacaomateria?id=127337> Acesso em 20 de março de 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Analogias com aspectos do dia-a-dia, como o orçamento doméstico, foram utilizados como exercício retórico, persuasivo. "Equilibrar as contas públicas" parece ser uma demanda legítima e o termo "austeridade" se tornou corriqueiro, trazendo em evidência a perspectiva conservadora, literalmente, sem ressalvas. De maneira geral, optou-se por remeter às estratégias utilizadas para "fechar a conta" no orçamento doméstico e comparar a situação nacional com países cujas características são muito diferentes, omitindo a complexidade de interesses políticos e econômicos de instituições financeiras e outros grupos, além das consequências das alterações no texto da Constituição de 1988 sem discutir suas contradições e alternativas.

A ideia de crescimento do país é atrelada a um único parâmetro aparente, o econômico. Qualquer questão de cunho social é, na prática, eliminado na avaliação de propostas, ainda que o discurso oficial destaque a relação entre os benefícios da melhoria no campo econômico para outros setores. O inverso, ou seja, o desenvolvimento social como forma de sustentar o desenvolvimento econômico soa como algo incabível ou improvável. Mesmo considerando apenas os indicadores econômicos tradicionais, destaca-se, também, a relação entre a diminuição de investimentos e aumento do desemprego, que por sua vez está atrelada à desigualdade social[4].

Com a implementação da PEC 55, as despesas (a palavra "investimentos" é retirada nessa perspectiva) em áreas como Educação, Saúde e mesmo Infraestrutura são ajustadas por um indicador de inflação específico, o IPCA (Índice Nacional de Preços ao Consumidor Amplo). Aparentemente, o pressuposto é que as condições atuais já sejam adequadas nesses campos, sendo desejável e suficiente apenas a manutenção do quadro atual, desde que o ajuste pelo IPCA possa sustentar essa manutenção e desconsiderando outros indicadores, como as estimativas de crescimento populacional.

[4] Um artigo bastante citado sobre o assunto é "Distributional Consequences of Fiscal Consolidation and the Role of Fiscal Policy: What Do the Data Say?" (WOO et al. 2013). Nele os pesquisadores apontam as consequências sociais e econômicas de políticas de corte de gastos públicos nos últimos 30 anos, comparando resultados em 12 exemplos em países "desenvolvidos" e "em desenvolvimento", 6 com corte de gastos e 6 com outros ajustes fiscais, sendo os últimos de maneira geral menos prejudiciais. Está disponível em <https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id= 2338387> Acesso em 20 de março de 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A regra (Novo Regime Fiscal) é válida por 20 anos, ou 20 exercícios financeiros conforme o texto da nova lei, com a possibilidade de revisão a partir do décimo ano. A regra anterior à PEC 55, vinculada à uma porcentagem da receita líquida do governo foi considerada inviável.

Não se trata de negar a relação intrínseca de ambos (equilíbrio contábil e questões sociais), mas a subordinação de uma lógica pela outra é evidente e questionável. O "estímulo ao crescimento" é atrelado aos ajustes e incentivos fiscais, mas a partir de agora é um posicionamento oficial a ideia de que esse objetivo possui pouca margem de negociação com outras demandas, ou no mínimo não é prioritário no contexto, como aquela que envolve a necessidade de maiores investimentos na educação, por exemplo.

A rua e o teto

A seguir serão apresentados 4 exemplos de cartazes que estão relacionados com esta temática, abordando a questão da PEC 55 (ou PEC 241) em diferentes aspectos. Por terem sido distribuídos de maneira irregular, em locais e formas associadas, muitas vezes, com a ideia de vandalismo e não como ação política legítima, também tensionam questões ligadas à organização da paisagem urbana e às restrições ao uso desses espaços.

Dentre os cartazes escolhidos, todos são pequenos para os padrões de um cartaz convencional e pode se dizer que não são tão vistosos como a publicidade tradicional, com fotos elaboradas, uso de cores ou processos de impressão sofisticados. O tamanho reduzido e as características do papel (sulfite de baixa gramatura, tamanho A4) sugerem uma produção doméstica, ou em pequena escala. Se, por um lado, eles não se destacam em espaços muito amplos, nem permitem a leitura de uma distância muito grande, são apropriados para serem colados discretamente, em espaços menores, como postes, e adequados para a leitura por pedestres.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Outro aspecto a se destacar nesses exemplos é a ausência de uma assinatura, nem de indivíduos de coletivos ou entidades específicas. Esse anonimato deliberado pode ser atribuído a uma precaução, por se tratar de materiais colados irregularmente, mas também uma ideia de que as mensagens foram colocadas para apresentar um ponto de vista coletivo, amplo.

Duas décadas

A figura 01 apresenta como tema principal a duração da vigência do Regime Fiscal, de 20 anos. O cartaz foi fotografado na rua Tibagi, na parede externa do Teatro Guaíra, em dezembro de 2016.

O desenho das letras é utilizado de forma expressiva (*lettering*), ilustrada. O número 20 é uma ilustração que representa a passagem de tempo, mas destacando seu potencial de estagnação e putrefação. Os contornos dos números 2 e 0 estão apodrecendo. Fungos, principalmente cogumelos, brotam do corpo do algarismo.

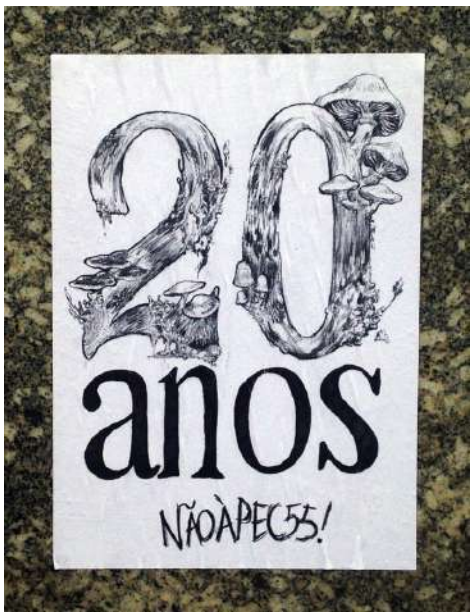


Figura 01 - Cartaz "20 anos". Fonte: foto do autor, 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A palavra "anos", em uma letra com serifa, imitando uma tipografia tradicional, porém feita à mão, está escrita logo abaixo. Finalmente, logo abaixo, em letras rabiscadas, parecendo terem sido escritas com irritação, lemos "Não à PEC 55!". A provocação pode ser interpretada com perguntas: O que exatamente está se deteriorando? Seria a PEC 55 um planejamento de longo prazo ou a estagnação e cerceamento da possibilidade de traçar planos?

Uma crítica recorrente a este projeto se refere justamente ao fato de ser uma política de duração muito longa, que atravessa governos futuros. Foi, afinal, uma política proposta por um governo específico, encaminhada por um presidente interino5, que propõe uma alteração drástica na Constituição.

Ocupação, educação e MP 746

A figura 02 exemplifica o uso do cartaz como maneira de vincular os movimentos de ocupação que ocorreram no período com os protestos contra a Proposta de Emenda Constitucional. Em um deles, o texto apoia as mobilizações e ações de contestação e o outro associa tais movimentos com o protesto à PEC 55.

Aproximadamente 1000 instituições de ensino[6] foram ocupadas em todo o Brasil, principalmente escolas secundaristas. Uma grande parcela da mobilização se concentrou no Paraná, com quase 850 dessas escolas sendo deste Estado.

O registro do cartaz foi realizado em novembro de 2016, na rua Desembargador Westphalen, próximo a sede em Curitiba da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, ocupada pelos estudantes. Embora em peças separadas, os conteúdos dos dois cartazes se relacionam. A tipografia, que nos remete às letras grafadas com estêncil, é utilizada de forma similar. Visualmente é um composição simples, letras garrafais em preto sobre o papel branco. O texto é

[5] A proposta foi encaminhada ao Congresso, como PEC 241 em 15 de junho de 2016, quando Michel Temer ainda era presidente interino. Temer foi empossado presidente, efetivamente, em 31 de agosto de 2016.
[6] Segundo a Agência Brasil da EBC (Empresa Brasil de Comunicação), ligada ao Sistema Público de Comunicação. Disponível em <http://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/ 2016-10/mais-de-mil-escolas-do-pais-estao-ocupadas-em-protesto-entenda-o-movimento>. Acesso em 21 de março de 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sintético e em um dos cartazes, sugere uma dupla interpretação: "R(exista)" e não simplesmente "Resista", enfatizado pela repetição do termo. O protesto, a reflexão, ocupar o espaço da cidade, questionar as instituições é desejável, talvez uma prática necessária para "existir", como sugerem os autores do cartaz. O outro cartaz, colado logo abaixo, é ainda mais direto: "Contra a PEC 55".

Figura 02 - Cartazes "R(exista) Ocupe R(exista)" e "Contra a PEC 55".
Fonte: foto do autor, 2016.

A participação intensa dos estudantes também está ligada aos protestos contra a MP 746/2016 (Medida Provisória 746), da Reforma do Ensino Médio. Esta MP, aprovada em 8 de fevereiro de 2017 pelo Senado, altera profundamente as políticas educacionais para o ensino médio. Dentre as alterações, podemos citar: retirada da obrigatoriedade da formação em pedagogia ou licenciatura dos professores; potencialmente tornam disciplinas que fomentam uma perspectiva crítica dos estudantes atreladas a opções dentro de áreas específicas (itinerários formativos), estas condicionadas à disponibilidade em cada escola; institui uma meta para a implementação do período integral, sem uma análise aprofundada das

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

implicações econômicas e sociais envolvidas. Todas essas propostas, que sugerem o aumento da demanda por recursos, foram elencadas ao mesmo tempo em que se discutia as restrições orçamentárias "austeras" na área da Educação pela PEC 55.

A MP foi encaminhada ao Congresso em 22 de setembro de 2016, menos de 1 mês após a posse oficial do até então presidente interino Michel Temer. Parte importante da crítica a esta proposta também está relacionada com o encaminhamento de tal mudança estrutural por uma Medida Provisória e sem levar em consideração sistematicamente os debates desenvolvidos pelo setor da Educação.

Na figura 03, esses dois temas estão expostos. Na rua XV de Novembro, em dezembro de 2016, um cartaz apresenta a ilustração de um lápis, colocada entre duas frases: "Fora PEC 55" e "Fora MP 746". Se no exemplo anterior as ações de ocupação nas escolas são evidenciadas, aqui a relação com o tema da educação é indicado pelo lápis, instrumento do cotidiano desses ambientes, que comumente é associado ao tema. O termo "Fora" tornara-se corriqueiro e envolvia movimentos políticos de diversos matizes. Aqui foi utilizado de forma a associar os encaminhamentos do governo federal e relacioná-los com questões que envolvem a educação.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

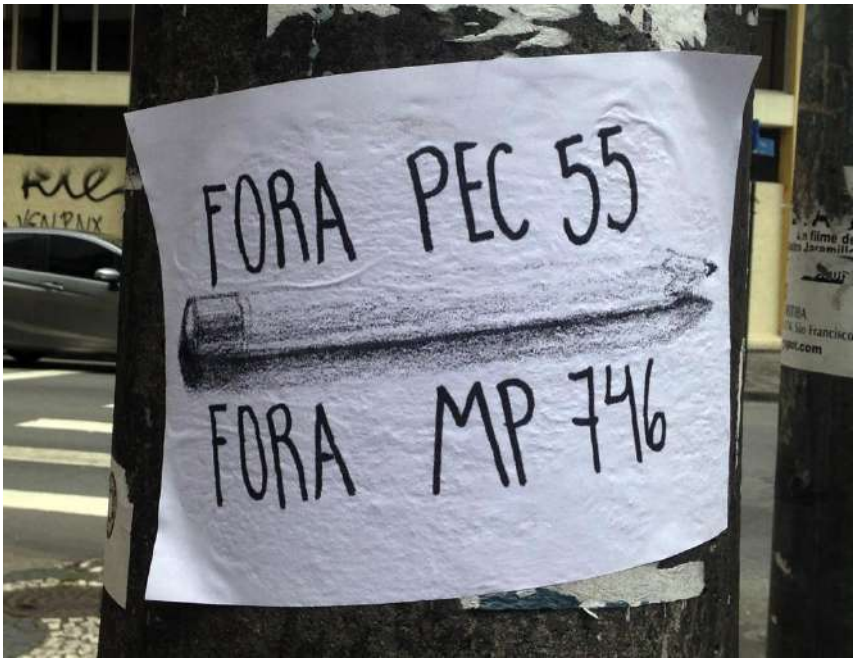


Figura 03 - Cartaz "Fora PEC 55 Fora MP 746". Fonte: foto do autor, 2016.

As letras são aparentemente escritas manualmente, ou seja, não parecem ter sido feitas com o uso de fontes tipográficas disponíveis em computadores, que imitam o gesto da escrita. Indícios dessa característica podem ser percebidas pelas diferenças formais entre letras, como por exemplo a diferença de tamanho e posição da barra central da letra "F" na linha de cima e logo abaixo. Nos remete aos cartazetes produzidos em sala de aula, talvez em uma disciplina de artes.

Sociedade de classes

O debate público sobre a PEC 55 também está relacionado com a forma com que a administração pública elenca suas prioridades e quais grupos sociais são mais sensíveis às mudanças a serem implantadas.

O cartaz da figura 04 sugere que uma parcela da população não será afetada negativamente pelas medidas da PEC 55. Segundo o texto do cartaz, aqueles que podem usufruir ou adquirir um tipo específico de veículo: o helicóptero. A

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

estrutura do texto é na forma de pergunta e resposta. Na composição, com letras pretas em fundo branco lemos: "Você tem $$$ para comprar um helicóptero?". Ao lado, em fundo preto com letras brancas, não lemos a resposta propriamente dita, mas a continuação de um suposto diálogo, antecipando a resposta do transeunte: "não? então você será prejudicado pela PEC 55".

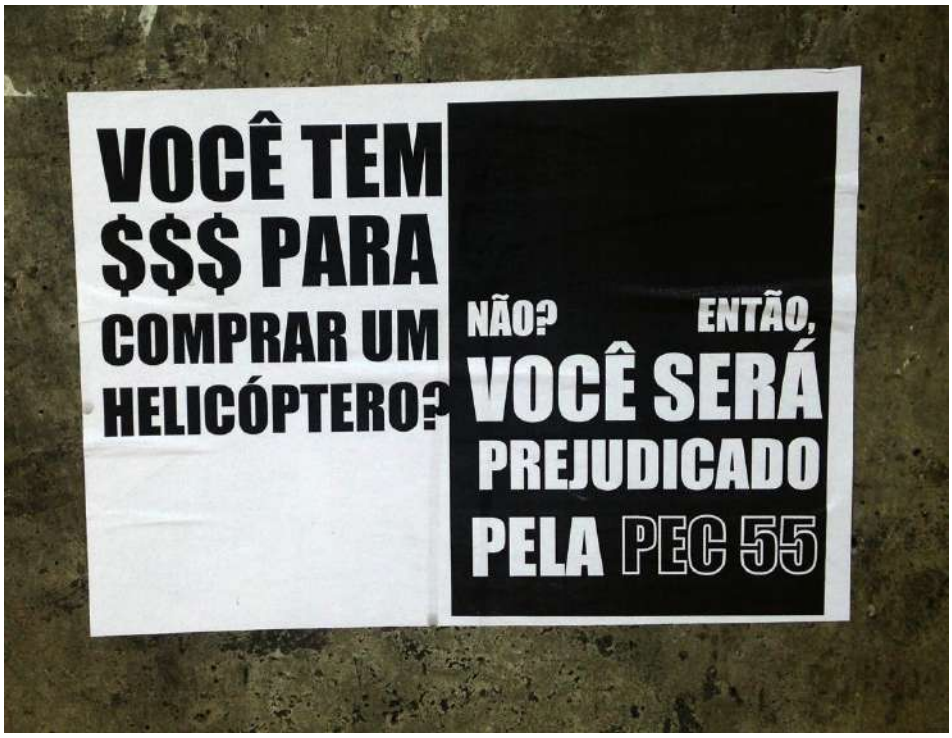


Figura 03 - Cartaz "Você tem $$$ para comprar um helicóptero?". Fonte: foto do autor, 2016.

A diagramação deste material indica uma composição gráfica realizada através do uso de computador, diferentemente do exemplo anterior. A tipografia não apresenta características manuais, todas em caixa alta e com alinhamento justificado, apresentam o texto de forma objetiva, apenas criando ênfases através de tamanhos diferentes das letras. A cor preta ao fundo da área direita do cartaz é utilizado como um recurso que separa momentos de leitura diferentes, antes e depois da resposta de um possível interlocutor.

Embora o cartaz pudesse ser avistado em outro lugares, o exemplar da foto estava colado na parede de uma agência do Banco Itaú, na rua João Negrão, em

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

dezembro de 2016. Considerando a posição do cartaz, próximo à entrada do banco, muitos de seus clientes puderam ver este material gráfico. Desvinculados das restrições dos espaços regulares de colocação de cartazes, os potenciais leitores encontram esses cartazes em lugares inusitados, sendo que a própria distribuição deles já pode ser considerada provocativa e contestatória.

Considerações

Entende-se que o viés teórico apresentado por Lefebvre contribui na interpretação das práticas de contestação apresentadas, de apropriação da paisagem urbana pela ação direta dos indivíduos. Ao apontar as restrições de abordagens disciplinares restritivas e elaborar uma teoria onde a produção do espaço é invariavelmente política, histórica, constituída por interesses e lutas sociais, o autor apresenta também uma possibilidade de dar destaque à produção de imagens nesse contexto.

Comumente o discurso oficial é permeado de termos e siglas difíceis de entender (PEC, PGR, PLS, PIB, IPCA, LDO, etc.)[7], com nuances ou mesmo seu significado mais básico afastado do cotidiano de grande parte das pessoas. Quando citamos ocasiões onde as falas são mais acessíveis, como na analogia com a economia doméstica mencionada anteriormente, devemos ficar atentos às suas motivações: nesse caso, qual o objetivo de "equilibrar as contas"? em benefício de quem? a que custo?

Alguns dos cartazes apresentados trazem uma linguagem mais direta, incitando a mobilização através de imagens e textos provocativos, mesmo quando não abrem mão das siglas misteriosas.

O registro e análise desse material evidenciam alguns temas sociais importantes e o envolvimento ativo dos cidadãos com essas questões. Ainda que

[7] Respectivamente: Proposta de Emenda Constitucional, Procuradoria Geral da República, Projeto de Lei do Senado, Produto Interno Bruto, Índice Nacional de Preços ao Consumidor Amplo, Lei de Diretrizes Orçamentárias.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

tenhamos considerado apenas um fragmento muito pequeno dentre as ações de apropriação da cidade e do debate político, tais exemplos já apontam uma posição de resistência e embate muito clara no campo social e da produção de imagens.

Referências

De CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. 1: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Olhar periférico*. São Paulo: Editora USP, 1993.

_____ . *Ver a cidade*: cidade, imagem, leitura. São Paulo: Nobel, 1988.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Documentos, 1969.

_____ . *The production of space*. London: Blackwell, 1991.

_____ . *Espaço e Política*. O direito à cidade II. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

MENDES, Camila Faccioni. *Paisagem urbana*. Uma mídia redescoberta. São Paulo: Editora SENAC SP, 2006.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Televisão, arte e revolução: a contrarrevolução e o construtivismo russo

Willian Casagrande FUSARO[1]

Estapesquisa tem o objetivo de relacionar como a doutrina jdanovista, consubstanciada na ideologia do realismo socialista, foi utilizada por meio da recém fundada televisão russa como uma resposta, no terreno das artes e da política, aos movimentos de vanguarda, políticos e estéticos, estabelecidos durante o processo da Revolução Russa (1917), notadamente o construtivismo. O método utilizado será a pesquisa bibliográfica. A pesquisa demonstrará como a doutrina jdanovista, referência ideológica para as artes e ciências na URSS, contribuiu para sepultar a participação das vanguardas e de suas propostas de fundição entre arte e vida e na quebra das barreiras entre arte e contemplação, público e artista, trabalho e arte – "morte da arte"-, por meio da comunicação de massas possibilitada pela recém instalada televisão estatal na URSS do entre-guerras.

Palavras-chave: construtivismo, realismo socialista, televisão

CONSTRUTIVISMO E ARTE REVOLUCIONÁRIA NA URSS

A atuação das vanguardas artísticas russas na edificação teórica e prática das experiências socialistas no país, e posteriormente no bloco socialista formado pela URSS em 1923, são de reconhecido valor estético e político. As referidas vanguardas foram protagonistas no intenso debate promovido por intelectuais de frações do movimento socialista a respeito do papel da arte na vida cotidiana e no

[1]Especialista em Comunicação Popular e Comunitária pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) em 2016 e graduado em Comunicação Social – Jornalismo em 2012 pela mesma universidade.
Orientador: Manoel Dourado Bastos, doutor em História e Sociedade na Unesp (Assis/SP) – bolsista FAPESP e professor adjunto de Comunicação e Cultura na Universidade Estadual de Londrina (UEL).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

processo revolucionário. Se esse debate, do qual participaram importantes intelectuais de partidos e coletivos artísticos, obteve grande relevância em países nos quais os processos revolucionários iniciados no início do século, de uma forma ou de outra, fracassaram, na URSS dos anos 1920 ele foi particularmente importante devido à atuação das vanguardas artísticas ter sido intensa durante os primeiros anos da revolução. Afinal, o ambiente de vitória revolucionário, durante o qual se seguiram intensas atividades educacionais, artísticas, econômicas e sociais que tinham a intenção de buscar o socialismo, favorecia a atuação desses coletivos.

Com as disputas travadas entre frações do Partido Bolchevique e coletivos autônomos para direcionar a política cultural soviética, a discussão a respeito do papel da arte na revolução e na conscientização política das massas tomou sérios contornos. Essas disputas estavam intimamente ligadas à própria divisão interna entre o Comitê Central do Partido Bolchevique, que culminou na vitória do grupo político de Josef Stalin e na posterior reorientação da política econômica, cultural e social do bloco soviético após 1927. O objeto de análise deste trabalho, a disputa entre a ideologia cultural e científica oficial do bloco soviético, o realismo socialista, e a vanguarda artística construtivista, encontra lugar nesse debate político sobre os rumos do processo revolucionário russo, guiado pelo bureau político do Partido Bolchevique.

Este artigo propõe-se a reunir hipóteses, com base em pesquisas bibliográficas, a respeito da utilização da ideologia do realismo socialista soviético pela recém-fundada televisão russa como instrumento de combate às vanguardas artísticas revolucionárias, em especial o construtivismo e o produtivismo russos. O período analisado como recorte histórico será entre primeiros anos de implantação da TV no país, em 1934, e o encerramento das transmissões por conta da entrada da URSS na Segunda Guerra Mundial, em 1941. Como desdobramento deste trabalho, o autor, sob orientação do co-autor desta pesquisa, prevê prosseguir no estudo da televisão como meio de comunicação e da propagação do realismo socialista, enquanto doutrina cultural soviética e instrumento de combate às vanguardas artísticas revolucionárias, no mestrado em comunicação visual da Universidade Estadual de Londrina.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As formas de expressão artística das vanguardas, influenciadas pelo futurismo italiano por obras de Fillipo Marinetti e outros movimentos de vanguarda da época, mantinham como princípio uma visão radical da arte como um elemento essencial do processo de tomada de consciência política. Para que isso ocorresse, as fronteiras entre artista e público, ou a definição da arte como contemplação, deveriam ser derrubadas, pois eram resultantes do processo fetichista da arte promovido pelas relações sociais possíveis na sociabilidade capitalista, necessariamente reificadas.

O artista, portanto, deveria atuar na produção de objetos úteis e não mais de representações da realidade, como a pintura de cavalete, uma das principais excrescências artísticas para os construtivistas. Para eles, segundo François Albera,

> Na sociedade capitalista, a natureza anárquica e fragmentada das relações sociais faz da arte o substituto de uma comunidade social autêntica. A pintura de cavalete, inventada para assumir essas funções representativo-ideológicas, só pode produzir uma ilusão ligada a um prazer passivo e, qualquer que seja seu tema, ela não pode subsistir em uma sociedade proletária. Para encontrar a essência "social-técnica" da arte, o artista deverá se tornar produtor de objetos e não mais de ideias e representações (ALBERA, 2011, p. 173)

A perspectiva do construtivismo russo a respeito da arte foi além, inclusive, da relação estética entre arte e vida cotidiana, com o princípio da produção de objetos úteis pelos artistas. Diversos envolvidos com o movimento, como o cineasta Serguei Eisenstein, o poeta Vladimir Maiakóvski e o artista plástico e escultor Alexandre Rodchenko, assinaram manifestos a respeito do papel da arte no cotidiano, propondo a abolição do próprio conceito de arte, tal como era entendido na época. Eram palavras de ordem comuns entre os construtivistas a "abolição da arte" ou o "fim da arte", como em um manifesto de 1921, segundo o qual "os construtivistas declaram fora da lei a arte e seus pregadores" (ALBERA, 2011, p.171). Ficou conhecida no meio artístico uma citação de Rodchenko, produzida em meio a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

uma série de slogans no momento de sua entrada na Escola Superior de Arte e Técnica (Vkouthemas):

> Abaixo a arte, brilhante desperdício em meio à vida desprovida de sentido das pessoas bem de vida. Abaixo a arte, meio de escapar de uma vida desprovida de sentido [...] Abaixo os monastérios, as instituições, os estúdios, os ateliês, os gabinetes de trabalho e as ilhas! (ALBERA, 2011, p. 171)

As consequências científicas do posicionamento dos construtivistas quanto ao papel da arte promoveram um intenso debate entre intelectuais e artistas engajados no campo da estética. Em suma, os construtivistas ignoravam que a arte fosse parte de um campo autônomo, o que pressuporia que tivesse seus próprios critérios de avaliação internos e uma especificidade científica e técnica. A proposta construtivista visava "mergulhar o artista, sem mediação, no espaço social, na produção de objetos usuais, no âmbito da vida e da política" (ALBERA, 2011, p.171).

Essa perspectiva se chocaria definitivamente com o realismo político, cultural e econômico empreendido pelo Partido Bolchevique, principalmente com a instauração da Nova Economia Política (NEP) como política de Estado após a guerra civil, em 1921. Para os construtivistas, a progressiva centralização do poder político empreendida pelos bolcheviques pós-NEP - um fator essencial para que a recém-fundada URSS pudesse apresentar desenvolvimento das forças produtivas e retomasse o crescimento no fim da década – não foi bem recebida. Datam dessa época, segundo Albera, as "perseguições da arte de esquerda" (ALBERA, 2011, p. 182), em especial dos produtos artísticos que destoavam do receituário do Partido Bolchevique, propenso à aceitação do realismo na literatura, pintura e arquitetura.

As seguidas desaprovações das propostas dos construtivistas pelo Comitê Central refletiam-se, inclusive, na visão do líder máximo da URSS, Vladimir Ilitch Lenin, o qual interviu no campo cultural de maneira efetiva, com limitações financeiras e contrapesos que diminuíam o alcance de trabalhos feitos pelos vanguardistas (ALBERA, 2011, p. 184). Leon Trotski, comandando o Exército

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Vermelho, também demonstrou desaprovação quanto às criações construtivistas, ás quais considerou como "esquerdistas e anarquistas", no campo político (ALBERA, 2011, p. 184). Ambos os dirigentes eram admiradores da literatura realista de cânones como Balzac, Tolstoi e Dostoiévski, considerados como heranças da burguesia intelectualizada e revolucionária, em algum estágio da história. Tal consideração a respeito da estética moderna presente em personagens importantes para a cultura do Ocidente, no caso de Balzac, era inconcebível para o realismo socialista, como veremos a seguir neste artigo.

A fundação, em 1922, da Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária (AkhRR), importante órgão estatal do campo das artes, foi importante para que o realismo começasse a despontar como tendência forte no campo cultural. Nessa época, com apoio dos dirigentes do Estado, começam as tendências de exaltação dos heróis socialistas, que se maximizariam durante o período do realismo socialista enquanto política de Estado soviética (1936), embora já fossem hegemônicas no início da década de 1930.

O REALISMO SOCIALISTA COMO POLÍTICA CULTURAL

O construtivismo foi um movimento artístico em ascensão, na URSS, até a segunda metade da década de 1920. Com o progressivo controle da máquina do Estado pelo stalinismo, o campo de atuação dos construtivistas, que tinham como princípio a autonomia artística total em relação ao aparelho burocrático soviético, ficou severamente reduzido. A fundação do coletivo artístico Outubro,em 1928, composto por arquitetos, pintores, fotógrafos, cineastas e muitas outras categorias de artistas (ALBERA, 2011, p. 185) foi o "canto do cisne" do movimento construtivista, que foi, com o passar dos anos, perdendo espaço para a tendência do realismo socialista.

O retorno à "tradição do povo russo" e a busca por uma "herança artística anti-moderna e nacionalista" marcaram a afirmação do realismo socialista como

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

doutrina oficial do Estado soviético. Empreendida por Andrei Alexandrovitch Jdanov, membro do Partido Bolchevique desde 1915 e comissário do Partido Comunista da União Soviética (PCUS) desde 1934, o realismo socialista, compreendido como a orientação estética do jdanovismo[2],era absolutamente contrário a qualquer influência do Ocidente e da modernidade nos campos da música, pintura, arquitetura, literatura, entre outros (RICCIARDI, 1997, p. 176). Inclusive no campo jornalístico, na imprensa escrita e também no rádio, a influência do realismo socialista na exaltação do heroísmo soviético e da capacidade produtiva do povo russo e das nacionalidades irmãs era fundamental (LENOE, 2004, p. 2).

Para Jdanov, o realismo significava a exaltação da cultura nacional russa, um "retorno ao século XIX", que refletia no campo musical, por exemplo, na utilização de melodias musicais datadas desta época. Ou seja, para Ricciardi, "uma visão conservadora de tradição", disposta a considerar qualquer vestígio artístico oriundo da modernidade como "cosmopolitismo burguês" (1997, p. 176).

No campo da literatura e das artes visuais, o realismo socialista ocupou-se da fabricação do mito do "herói soviético". Essa abordagem literária, nas palavras de Edvaldo Sotana, tinha a preocupação de ser didática para as massas e de apresentar elementos socialistas presentes na nova sociedade que estava sendo erigida pela revolução soviética (SOTANA, 2012, p. 4).

As primeiras evidências de implantação do realismo socialista como doutrina oficial soviética – sendo a primeira delas o pronunciamento de Jdanov, endossado por Stalin e Nikolai Bukarin, durante o 1º Congresso da União dos Escritores Soviéticos, no qual determinava que os escritores e demais artistas deveriam seguir a linha cultural do Partido –foram um duro golpe para as vanguardas artísticas soviéticas, que foram sufocadas pelo aparato burocrático e anti-moderno do jdanovismo.

[2]O jdanovismo, segundo Rubens Ricciardi, é um posicionamento ideológico definido por uma estética nacionalista, tradicionalista e anti-moderna, dominante no campo das artes e também da ciência. Essa orientação, tomada como referência estética soviética após essa época, baseava-se em maniqueísmo estéticos-ideológicos, portando-se como um instrumento do povo na "luta contra o formalismo" e pelo "realismo" nas artes (1997, p. 176).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Com o advento da televisão estatal russa, em 1938, a propaganda do realismo socialista, durante os primeiros anos de funcionamento das emissoras de tele-difusão soviéticas, obteve reduzido alcance devido às condições estruturais de implantação de um sistema televisivo no bloco. A entrada da URSS na Segunda Guerra Mundial, em 1941, após o malfadado ataque das tropas alemãs ao território soviético, paralisou temporariamente a transmissão televisiva, que só retornaria em 1945. A partir de então, a indústria da "cultura soviética", como era autodenominada pelo Estado, teve seu período de crescimento exponencial, que durou até a dissolução do bloco quarenta anos depois.

A TV SOVIÉTICA

A primeira transmissão televisiva na URSS foi realizada ainda em 1934, em uma transmissão muda, com um ecrã de 3x9 cm em Moscou. Durante o mesmo ano, a primeira transmissão com som já fora realizada e, em 1938, o sistema de transmissão televisiva iniciava seu funcionamento para os moscovitas. Segundo Ellen Mickiewicz, a fundação da TV soviética foi "um caso à parte" na história das formações televisivas no mundo, em razão da já distinta forma de criação da imprensa e do rádio soviéticos (MICKIEWICZ, 1988, p. 4).

Composta majoritariamente por duas emissoras nacionais, o Primeiro Programa e o Segundo Programa, a TV soviética tinha todos os seus shows diários produzidos na capital e exportados para as cidades menores (1988, p. 5). As emissoras locais tinham autonomia reduzida e, em meio às "janelas" de programação, nas quais o telespectador assistia à programação dos canais nacionais, ocupava-se de transmitir programas sobre cultura e noticiários locais (1988, p. 5).

O início das transmissões televisivas na URSS foi modesto, de acordo com Mickiewicz. Até o ano de 1940, haviam cerca de 400 televisores na Rússia. Esse número aumentaria significativamente após a reativação das emissoras de TV

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

estatais, em 1945, até atingir mais de 10 mil exemplares em 1950, nos últimos anos do stalinismo (MICKIEWICZ, 1988, p. 4). O advento da TV na URSS marcou a inserção de uma parte considerável da população do bloco na vida pública do conjunto de nacionalidades ao qual pertencia. Como o rádio não alcançava todo o território soviético e o jornal era restrito a uma camada mais intelectualizada da população, coube ao primeiro veículo de massas do bloco socialista oriental, a TV, a propagação de informação a uma ampla camada de cidadãos (MICKIEWICZ, 1988, p. 6).

A autora destaca episódios de censura e controle, ditados pelas emissoras nacionais, como a não-autorização e proibição expressa de "cópia" do mais importante telejornal político soviético, "Vremya", que "não poderia ser copiado pelas emissoras locais" (MICKIEWICZ, 1988, p. 6).

A afirmação do conteúdo político e ideológico da TV soviética como "cultura soviética", na qual estavam imbuídas as orientações culturais do jdanovismo, pretendia (como de fato o fez durante décadas) ser encarada como uma antítese à "cultura de massa" (*massculti*) do Ocidente, notadamente dos Estados Unidos da América (EVANS, 2016, p. 10). A adaptação, posteriormente evidenciada, da TV do bloco socialista aos *talk shows* americanos e às minisséries típicas da cultura ocidental foi pensada como uma forma de propagar, por meio desses produtos culturais, a ideologia da construção do socialismo na URSS, máxima stalinista já levada a cabo pela propaganda oficial estatal desde o fim da década de 1920.

A TV soviética alcançou números expressivos de participação e engajamento de público, assim como o cinema e outras expressos culturais. A despeito do baixo número de televisores no território soviético durante os anos 1940 e da interrupção na transmissão até 1945, a TV soviética cresceu exponencialmente em quarenta anos. De 400 televisores totais, saltou para 10 mil exemplares nos anos 1950, e posteriormente para 4.8 milhões na década seguinte (EVANS, 2016, p. 3). Esses números, aliados à capacidade de propagação ideológica do discurso jdanovista do realismo socialista, permitem intuir a eficácia da propaganda oficial stalinista na afirmação autoritária da ideologia oficial do Estado, a despeito das

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

experiências construtivistas, significativas e inovadoras no campo estético, porém derrotadas no campo político.

CONCLUSÃO E APONTAMENTOS DA PESQUISA

Por se tratar de uma prévia de uma pesquisa mais ampla, este trabalho não deve apontar para conclusões ou afirmações a respeito do objeto de estudo. As informações obtidas ainda são preliminares e simplesmente apontam o caminho a ser seguido pelo pesquisador. O tema em questão, pouco estudado na literatura científica em língua portuguesa, mostra-se importante para o público científico brasileiro interessado em compreender a política cultural soviética sob a doutrina cultural do stalinismo e suas influências sobre o construtivismo dissidente, fortemente revolucionário e não-subordinado à determinação oficial do jdanovismo.

Sob esse ponto de vista, a pesquisa busca jogar à luz os meandros da utilização da comunicação de massas pelo "antagonista do capital", um Estado já contra-revolucionário e que utilizou dessa ferramenta para inviabilizar a existência política das vanguardas revolucionárias russas, herdeiras da Revolução Russa de 1917.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERA, François. Eisenstein e o Construtivismo Russo. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 365pp.

EVANS, Christine Elaine. Between Truth and Time: A History of Soviet Central Television (Eurasia Past and Present). New Haven: Yale University Press, 2017. 319pp. Disponível em: <https://www.amazon.com/Between-Truth-Time-History-Television/dp/0300208480>. Acesso em: 31 jan. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

LENOE, Matthew. Closer To The Masses: Stalinist Culture, Social Revolution, and Soviet Newspaper. 1ª ed. Cambridge: Harvard Press Institute, 2004. 315pp.

MICKIEWICZ, Ellen Proper. Split Signals: Television and Politics and Soviet Union. New York: Oxford University Press, 1988. 265pp. Disponível em:< https://www.amazon.com/Split-Signals-Television-Politics-Communication/dp/0195063198>. Acesso em: 2 fev. 2017.

RICCIARDI, Rubens. Jdanov, Brecth e Eisler e a Questão do Formalismo. Revista Música, São Paulo, v. 8, nº ½, 169-205, maio-nov. 1997. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/59978>. Acesso em: 7 fev. 2017.

SOTANA, Edvaldo Correa. O Comunismo e os Comunistas na Produção Literária de Jorge Amado (1942-1954): Apontamentos de Pesquisa. In: VI SIMPÓSIO DE HISTÓRIA CULTURAL, 10., 2011, Teresina. Anais... Teresina: UFPI, 2011. p. 1-10. Disponível em: < http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Edvaldo%20Correa%20Sotana.pdf>. Acesso em: 6 fev. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

AS IDENTIDADES NACIONAIS E A GUERRA DO PARAGUAI (1864-1870): OS JORNAIS E SUAS REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS

Gabriel Ignácio GARCIA[1]

O século XIX foi marcado por importantes transformações, entre elas, podemos assinalar a formação e a consolidação dos estados nacionais. Em meio a esse processo histórico, a guerra do Paraguai (1864-1870) nos permite entender a formação das identidades nacionais dos países envolvidos. Uma guerra em que se chocaram exércitos, imaginários, sensibilidades, imagens e representações. Nesse sentido, atentos aos aspectos culturais e indenitários de paraguaios e brasileiros no transcorrer do embate, o presente trabalho objetiva analisar o periódico paraguaio *El Centinela* (1867) e o jornal brasileiro *Paraguay Illustrado* (1865), com um enfoque para as imagens e suas representações identitárias. No transcorrer do conflito, foram cunhados estereótipos culturais, reafirmadas identidades e ideais de nação. Tanto brasileiros, quanto paraguaios, legitimaram o combate como uma luta na defesa de valores, um enfrentamento entre, civilização e barbárie, liberdade e escravidão, monarquia e república... Uma visão dicotômica e maniqueísta da realidade, que conferia sentido a tantas mortes, dor e sofrimento.

Palavras-chave: identidade; alteridade; guerra do Paraguai; imprensa.

Nacionalismos e identidade: alguns apontamentos teóricos

Uma busca rápida na internet pelos termos "Brasil: 500 anos", nos coloca diante de uma série de reportagens, textos e matérias comemorativas assinalando a chegada da esquadra de Pedro Álvares Cabral como o momento fundador da

[1] Mestrando do Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina. Financiamento: CAPES. Orientador: Prof. Dr. José Miguel Arias Neto.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

história brasileira. Todavia, a análise mais profunda dos processos históricos ocorridos na modernidade, e, principalmente, no século XIX, nos oferece uma panorama do quão recente é nação brasileira, assim como, os demais países. Em seu livro "Sobre História", o historiador Eric Hobsbawm reuniu diversos ensaios pensando, entre outras problemáticas, os nacionalismos. O historiador utiliza o exemplo grego para refletir a maneira como a história foi – e ainda é - manipulada em favor dos movimentos nacionais:

> O abuso ideológico mais comum da história baseia-se antes em anacronismo que em mentiras. O nacionalismo grego recusa à Macedônia até mesmo o direito ao seu nome a pretexto de que toda a Macedônia é essencialmente grega e parte de um Estado-nação grego, presumivelmente desde que o pai de Alexandre, o Grande, rei da Macedônia, se tornou o monarca das terras gregas na península balcânica. Como tudo sobre a Macedônia, isso está longe de ser um assunto meramente acadêmico, mas é preciso um bocado de coragem para um intelectual grego dizer que, em termos históricos, isso é tolice. Não havia nenhum Estado-nação grego ou nenhuma outra entidade política isolada para os gregos no século IV a.C., o Império Macedônico em nada se parecia a um Estado grego ou outro Estado-nação moderno, e em todo caso é altamente provável que os gregos antigos considerassem os monarcas macedônicos como bárbaros e não como gregos, ainda que sem dúvida fossem muito educados ou cautelosos para dizer isso. (HOBSBAWM, 2013, p. 20-21)

Outro pesquisador, o teórico cultural e sociólogo Stuart Hall questionou autores mais tradicionais que entendiam o pertencimento patriótico como uma instância social quase indispensável a vivencia dos sujeitos. Hall argumentou de maneira muito semelhante à Hobsbawm, realçando o aspecto moderno das identidades nacionais, pensadas enquanto representações em constantes transformações:

> As culturas nacionais são uma forma distintivamente moderna. A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional. As diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas, de forma subordinada, sob aquilo que Gellner chama de "teto político" do estado-nação, que se tornou, assim, uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas. (HALL, 2006, p. 15)

Anne-Marie Thiesse, estudando essa temática, destacou uma lista identitária que foi sendo composta ao longo do século XIX. Entre seus itens, a escolha dos ancestrais da pátria, a instituição das línguas nacionais, o papel da literatura (especialmente o romance), a restauração e construção dos monumentos da nação ou o "patrimônio material coletivo", a seleção da cultura popular voltada pra uma lógica patriótica, a noção de uma paisagem nacional, entre outros elementos. Esses diversos aspectos permitiram uma "mudança radical das representações" e elaboraram "um sistema de identidades coletivas inteiramente novo" (THIESSE, 2001-2002, p. 7). Paralelamente a essa reflexão acerca das identidades nacionais, parece pertinente a utilização do conceito de "comunidades imaginadas", postulado por Benedict Anderson. O professor estadunidense propôs que a ideia de nação se constrói a partir da imaginação, se caracterizando como limitada, soberana, e no formato de uma comunidade[2]. Nesse último aspecto discorre com um tom crítico:

> Finalmente, a nação é imaginada como comunidade porque, sem considerar a desigualdade e exploração que atualmente prevalecem em todas elas, a nação é sempre concebida como um companheirismo profundo e horizontal. Em última análise, essa fraternidade é que torna possível, no correr dos dois últimos séculos, que tantos milhões de pessoas, não só matem, mas morram voluntariamente por imaginações tão limitadas. (ANDERSON, 1989, p. 16).

[2] Limitada, porque possui fronteiras finitas. Soberana, pois o conceito germinou no contexto Iluminista e revolucionário, maturando-se "numa etapa da história em que até mesmo os mais devotos adeptos de qualquer das religiões universais se defrontavam inevitavelmente com o pluralismo vivo de tais religiões, e com o alomorfismo entre os reclamos antológicos de cada fé e o território ocupado por ela, as nações sonharam em ser livres [...]" (ANDERSON, 1989, p. 15-16)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As palavras de Anderson são de grande valia para a problematização dos discursos dos jornais de guerra, quando estes de mostram permeados pela imagem de um "companheirismo profundo e horizontal" unindo os membros da nação. Com base nestes pressupostos teóricos, entendemos algumas das tantas problemáticas que envolvem a formação das identidades nacionais. Cabe nos perguntarmos então, como a imprensa produzida ao longo da guerra do Paraguai pode nos ajudar a entender os usos da história no forjamento de uma história nacional? Que imagens indenitárias foram vinculadas pelos jornais de trincheira e de que forma tais representações[3] procuraram legitimar e reafirmar ideias de nação e os interesses de grupos políticos e sociais? Servindo-se do jornal brasileiro *Paraguay Illustrado* (1865) e o periódico paraguaio *El Centinela* (1867) procuraremos lançar um pouco de luz sobre tais indagações.

As relações de alteridade e as representações identitárias nos jornais *Paraguay Illustrado* (1865) e *El Centinela* (1867)

O professor José D'Assunção Barros refletindo acerca da diversificação interna na historiografia contemporânea, compara a História ao universo em um processo de constante dilatação, ou nas palavras dele, "[...] a história é um universo em expansão" (BARROS, 2013, p. 14). Essa multiplicação de metodologias e abordagens se verifica inclusive no pesquisa e escrita da guerra do Paraguai. Nas últimas décadas, com o afloramento da História Cultural, História de gênero, História das sensibilidades..., ganharam repercussão trabalhos que exploraram o papel das mulheres nos acampamentos militares, o destino dos soldados inválidos, a iconografia disseminada pelos impressos, as comemorações do pós-guerra, entre

[3] O conceito de representação nos parece o mais pertinente, pois, como assinala Roger Chartier, "a noção de representação, assim, modificou profundamente a compreensão do mundo social. Obrigou, efetivamente, a repensar as relações que mantém as modalidades da exibição do ser social ou do poder político com as representações mentais – no sentido das representações coletivas de Mauss e Durkheim – que dão (ou negam) crença e crédito aos signos visíveis que devem fazer reconhecer como tal um poder ou uma identidade. É possível, portanto, compreender de que maneira os enfrentamentos fundados na violência bruta, na força pura, se transformam em lutas simbólicas, ou seja, em lutas que têm as representações por armas e por apostas." (CHARTIER, 2011, p. 20)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

tantos outros enfoques. Inclusive a temática da identidade adentrou no estudo da guerra. Um dos trabalhos mais notáveis, de Tiago Gomes de Araújo intitulado como "A identidade nacional brasileira na Guerra do Paraguai (1864-1870)" serviu-se de memórias, cartas, poemas, e uma vasta literatura do período para afirmar que,

> A identidade brasileira no conflito platino pode ser entendida como "invenção", da "comunidade imaginada". O governo imperial pretendia usufruir do evento guerra enquanto espaço propício para testar os atributos nacionais, configurados sob um regime monárquico. [...] A identidade nacional brasileira no conflito platino foi refletida como para uma instância social singular e ao mesmo tempo coletiva. As fontes selecionadas indicaram forças de aglutinação e segregação, num jogo de proximidade e distanciamento, visualizado em territórios de sociabilidade demarcados pelas energias que separaram e geraram movimentos de afastamento quanto aos sentimentos e desejos de pertença ao Brasil. (ARAÚJO, 2013, p. 313-314)

Essas considerações são de grande valia para entendermos que, embora o governo imperial tenha procurado homogeneizar a população por meio do discurso patriótico, as narrativas engendradas durante a guerra guardaram contradições, medos, anseios, esperanças, distintas visões de nação e uma identidade fluída. Frente a isso, nosso olhar estará atento a duas perspectivas que se entrelaçam; o discurso nacionalista e seus elementos indenitários e a relação de alteridade, ou seja, como o inimigo foi representado nos textos e caricaturas.

Iniciamos com o jornal brasileiro *Paraguay Illustrado* (1865), que teve uma curta duração, circulando entre 23 de julho e 26 de outubro de 1865. Sua feitura se dava na Litografia de certo J. Riscado[4]. Desperta a atenção à quantidade de imagens nas quatro páginas de cada edição, uma grossa parcela delas focando na ridicularização do presidente paraguaio Francisco Solano López (1827-1870) e da população paraguaia. Em uma das tentativas de associar a Solano uma imagem de crueldade e perversidade, os editores representaram-no como Herodes (73 a.C - 4

[4] Há uma lacuna de informações acerca dos envolvidos na criação das criativas e geniosas caricaturas do jornal. Herman Lima em "História da caricatura no Brasil" (1963) especula Rafael Mendes de Carvalho Júnior (1817-1870) como possível autor de um dos desenhos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

a.C.), atacando uma mãe que tem em seus braços o filho recém-nascido (PARAGUAY ILLUSTRADO, 1865, p. 31). Na segunda edição, os objetivos do jornal são mencionados,

> É natural que o titulo seja sympáthico, hoje principalmente que o Paraguai é - sinônimo de – BURLESCO -.
> O – PARAGUAY ILLUSTRADO - é um riso de escarneo as ridículas acções do generalito Lopez. É ridículo a sua arma, elle a isso se presta. É de bom grado prestarmo-nos a immortaliza-lo. Copiamos textualmente um tipo caricato, sobra nos mesmo assunpto. Expondo ao público esse insignificante trabalho, desde já pedimos "vênia", luttamos com grande difficuldades, sobretudo a falta de recursos que uma tal empreza reclama.[5] (PARAGUAY ILLUSTRADO, 1864, p. 5)

De fato, no decorrer de suas 13 edições os caricaturistas imortalizaram as representações de um Paraguai degradado, arrasado pela tirania de um governante ensandecido. Uma imagem simplista que estava longe da realidade multifacetada daquele momento histórico, mas estamos tratando de um período de guerra, em momentos assim, a reflexão e a ponderação tendem a ficar em segundo plano[6]. A imagem abaixo idealizava o embate travado:

[5] Nas duas fontes, optamos por manter a ortografia e expressões originais.
[6] Ou como salienta Rui Zink, "[...] em guerra, como se sabe, "não se limpam armas", tiram-se as luvas, que é como quem diz: adeus sutilezas, olá simplificações. O outro passa a ser o inimigo pelo que não é só permitido como até útil desumaniza-lo." (ZINK, 2001, p. 52)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1: O Brasil e sua "missão civilizadora". Fonte: Paraguay Illustrado (17 de setembro de 1865) p. 31.

Trate-se da figura mais emblemática do *Paraguay Illustrado*. A legenda complementa o significado da ilustração afirmando que, "*O Brazil querendo dar prova de sua missão civilizadora que empreendeu sobre o Paraguay, amola sem cessar as ardentes cabeças paraguayas*"! Dois conceitos dicotômicos são contrapostos, civilização e barbárie. Trata-se de uma clara marcação de identidade, onde se contrapõe o "nós" civilizado *versus* o "eles", bárbaro e selvagem. Como escrevem Skliar e Duschatzky "necessitamos do outro para, em síntese, poder nomear a barbárie, a heresia, a mendicidade etc. e para não sermos, nós mesmos, bárbaros, hereges e mendigos" (2001, p. 124). Podemos ainda, pensar essa representação com uma demarcação de fronteira, na qual os editores brasileiros procuram delimitar e afirmar as relações de poder entre os dois lados.

O discurso que legitima a guerra como uma luta em defesa da civilização aparece em outros textos do jornal. As perdas humanas e o sofrimento gerado pela guerra são justificados em favor de um "bem maior". Mas ainda nos atendo a figura 1, desperta nossa atenção à figura do indígena escolhido para personificação do Brasil na cena. De forma bem sucinta, basta recordarmos a primeira geração do movimento romântico brasileiro no século XIX, onde o indígena, marginalizado e perseguido socialmente "[...] se tornou figura central na literatura porque o escravo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

representava o último escalão da sociedade, portanto não poderia ser tema e muito menos herói. Tocar no problema da escravidão era vergonhoso, como expressou Joaquim Nabuco em crítica às referidas peças pseudo-abolicionistas de Alencar" (CARNEIRO, 2009, p. 1-3).

Num momento em que o Brasil, ainda dando seus primeiros passos como nação, o indígena foi escolhido como símbolo de identidade nacional, porém, um indígena idealizado, romantizado e tornado herói como no romance "O guarani" (1857-1ª edição) de José de Alencar. A recorrência da representação do indígena em diferentes suportes documentais nos permite conjeturar a relevância dessa escolha indenitária[7].

Passando para o lado oposto da trincheira, nos deparamos com o periódico *El Centinela*. Uma verdadeira arma, no entendimento de seus responsáveis. Caracterizado como um periódico "sério-jocoso"[8], foi lançado em 25 de abril de 1867 pela "*Imprenta del Estado*"[9], em Assunção. Veiculado em espanhol, levava em seu conteúdo notícias que exaltavam o Paraguai, o Exército e também Solano López. Impresso as quintas-feiras, tinha a sua distribuição gratuita nos acampamentos e fortalezas paraguaias. Cada edição contabilizava quatro páginas, divididas em três colunas. Em suas trinta e seis edições, o patriotismo e a nação foram elevados a uma esfera sagrada[10]. O momento era crítico e a nação exigia a lealdade e os sacrifícios de seus cidadãos:

> [...] Un momento detengámonos bajo su tienda de campaña. Las mortificaciones físicas, las privaciones de todo género, y los sufrimientos consiguientes de una longa y prolongada campaña, no se pueden ahincar con un golpe de pluma, ni medir su magnitud, sino, palpando cada una de las incidencias, que se eslabonan para realizar la vasta cadena de

[7] Outra caricatura emblemática se encontra na edição n. 215, de 22 de janeiro de 1865 da revista *Semana Illustrada*. Ilustra um indígena junto de São Sebastião, ambos marchando à frente do batalhão imperial rumo á Humaitá, no Paraguai.
[8] De fato, ocorre uma mescla de temáticas, combinado, conteúdo humorístico, contos, sonetos, anedotas, discursos sentimentais e patrióticos, orações, avisos à população e noticias da guerra.
[9] As publicações paraguaias mantinham vínculos estreitos com o presidente Solano López. Aníbal Orué Pozzo chega a caracterizar como absoluto o controle de López sobre os jornais. (POZZO, 2007)
[10] Em um dos textos, o patriotismo é elevado ao mesmo patamar que a religião: "*El héroe nunca muere: la muerte del que se sacrificó por una idea patriótica, del que cayo defendiendo á su patria en la pelea, convirtiese en su vida para el porvenir: la historia es el clarín de cien bocas que proclama sus hazañas:- El patriotismo, el amor á la patria es una religión tan infinita y divina como la del Crucificado.*" (EL CENTINELA, n. 23, p. 1)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> sacrificios. Del centro de esa tienda parten á toda hora las ordenes á los ejércitos nacionales que, frente a frente con los invasores, se miran de hito en hito y se contemplan más de dos años…
>
> ¡Oh cuanto no debe el Paraguay á su infatigable y heroico defensor! Sus sacrificios e desvelos no podrían apreciarse debidamente y corresponderse en el eminente grado, sino con las coronas populares, con las palmas del martirio, con la unión de todos, con la abnegación e sacrificio de los ciudadanos, y los laureles de la victoria.
>
> ¡Joven guerrero! La historia principia a grabar vuestras hazañas: los contemporáneos los baten palmas u os tejen coronas, para alentarlos en la obra que habéis emprendido en favor de la libertad e de las vírgenes más dañosas de la América, la Patria de los héroes ¡la gran república de gloriosos sacrificios! (EL CENTINELA, n. 3, p. 1)

A promessa de reconhecimento e glórias futuras aos valorosos combatentes permeou as páginas do periódico. Podemos imaginar quais as recepções e impactos que essas palavras tiveram para aqueles homens, privados de suas casas e famílias e arrastados para os sangrentos campos de batalha. A defesa da coletividade ou da "comunidade imaginada" é o eixo em torno do qual giram os discursos do *El Centinela*. Em outro texto, realçam-se os valores pelos quais a luta era empreendida:

> Imitemos á los heridos e busquemos con intrepidez en los campos de batalla la muerte gloriosa de los héroes. Lucharemos con ella y regresemos a nuestros hogares cubiertos de laureles después de haber triunfado sobre nuestros enemigos, y de haber dado la libertad a nuestra Patria.
>
> Algún día abriremos a nuestros hijos nuestros pechos para ensenarles las honrosas cicatrices, hechas en los campos de honor, y ellos las besaran como las reliquias veneradas de la Patria, y las bañarán con sus lágrimas, recordando los sacrificios de sus padres hicieron por darles Patria, libertad, y gloria. (EL CENTINELA, n. 2, p. 2)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Deus[11], pátria, justiça, liberdade, glória, eram alguns dos ideais que compunham a identidade do valoroso soldado paraguaio e que seriam o seu diferencial na luta contra uruguaios, argentinos e brasileiros. Se isso não fosse o bastante para inspirar, bastava recorrer ao passado para sentir-se guiado por grandiosos exemplos de sacrífico e abnegação em defesa da civilização.

> Los pueblos tienen también sus sacrificadores y sus víctimas inocentes. La religión del deber y las instituciones de la sociedad, han tenido que pasar por las duras pruebas del sacrificio, para merecer el culto de la civilización. Sócrates, Galileo, Arístides, y Trajano han consumado el sacrificio en los altares de la ignorancia y de la idolatría. La víctima del Calvario, desde el afrentoso suplicio, redimió el género humano con su sacratísima sangre – Numancia y Sagunto fueran inmoladas en los vestíbulos del trono de los Cesares y el sacrificio de sus guerreros cubrió de inaccesible gloria sus venerandas cenizas.
>
> Los poetas más antiguos cantaran el patriotismo de los pueblos, y aplaudirán siempre el sacrificio de sus guerreros [...]
>
> ¡O patriotismo, ó dulce cruz del sacrificio! Vos infundís valor y resignación al noble pueblo Paraguayo; inspiráis firmeza al genio que defiende sus derechos, y tejéis las coronas del martirio para adornar las gloriosas frentes de sus invictos guerreros. (EL CENTINELA, n. 10, p. 1)

Patriotismo no mundo antigo, um anacronismo imperdoável para os historiadores da atualidade, mas uma ideia perfeitamente plausível e útil para os editores paraguaios oitocentistas. A exaltação da pátria paraguaia passava pelo ataque aos aliados, com um foco mais especial, nos brasileiros. Representados em diversas caricaturas como macacos foram animalizados juntamente com seu líder, Dom Pedro II. Novamente nos deparamos com uma diferenciação identitária, dessa vez, ancorada sobre as noções de liberdade e escravidão:

[11] Na 13ª edição os editores se apropriam da história das Cruzadas, segundo eles, uma inspiração para entender a guerra como fruto da vontade de Deus: "*Dios lo quiere! Fue su lema al acontecer la noble e santa empresa de rescatar del poder de los infléis el Sepulcro del Salvador. Dios l quiere! Dios lo quiere! Pronuncian los héroes de la cruz al embestir los batallones de los hijos del desierto; al romper la cimitarra del bárbaro musulmán. [...]¿Y no será el amor de la Patria y de la justicia un rayo desprendido de la corona de Jehovah que viene a enardecer las sienes, á fortalecer los brazos, a retemblar el corazón de un pueblo, de un punado de héroes? Sí, indubitablemente: y ese rayo que inflamó el alma de nuestros abactos volvió á bajar del empíreo, y el mismo que encendió el corazón de Lopez y sus conciudadanos la lama que los electriza. ¡Adelante Paraguay!*" (EL CENTINELA, n. 13, p. 1)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Esforzó de todos en defesa da patria: La guerra que nos ha traído la alianza al suelo de la Patria, es de vida o muerte; por qué nuestros conquistadores no tienen más lema, que el de la esclavitud. Y un pueblo que jamás ha suportado las cadenas, podrá sajelarse á la vil servidumbre del extranjero? !No y mil veces no! [...]
> La mujer ofrece sus joyas para libertarse de la esclavitud. Si todos estos elementos oponemos resolutamente al Brasil y sus aliados, que ya no existan, no nos falta sino un pequeño empaje para coronar nuestra obra de glorias y sacrificios. Todos a la obra que el momento supremo ha llegado de vencer ó morir. (EL CENTINELA, n. 1, p. 2)

A guerra exigia e esforço de todos, sem restrição. A representação da guerra não deixava escolhas, tratava-se de vencer ou morrer. Uma luta de vida ou morte, onde o que estava em jogo eram a liberdade e a soberania paraguaia. Uma Liberdade manifestada no regime republicano sob a liderança do Mariscal López, constante exaltado pelos editores, em contraposição à monarquia brasileira e seu regime escravocrata, emblemas de atraso, ganância e uma ameaça aos demais países latino-americanos. Entretanto, o problema não era somente o regime de governo, mas também uma cultura brutal e ignorante que se desenvolvera sobre o solo brasileiro:

> A de largo de la costa, se ha introducido de la Europa cierta parte de aquella civilización, que los naturales del país jamás habrían alcanzado por sus propios esfuerzos. Pero esta imperfecta civilización nunca ha impenetrado en el interior del país: el pueblo ignorante y brutal, sin ley ni freno, continúa viviendo en su inveterado barbarismo. (EL CENTINELA, n. 4, p. 1-2)

Semelhantemente ao *Paraguay Illustrado*, nos deparamos novamente uma relação de alteridade que se baseia na dicotomia civilização x barbárie. Nesse caso, os poucos traços de civilização no Brasil são atribuídos a uma espécie de "legado europeu", tirando qualquer mérito que pudesse haver por parte dos brasileiros. Como se não bastasse tal semelhança, os paraguaios também trazem a tona um

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

personagem indígena como símbolo nacional, *el Cacique Lambaré*[12]. Algumas pequenas narrativas explicam a origem de Lambaré. Segundo consta, o líder de uma tribo guarani teria lutado contra os espanhóis pela defesa de sua terra. Apesar de sua derrota, tornou-se um percursor da defesa do Paraguai frente aos interesses externos:

> [...] <¿Ves ese enjambre de hombres? Dijo el gran Cacique Lambaré el Teniente Ayolas, mostrándole su indómita tribu: pues todos ellos me piden que abandonéis esta tierra que ocupáis sin nuestra voluntad – <Yo no puedo consentir que ella sea profanada por hombres de otro color. Alejaos, y si así no hacéis, apercibidos al combate, que será reñido y sangriento> - Estas palabras leñas de majestuoso imperio fueran el *ultimátum* notificado al conquistador español por el Gefe de la célebre tribu de Guaranís, que habitaba esas comarcas. El hombre de las selvas, el bravo guerrero del desierto, levantó la voz del derecho para defender el suelo adorado de la Patria, como nosotros lo alzamos hoy. (EL CENTINELA, n. 17, p. 1)

Mais uma vez podemos recorrer às palavras de Hobsbawm para pensar a forma como a história é adaptada para fundamentar os interesses nacionais.

> Ora, a história é a matéria-prima para as ideologias nacionalistas ou étnicas ou fundamentalistas, tal como as papoulas são a matéria-prima para o vício da heroína. O passado é um elemento essencial, talvez o elemento essencial nessas ideologias. Se não há nenhum passado satisfatório, sempre é possível inventá-lo. De fato, na natureza das coisas não costuma haver nenhum passado completamente satisfatório, porque o fenômeno que essas ideologias pretendem justificar não é antigo ou eterno, mas historicamente novo. (HOBSBAWM, 2013, p. 18).

[12] Em 24 de julho de 1967 foi lançado o periódico "Cacique Lambaré" que em sua imagem de capa representava o guerreiro guarani se levando da tumba para lutar em defesa do Paraguai. No El Centinela são constantes as referências tanto ao jornal, quanto a história de Lambaré.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Em uma tentativa de refirmar as raízes antigas da nação paraguaia, os editores recuaram nos século XVI ressuscitando a imagem mítica de um índio guerreiro. Paralelamente a esse regaste da história guarani, destaca-se também, o espaço que a língua guarani ganhou nas publicações, de tal modo que, praticamente todos os periódicos tinham em seu conteúdo textos ou frases em guarani. Analisando a difusão da imprensa paraguaia durante o conflito, Maria Lucrécia Johansson argumenta que, a valorização do guarani, além de ser uma tentativa de facilitação da comunicação – numa população em que uma parcela significativa de pessoas não falava o espanhol-, se constituiu como um processo que "levou a entroncar a identidade nacional paraguaia com suas raízes indígenas, colocando em relevo o rasgo constitutivo de nação guerreira" (JOHANSSON, 2010, p. 201). Em um dos textos nos quais o idioma guarani é enaltecido, os editores escrevem:

> Todos los pueblos de la tierra tienen su idioma peculiar – La palabra en uno de los distintitos del ser racional. Cuando el hombre habla en su idioma, siente una especie de grata confianza y familiaridad que se advierte después que ha dejado el suelo de la Patria. Hablando el idioma nativo nos parece estar bajo el techo de nuestros padres, recebando sus primeros cariños. Por eso <El Centinela> de vez en cuando hablará en su querido guaraní; por qué así se expresara con más gusto en su propia lengua. (n. 1, p. 3)

Além das raízes guaranis, outro elemento se apresenta como marca da identidade paraguaia nas páginas do *El Centinela*, a religião católica. Uma fé que também alimentava esperança e confiança na vitória:

> La mano de dios, el poder de Jehovah la espada de Sabaot escudan nuestra causa. [...] Habéis escrito en vuestros pendones la mágica palabra de Libertad, y acudirá á protegerla ese ángel celestial que dio tanta firmeza a Sócrates, que ennobleció la adusta frente de Bruto, que sostuvo la bandera contra el bárbaro Macedonio, y que llenó de confianza á Melquisedec para ofrecer pan e vino al vencedor Abrahán. (EL CENTINELA, n. 16, p. 1)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Chama a atenção da mescla de personagens históricos com características religiosas distintas, mas ligados por um mesmo auxílio divino frente às adversidades pessoais. Em outro trecho, os editores prestam louvores a Maria, lembrando que a ela foi dedicada a capital Assunção e pedindo sua proteção sobre o povo paraguaio: "*La patrona y protectora de la República, la estrella de la mañana, la espada de la justicia, el amparo de la inocencia y el ángel de las batallas nos ayudara en la lucha y nos hará triunfar de los invasores*" (EL CENTINELA, n. 16, p. 4). A invocação é ainda seguida de uma prece em forma de hino. A figura de um anjo protetor também aparece em algumas imagens:

Figura 2: "*El angel tutelar*". Fonte: *El Centinela* (10 de outubro de 1867, p. 2).

O anjo tem uma expressão serena, segura firme a espada em sua mão direita, impedindo que a besta ataque o vulnerável ninho de pombinhas. Logo abaixo da xilogravura, encontramos uma pequena narrativa afirmando que, o anjo "[...] *con acero desnudo defendiendo los grandes interesses de la Patria, y protegendo las vidas y las propriedades que el monstruo imperial amenaza tragar*". Texto e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

imagem, juntos, contrastam a pureza paraguaia com a perversidade brasileira. Nesse caso, cabe assinalar também um processo de sacralização da guerra, onde elementos religiosos são usados para conferir significado aos interesses em disputa, além de marcar aspectos indenitários de ambos os lados, tanto os brasileiros, com o uso da imagem de São Sebastião (padroeiro da capital nacional), quanto os paraguaios, com as invocações ao anjo e a Nossa Senhora da Assunção.

Considerações finais

Como sintetiza Thiesse, "ao longo do século XIX, operou-se a conversão da Europa dos príncipes para a Europa das nações" (THIESSE, 2001-2002, p. 7). Paralelamente, os países latino-americanos não ficaram alheios a tal conversão, mas foram diretamente influenciados pelos movimentos nacionalistas ao longo do oitocentos. Em meio a tais transformações, a maior guerra da história da América Latina foi um acontecimento determinante, para o sucesso ou fracasso das políticas nacionais das nações envolvidas. No perpassar dos seis anos de conflito, foram cunhados estereótipos culturais, reafirmadas identidades e ideais de nação. Nas páginas dos jornais e periódicos, tanto brasileiros, quanto paraguaios legitimaram o combate como uma luta na defesa de valores, um enfrentamento entre, civilização e barbárie, liberdade e escravidão, monarquia e república... Uma visão dicotômica e maniqueísta da realidade, que conferia sentido a tantas mortes, dor e sofrimento. Para defender a guerra, se tornou preciso cunhar uma imagem de si mesmo e do Outro.

Símbolos indenitários, como o indígena cacique Lambaré no *El Centinela*, foram forjados, construindo as origens e a história de uma nação guerreira. Paralelamente, o uso do guarani, foi uma maneira de unir a comunidade imaginada e valorizar seus costumes perante as ameaças vizinhas. A fé católica também teve um papel importante, os dois povos prestaram homenagens e pediram o auxílio das divindades cristãs para alcançar o êxito na guerra. No plano discursivo, paraguaios

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

e brasileiros procuraram ao máximo diferenciar suas identidades, valores e causas, todavia, a aproximação e comparação desses discursos, nos possibilitou perceber importantes elementos culturais, partilhados por ambos os grupos em suas representações.

Fontes e bibliografia

Fontes

PARAGUAY ILLUSTRADO. Rio de Janeiro: Litografia de J. Riscado, 1865. Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=760005&pasta=ano%20186&pesq=. Acesso em: 31 de ago. 2014.

EL CENTINELA. Collecíon del semanario de los paraguayos en la guerra de la Triple Alianza, 1867. Disponível em: http://pt.scribd.com/doc/78411345/Diario-El-Centinela-Paraguay-Portal-Guarani. Acesso em 15 de fev. 2015.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict. Nação e Consciência Nacional. Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Editora Ática S. A, 1989.

ARAÚJO, Tiago Gomes de. A identidade nacional brasileira na Guerra do Paraguai (1864-1870). Rio de Janeiro: Ar Ed, 2013.

BARROS, José D'Assunção. A expansão da história. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

CARNEIRO, Alessandra da Silva. Figurações do Índio Romântico em Sousândrade e Gonçalves Dias. Revista Eutomia, n. 2, dez. 2009. p. 1-16.

CHARTIER, Roger. Defesa e ilustração da noção de representação. Dourados: Fronteiras, v. 13, n. 24, p. 15-29, jul./dez. 2011.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

HOBSBAWM, Eric. Sobre História. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

JOHANSSON, Maria Lucrecia. Estado, guerra y actividad periodística durante la guerra del Paraguay (1864-1870). Córdoba (Argentina): Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti", ano10, n. 10, 2010. p. 189-210.

LARROSA, Jorge e SKLIAR, Carlos. Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença. Tradução de Semíramis Gorini da Veiga. Belo Horizonte: Autentica, 2001.

POZZO, Aníbal Orué. Periodismo en Paraguay. Estudio e interpretaciones. Asunción: Aradura, 2007.

THIESSE, Anne-Marie. Ficções criadoras: as identidades nacionais. Porto Alegre: Anos 90, n. 15, 2001-2002. p. 7-23.

ZINK, Rui. Da bondade dos estereótipos. In: LUSTOSA, Isabel (Org.). Imprensa humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 47-68.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Operación Masacre (1973) e a memória argentina das ditaduras militares

Mirela Bansi MACHADO[1]
Universidade Federal de Uberlândia
Orientadora: Ana Paula Spini

A pesquisa trabalha com o filme argentino *Operación Masacre* de 1973, do diretor Jorge Cedrón, cujo roteiro é baseado na história de Rodolfo Walsh do mesmo nome, sobre um fuzilamento ocorrido em 1956 durante a ditadura civil militar da "Revolução Libertadora". O objetivo é refletir sobre a produção e exibição clandestina do filme, no período da "Revolução Argentina", mas pensando na memória da ditadura do fuzilamento. O imaginário social contra a violência de Estado precisava ser construído a todo momento na Argentina. É feita a comparação entre o trabalho do Walsh com o livro, e o do Cedrón com o filme; como os dois foram recebidos, seus impactos na sociedade argentina e a história de luta do autor e do diretor. Assim, esse trabalho pretende pensar sobre a desconstrução de uma memória que legitimava uma imagem dos militares de salvadores da Pátria, e a perspectiva da arte cinematográfica como um instrumento de conscientização política.

Palavras-chave: Cinema, "Revolução Libertadora", "Revolução Argentina".

Introdução

O filme Operación Masacre (1973) de Jorge Cedrón será analisado tendo em vista o corte temporal da ditadura de 1976 até 1983 e a ditadura civil militar de 1955 até 1958. Esta proposta surgiu com a pesquisa de monografia, em que analisei o livro Operação Massacre de Rodolfo Walsh procurando entender a violência do golpe

[1] Mestranda na Universidade Federal de Uberlândia. Orientadora: Profª Drª. Ana Paula Spini.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de 1955 e do fuzilamento que conta a obra por meio da narrativa literária. Rodolfo Walsh, o escritor, era um jornalista que gostava de escrever contos policiais, até que um dia resolveu ser um detetive na vida real e procurar saber sobre um fuzilamento que o chamou a atenção. Foi assim que escreveu o livro como uma denúncia de militares que procuravam se "libertar" de um governo "opressor", que era o peronista, e eliminar o "fascismo" do país. Minha pesquisa envolvia a compreensão do contexto histórico do massacre, como o autor foi influenciado a escrever a história e como ele usou da narrativa jornalística para fazer uma denúncia. Na monografia, achei conveniente pesquisar sobre a vida de Walsh, que antes da investigação do massacre, era um antiperonista e a favor da "Revolução Libertadora". Mais do que isso, ele não se importava muito com a política. Depois de entender do que se tratava aquela ditadura em que vivia em 1956, começou lentamente a se interessar por assuntos sociais e políticos e a simpatizar com o peronismo. Seu trabalho como jornalista o levou a Cuba logo depois da Revolução cubana de Fidel e nessa oportunidade pôde conviver com personalidades como Che Guevara e Gabriel Garcia Márquez. Foi lá que Walsh começou a entender a importância de escrever sobre os invisíveis, sobre aqueles que ninguém se importa. Até chegou a pensar que com essa escrita ele não teria público, pois seus contos policiais eram escritos para a classe média. Mas ainda depois de Operação Massacre, escreveu dois outros livros de denúncia ¿Quién mató a Rosendo? e Caso Satanowsky, e ainda chegou a militar no grupo peronista montoneros. Faleceu em 1977, depois de mandar uma carta aos militares da ditadura denunciando seu governo injusto e corrupto.

A importância dessa denúncia para a História foi muito grande, e isso se mostra no filme de Jorge Cedrón. A vida do diretor se assemelha a de Walsh. Assim como o escritor, era peronista e gostava de denunciar o governo ditatorial em suas obras. Arriscava seus filmes, sua vida e a da sua equipe e o trabalho de todos os envolvidos porque acreditava estar fazendo algo ainda mais importante do que tudo isso, ele desejava denunciar aquela política e mostrar para o público o que a população estava sofrendo, desde outros golpes militares. O cineasta achou que o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

trabalho de Walsh deveria ser mostrado em outro tipo de narrativa, para alcançar ainda maior público e impactar ainda mais aquela denúncia.

Portanto, o filme atua na mesma vertente de violência do Estado contra a população peronista, assim como no livro. O roteiro foi escrito por Cedrón e Walsh, querendo evidenciar mais o massacre e as consequências do golpe para o país, e menos as consequências dos sobreviventes e famílias dos mortos, como Walsh fez no livro. A narração de Julio Troxler, verdadeiro sobrevivente do fuzilamento, torna a denúncia mais densa de ser assistida.

Este artigo é baseado em um projeto de pesquisa de mestrado em História da Cultura. A pesquisa ainda está em andamento e os resultados ainda estão sendo obtidos.

Resistência peronista

De acordo com Peña (2013, p.75), Jorge Cedrón diz que a produção do filme foi considerado um trabalho político e todos os envolvidos entenderam os riscos de ficarem sem emprego ou sofrerem com algo mais grave, e foram leais ao comprometimento:

> "Para todos nosotros fue un trabajo político. Los actores no solo son muy buenos profesionales sino también muy buenas personas, porque después de esto van a perder el laburo en la televisión o en el cine. Los actores son bichos bastante especiales. (...) Comprendieron que el laburo que hacen para vivir no sirve para iluminar el costado oscuro de la realidad. Todo se hizo a pulmón, siendo conscientes de los riesgos que corríamos."

Esta é uma questão que o diretor deixa muito claro, inclusive com os personagens do filme e a narração: o orgulho da resistência, o amor pelo peronismo. Todos que trabalharam no filme sabiam da importância da formação

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

deste documento histórico, de registrar uma tragédia que seria vista por uma população que deveria fazer parte do descontentamento com o governo. Penso que a sensação de estar vivendo uma ditadura e correndo o perigo da repressão, fez com que aquelas pessoas se sentissem ainda mais determinadas a realizar o filme. Primeiro, como uma análise da situação política do país em tão curto tempo (menos de 20 anos do marco do golpe de 1955 e apenas 7 anos de democracia entre maio de 1958 e junho de 1966) com tantas dificuldades visando um mesmo problema: o peronismo. Segundo, como uma demonstração de resistência peronista, a que não se podia calar, e de uma repressão que só se importava com a burguesia e não ouve o trabalhador.

No início do filme, há uma narração de Troxler, sobrevivente real do massacre que atua no longa como ele mesmo. Ao contrário do livro, em que Walsh questiona se todos os fuzilados eram peronistas, no filme não é essa a questão. O questionamento que se percebe no filme é o que era ser peronista e porque eles incomodavam tanto:

> "Nós éramos peronistas. O peronismo havia unificado os trabalhadores que pela primeira vez participavam do poder na Argentina. O governo de Perón praticamente acabou com a dependência do imperialismo. (...) O que significava o peronismo para os nossos inimigos começamos a compreender um ano antes. Em 16 de junho de 1955, os aviões se lançaram sobre a *Plaza de Mayo*. Ali vimos a verdadeira cara da oligarquia do imperialismo. E o peronismo começava a parecer a carne massacrada do povo. Para a oligarquia, a caída de Perón foi uma festa. Aramburu e Rojas fizeram repressão desenfreada com o apoio de políticos que se diziam democráticos, a Igreja já não sabia condenar e os intelectuais, em sua maioria, escreviam livros contra nós. A resistência não demorou a se manifestar. Houveram greves, depois sabotagens. Em maio de 1956 soubemos que estavam preparando um movimento militar. Os chefes eram os generais Valle e Tanco. A resistência peronista se aliou atrás do movimento revolucionário. (...) Nosso objetivo era reunir os companheiros para irmos à *Plaza de Mayo* como em outubro de 1945. (...) Esperávamos a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> hora em que iam nos devolver uma nação socialmente justa, economicamente livre e politicamente soberana."[2]

No final, a fala de Troxler ainda continua, como uma conclusão das imagens de terror da ditadura:

> "O que significava ser peronista? Peronismo era um movimento de liberação nacional que não podia ser derrotado. E o ódio que tinham de nós eram dos aproveitadores do trabalho do operário. Apesar da opressão, a classe trabalhadora nunca deixou de resistir, de lutar contra a injustiça."[3]

Revolução Argentina

A importância da resistência para essas pessoas que sofreram de alguma forma com a opressão do Estado e mostrar para o resto da população que ignora esses problemas sociais é motivador. O peronismo é um tema muito estudado, mas o começo dessa política e as duas primeiras ditaduras que vieram depois da sua criação, são pouco pesquisadas. A ditadura de 1955 a 1958 e a outra de 1966 a 1973, também se tornam memória para as pessoas que viram o filme já depois dessa época, seja na ditadura sangrenta de 1976 ou em tempos posteriores de democracia. A memória do massacre, das mortes e da opressão será lembrada pelo povo que viveu nesses períodos e também por aqueles que não viveram, mas tem o papel de lutar para não sofrer outro golpe, tendo os passados como exemplos.

Como já citado, na minha monografia trabalhei com a última edição do livro de Rodolfo Walsh, *Operação Massacre,* pensando na época trabalhada pelo autor, que foi o ano de 1956, o contexto histórico da ditadura de 1955 a 1958 e a vida do autor, que foi assassinado em 1977, durante o último golpe militar do país. Neste trabalho, com a representação fílmica do livro, pretendo dar continuidade a pesquisa da monografia, a qual foi muito importante para o meu crescimento intelectual e

[2] Tradução minha.
[3] Tradução minha.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

para suprir uma paixão pela política argentina peronista. Além disso, esta temática é pouco estudada no meio acadêmico brasileiro, porque a maioria dos pesquisadores se concentram na ditadura argentina de 1976 a 1983. Muitas fontes e bibliografias são encontradas na Argentina, mas poucos documentos são disponíveis no Brasil, então seria uma oportunidade de ter um trabalho acadêmico sobre essa temática pouco estudada e servir como incentivo para outras pesquisas. Trabalhando com literatura na monografia, percebi a importância de trabalhar com essa fonte histórica, e agora pretendo fazer isso com o cinema.

Objetivos e problemáticas

O objetivo é trabalhar com o filme *Operación Masacre*, estrelado em 1973 pelo diretor argentino Jorge Cedrón, na ditadura militar do presidente argentino Alejandro Agustín Lanusse, que conta a história do fuzilamento que aconteceu em 1956, na ditadura militar da chamada "Revolução Libertadora" do presidente Aramburu. O período analisado é da ditadura de 1973 com a memória da ditadura de 1956.

Jorge Cedrón faleceu em Paris em 1980, em condições suspeitas. Ele vivia exilado porque sabia do perigo de vida que corria por causa de suas obras, mas parece que o exílio não conseguiu protegê-lo. Muitos anos depois, em 2003, trinta anos após o lançamento clandestino de *Operación Masacre*, o filme voltou a ser projetado com grande êxito no cinema de Malba. Com uma cópia financiada pelo Incaa (*Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales*), o filme foi parte de uma retrospectiva sobre a obra de Jorge Cedrón, que foi vista durante o quinto *Festival de Cine Independiente de Buenos Aires* e depois migrou para o *Festival de Huesca*, na Espanha. Essa ideia começou quando o historiador Fernando Peña programou uma cópia velha do filme para um ciclo de cinema. Na época em que foi lançado, em 1973, foi visto ilegalmente por cerca de um milhão de pessoas exibido em bairros, vilas, e zonas marginais. Quando Peña decidiu projetar novamente o filme, era um

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

dia de semana, em horário de trabalho e houve pouca divulgação, mas as entradas se esgotaram. Isso inspirou a filha de Cedrón, Lucía – também cineasta, ganhadora de um Urso de Prata no Festival de Berlim – a programar os outros filmes de seu pai e com a arrecadação de *Operación Masacre*, pagar uma nova cópia. [4]

A partir disso, pensei nessa outra temporalidade da exibição do filme em 2003. Após tantos anos, as pessoas ainda queriam ver esse filme, sabiam o quanto ele era importante para a História argentina. Era significativo para a formação da memória dessas pessoas poder assistir a esse filme novamente. Analisando isso, chego a ideia de que a construção da memória do massacre também está relacionada com a ditadura mais recente na Argentina, que ficou no poder até 1983. A denúncia do massacre para a memória de 2003 se tornava mais importante devido a experiência dessa ditadura recente. Essa geração se lembrava claramente da repressão, desaparecimento de pessoas, sequestros e mortes da ditadura. O imaginário nacional contra a violência de Estado precisava ser construído a todo momento e a Argentina é um exemplo de nação que faz isso através dos seus museus como a ESMA (*Escuela de Suboficiales de Mecánica de la Armada*) e de outros centros de tortura que viraram museus, das *madres* e *abuelas* da *Plaza de Mayo*, dos ex-combatentes da guerra das Malvinas que montam suas barracas ao lado da Casa Rosada.

Também pretendo pensar no impacto desse filme em comparação com o impacto do livro do Rodolfo Walsh. Como escrevi na minha monografia, não há notícias sobre as publicações do livro, por isso é difícil compreender como foi o impacto dele no país. Mas atualmente, dentro da Argentina, é claro que a figura de Walsh é muito importante e conhecida, e seu livro é muito famoso e referência na linha jornalística, de testemunho e de memória nacional. Já sobre o filme, como citei acima, tenho informações de que ele foi exibido clandestinamente e visto por cerca de um milhão de pessoas, o que é muito. Então ficaria esse questionamento: os dois foram igualmente famosos e marcantes para a História, mas tenho a impressão,

[4] M.B. "Operación Masacre" en cine treinta años más tarde. Disponível em: http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-20565-2003-05-25.html. Acesso em 11 de set de 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

devido a minha pesquisa prévia sobre o livro, que este foi mais marcante e mais conhecido pelos argentinos. Então será que o impacto dele foi maior?

Planejo pensar em como o diretor, junto com Walsh, pensou em realizar essa produção clandestinamente, com poucos recursos e correndo tantos riscos. Seu desejo de filmar uma história que o deixava indignado, sobre chefes de Estado que continuavam tomando o poder e extinguindo a democracia argentina, mostra como se posicionava politicamente e socialmente perante esses fatos. Uma indignação parecida com a de Rodolfo Walsh.

A militância, o posicionamento político, a resistência a um golpe na democracia do seu país, a criação de uma arte que faz parte de um processo de construção de uma memória e de um imaginário nacional argentino, o processo de criação e o resultado, as pessoas envolvidas no processo, como essa arte foi recebida e como ela foi atuada na mesma vertente em que a literatura do Walsh são questões que serão levantadas nessa pesquisa.

Metodologia da pesquisa

Le Goff e Paul Rocoeur servem como base para entender como é trabalhar com história e memória. Sobre a memória argentina, Rogelio Alaniz, jornalista argentino, escreve sobre a memória da ditadura militar em seu livro *La ditadura militar ¿História o memoria?*, assim como Maria Helena Capelato no seu texto *Memória da ditadura militar argentina*, o jornalista Alejandro Rebossio com seu texto *Argentina hace memoria de los crímenes de la ditadura militar* e o psicólogo Hugo Vezzetti com seu texto *Conflictos em la memoria argentina*. O historiador Agustín Nieto trabalha com seu texto sobre a memória específica da "Revolução Libertadora". Estes são alguns autores e textos que ajudarão no decorrer da pesquisa a obter os resultados planejados.

No seu artigo, Alaniz escreve sobre a memória e resistência, e como são equivalentes:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> "La memoria, por lo tanto, es resistencia. No hay lucha contra una dictadura ni constitución de un orden social sin memoria. Toda tragedia convoca a la memoria y la memoria por definición constituye mitos y relatos que son tan inevitables como peligrosos. ¿Por qué peligrosos? Porque es en este punto donde la memoria abandonada a su exclusiva suerte puede ser manipulada por el poder, el poder en cualquiera de sus variantes."

No artigo de Rebossio, ele escreve como os processos da ditadura são lentos, mas o povo argentino não esquece do seu passado e vai às ruas pedir por justiça:

> "Los organismos de derechos humanos, organizaciones sociales, estudiantes, partidos políticos de izquierdas y la Central de Trabajadores Argentinos (CTA) marcharon hasta la Plaza de Mayo. No sólo pidieron justicia para los 30.000 desaparecidos del régimen sino también la aparición con vida de Jorge Julio López[5]"

Maria Helena Capelato (2006, p.65) lembra do golpe de 1966 e da resistência que surgia:

> "Em 1966, um golpe liderado pelo General Juan Carlos Ongania deu início a um regime militar que prometia lutar contra o comunismo e restabelecer a ordem no país. Mas durante esse regime os conflitos sociais e políticos se acirraram: por um lado, grupos de esquerda como o *Exército Revolucionário del Pueblo*, de tendência trotskista e peronista de esquerda - os *montoneros* - promoviam ações de guerrilha urbana, e por outro lado, surgiu, no final da década, uma nova forma de ativismo político estudantil e sindical que fizeram manifestações grandiosas em várias cidades argentinas. Esses movimentos foram violentamente reprimidos".

[5] Jorge Julio López foi um pedreiro argentino que desapareceu em 2006 após dar declarações que condenaram Miguel Etchecolatz (policial genocida que atuou na última ditadura) a prisão perpétua.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Depois Capelato (2006, p.68) escreve sobre a construção da memória criada pelos militares e pela resistência:

> "Os militares procuraram construir, durante a ditadura, uma memória que invocava o passado para legitimar uma imagem de salvadores da Pátria contra o inimigo subversivo; os militantes de esquerda, sobretudo os *montoneros*, também recorreram ao passado para justificar o ideal de revolução nacional popular que os mobilizava".

Estas passagens ajudaram a compreender melhor sobre as questões de memória e imaginário que eu gostaria de levantar, levando em conta os textos de argentinos que viveram a repressão e de uma brasileira especializada em história da Argentina.

A historiadora Maria Paula Araujo (2012, p.1) escreve sobre a importância da arte na militância dos anos 1960 e 1970:

> "Nas décadas de 60 e 70 muitos intelectuais e ativistas políticos de esquerda acreditaram que o mundo estava às portas de uma conjuntura revolucionária (...) Em tal conjuntura, a arte era vista como um importante instrumento de conscientização política e veículo de propaganda da revolução."

Ela explica o filme como documento de sua época, como fonte histórica, e a necessidade de estudar os elementos do filme (som, imagem, iluminação) até os exteriores a ele e tudo o que a obra representa naquele período de produção, filmagem e lançamento. Ela explica que o cinema militante produz tanto filmes de ficção como documentários, e às vezes mistura os dois gêneros, como acontece em *Operación Masacre*.

Mônica Kornis (1992, p.237) escreve sobre o cinema "como objeto industrial, essencialmente, reproduzível e destinado às massas, o cinema revolucionou o sistema da arte, da produção à difusão." E depois, na página 239: "No contexto de abertura da história para novos campos, o filme adquiriu para a compreensão dos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico."

Para trabalhar com o cinema político da argentina, o historiador Roberto Daniel Bracco, em *El cine argentino militante en la Argentina (1966-1976)*, estuda alguns filmes que tinham uma temática política no corte temporal de 1966 a 1976, incluindo o *Operación Masacre*. O livro é importante para compreender os filmes que eram produzidos clandestinamente. Bracco (2013, p.334) explica sobre o que acontecia política e socialmente em 1960: "O universo dos anos 1960 é um coquetel explosivo que tem como denominador comum uma enorme vontade de transformação protagonizada por uma juventude mobilizada em uma escala poucas vezes vista antes e depois desse período." E sobre o cinema nessa época, na página 733, explica: "O cinema declaradamente político se manifesta em 1966, quando com o apoio de Perón no exílio os realizadores Fernando Solanas e Octavio Getino filmaram *La hora de los hornos*." O escritor ressalta que Jorge Cedrón foi um dos poucos diretores da época que se mostrou disposto a colaborar com o grupo *"Cine de La Base"* que, assim como também explica Maria Paulo Araujo, foi um dos grupos de cinema militante que surgiram na Argentina entre 1960 e 1970. Solanas, o diretor citado por Bracco, era o principal represente de um outro grupo, o *Cine Liberación*.

Ainda segundo Bacco, muito semelhante à vida de Rodolfo Walsh – que era influenciado por uma família antiperonista, e que só se tornou peronista anos depois de escrever seu livro – Jorge Cedrón era filho de mãe peronista e pai marxista antiperonista, e seguiu os caminhos do pai, até que na década de 1960, seu contato com a literatura e o jornalismo foi aproximando-o da política de Perón.

Sobre o massacre de 1956, usarei a literatura do Walsh como base e o livro de Daniel Brión, *El presidente duerme*, que também relata o fuzilamento, mas com mais contexto histórico sobre a ditadura. Além disso, recorrerei a toda a minha bibliografia de monografia. Muitas fontes de jornais argentinos como *La Nación, Clarín, El Historiador, Notas* ajudaram na monografia e continuarão fornecendo as informações necessárias para esta pesquisa.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A produção do filme e sua repercussão são muito discutidos no livro de Fernando Peña, já citado acima, e no texto *La multiplicidad de estrategias de producción en el film Operación Masacre* de vários autores. Eles explicam como os produtores fizeram para achar um lugar para a filmagem do lixão, onde os homens foram fuzilados, como conseguiram armas e roupas da polícia para os atores e quem os ajudaram com isso, quem trabalhou na trilha sonora, como foi feita a fotografia do filme.

Para compreender melhor o peronismo, usarei autores como o historiador Félix Luna (*Fracturas y Continuidades em la história argentina* e *Argentina de Perón a Lanusse*), que era antiperonista e tem um olhar muito crítico ao governo de Perón. Na sua opinião, como a de muitos intelectuais da sua época, o governo de Perón antes da "Revolução Libertadora" estava insustentável e alguém precisava fazer algo sobre isso. Luna parece pensar como Walsh a respeito disso: a "Revolução Libertadora" poderia dar certo, pensaram. Mas não, Luna não defende nenhuma ditadura. Essa visão é muito importante no trabalho para que o pesquisador não absorva o discurso peronista do filme e para que consiga fazer a crítica olhando por outro viés. Assim como critica o governo peronista, o escritor faz a crítica ao governo ditatorial até 1973, com a saída do então presidente Lanusse. Federico Neiburg também pesquisa em seu livro como o peronismo era visto pelas pessoas na Argentina, como ele era compreendido e se ao menos ele era compreendido.

Com a proposta de analisar o filme *Operación Masacre* de acordo com a temporalidade da produção e do massacre, e o imaginário nacional argentino, procurei pesquisar bibliografia adequada para pensar nessa discussão. O primeiro passo foi assistir ao filme novamente, prestando atenção nos detalhes do roteiro, na importância que o diretor dava para a ditadura, ao contrário do livro do Walsh, que enfatizava mais o massacre. Depois procurei informações sobre o cineasta, sua vida política e sobre o filme e sua produção. Após isso, procurei bibliografia sobre as ditaduras de 1966 e de 1976, e sobre a memória nacional. No caso do golpe de 1955, peguei boa parte da bibliografia que usei para escrever minha monografia. Acredito que com as aulas e o aprofundamento da pesquisa, eu obtenha mais bibliografia, ao longo do amadurecimento dos questionamentos e propostas. Penso que seria

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

importante fazer uma pesquisa local, no caso, em Buenos Aires, sobre esse tema, buscando arquivos na Biblioteca do Museu de Cinema Pablo Ducrós Hicken, os quais não consigo ter acesso no Brasil.

Conclusão

Essa pesquisa trabalha com um tema pouco estudado e seria importante ele ganhar visibilidade. A ditadura militar argentina de 1976 a 1983 é considerada uma das mais violentas e sangrentas da América Latina, mas ela é uma consequência de um país que já tinha uma democracia frágil desde a década de 1930, e ainda mais depois do governo peronista. Perón foi tirado do poder por socialistas, comunistas, conservadores, religiosos, e mesmo assim lutou, juntamente com seus seguidores e apoiadores, para voltar ao poder e lutar pelo trabalhador.

A resistência peronista sabia dos riscos que enfrentava e ela resistiu ainda depois da morte de Perón. O povo argentino está a todo tempo rememorando as lembranças das tragédias dos golpes de Estado, e o país abriga museus que também têm essa função. A arte faz parte da construção dessa memória, como no livro e no filme da *Operación Masacre* com seu objetivo político e de resistência. O cinema da década de 1970 revolucionou essa difusão de informação e do imaginário nacional. Foi a partir desse viés que essa pesquisa surgiu e pretende responder as questões levantadas.

Bibliografia

ALANIZ, Rogelio. La dictadura militar. ¿Historia o memoria? El Litoral. Santa Fe, 38 mar 2012.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ARAUJO, Maria Paula. Intelectuais, artistas e revolucionários. O cinema militante no Brasil e na Argentina nos anos 1960 e 1970. Boletim do Tempo Presente, n. 01, 2015.

B.M. "Operación Masacre" en cine treinta años tarde. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-20565-2003-05-25.html>. Acesso em 28 ag. 2016.

BRACCO, Roberto Daniel. El cine político militante en la Argentina (1966-1976). Librosenred, 2013.

BRIÓN, Daniel. El presidente duerme...: fusilados en junio de 1956, la generación de una causa. - 1a ed. - Buenos Aires: Fabro, 2010.

CAPELATO, Maria Helena. Memória da ditadura militar argentina: Um desafio para a História. CLIO: Revista de Pesquisa Histórica, n. 24.1, 2015.

CASTRO, Antonia García. Jorge Cedrón: Historia de un Tigre herido. El correo, 21 jan. 2011. Disponível em: <http://www.elcorreo.eu.org/Jorge-Cedron-Historia-de-un-Tigre-herido?lang=fr>. Acesso em 28 ago. 2016.

COSSALTER, J., CADÚS, M.E., BUSTO, X.P. La múltiplicidad de estrategias de producción en el film Operación Masacre y una lectura contemporánea acerca de su heterogénea recepción. Universidad de Buenos Aires.

GAMBINI, Hugo. Memoria: "Los civiles hicieron la revolución". La Nación, Buenos Aires, 11 set. 2005. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/737593-memoria-los-civiles-hicieron-la-revolucion>. Acesso em 28 ago. 2016.

GARCÍA, Jorge. Hasta la memoria siempre. Jorge "El Tigre" Cedrón. Disponível em: <http://ojosabiertos.otroscines.com/hasta-la-memoria-siempre-jorge-el-tigre-cedron/>. Acesso em 28 ago. 2016.

GARCÍA, Victoria. Testimonio literario-documental cinematográfico: Acerca de la transposición al cine de Operación masacre (1973). In: VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria 7 al 9 de mayo de 2012 La Plata, Argentina. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2012.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, jul. 1992. ISSN 2178-1494. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1940/1079>. Acesso em: 10 Set. 2016.

LE GOFF. Jacques. História e memória. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LUNA, Félix. Fracturas y continuidades en la Historia Argentina. Editorial Sudamericana, 1992.

LUNA, Félix. Argentina: de Perón a Lanusse 1943-1973. Sudamericana, 1982.

PATTI, Celina Fernanda Ballón. Operación Masacre en cine: Análisis de una transposición. XV Jornadas Nacionales de Investigaciones en Comunicación.

PEÑA, Fernando Martín. El cine quema: Jorge Cedrón. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales INCAA, 2013.

NEIBURG, Federico. Os Intelectuais e a Invenção do Peronismo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

NIETO, Agustín. "Revolución Libertadora" en perspectiva local: los bombardeos en el puerto de Mar del Plata. Pasado y presente de la Mar del Plata social: Coloquio III, p. 17, 2010.

Operación Masacre. Direção de Jorge Cedrón e produção de Oscar Daunes. Buenos Aires: Jorge Cedrón, 1973. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-f1XXFG4CHs. Acesso em: 13 set. 2016.

REBOSSIO, Alejandro. Argentina hace memoria de los crímenes de la dictadura militar. Buenos Aires, 25 mar 2009.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Unicamp, 2015.

ROUILLON, Jorge. A los 92 años, murió el coronel Desiderio Fernãndez Suárez. La Nación, Buenos Aires, 13 abr. 2001. Disponível em:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

<http://www.lanacion.com.ar/59812-a-los-92-anos-murio-el-coronel-desiderio-fernandez-suarez>. Acesso em 28 ago. 2016.

RUSSO, Sebastian. Jorge Cedrón y el ensueño trágico. Disponível em: <http://tierraentrance.miradas.net/2013/12/ensayos/jorge-cedron-y-el-ensueno-tragico-notas-sobre-una-restauracion-una-retrospectiva-y-su-actualizacion.html>. Acesso em 28 ag. 2016.

SCHERER, Fabiana. Jorge Cedrón o el cine olvidado. "Operación msacre", sobre el libro de Rodolfo Walsh, es parte de su filmografía. La Nación, Buenos Aires, 19 abr. 2003. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/489871-jorge-cedron-o-el-cine-olvidado>. Acesso em 28 ago. 2016.

TAVARES, Denise. Solanas: documentário e militância em meio ao nuevo cine argentino. DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário, n. 8, p. 6-22, 2010.

VEZZETTI, Hugo. Conflictos de la memoria en la Argentina. Un estudio histórico de la memoria social, 2007.

WALSH, Rodolfo. Operação Massacre. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

CINEMA E POLÍTICA: ESTEREÓTIPOS NO CINEMA MEXICANO DA DÉCADA DE 1930

Anderson Montagner MARTINS[1]
(UNESP/Assis)

Após a criação da *Secretaría de Educación Pública* (SEP) no México, em 1921, inicia-se uma política cultural revolucionária sintonizada com os interesses políticos do governo. Tal política se radicaliza na década de 1930 com a criação do *Partido Nacional Revolucionario* (PNR), tendo seu ápice com a introdução da "educación socialista" no país. No mesmo período, a SEP fez uso de diferentes meios para disseminação ideológica, como as revistas educacionais, o teatro e o cinema. Entre os diferentes projetos financiados pela SEP, temos o filme *Redes (1936)*, que narra a luta de um grupo de pescadores contra as injustiças impostas por um empresário e um político. Nosso objetivo com a presente comunicação é, através da análise da imagem cinematográfica, refletir como são construídos os personagens do empresário monopolizador e do político conspirador. Acreditamos que o filme, ao se aproximar da estética do cinema soviético, procura construir um discurso político que faz uso de estereótipos para compreensão da realidade social.

Palavras-chaves: México, política cultural, cinema

O México pós-Revolução Mexicana

Os anos entre 1920 e 1940 no México são marcados pela reconstrução econômica e social do país após o período de luta armada da Revolução Mexicana. Três figuras são essenciais para entendermos esse momento: Álvaro Obregón,

[1] Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP/Assis, com pesquisa financiada pelo CNPq. Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa (UNESP/Assis).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Plutarco Elías Calles e Lázaro Cárdenas, que estiveram no comando do país entre 1920-1924, 1924-1928 e 1934-1940, respectivamente.

Se durante o mandato de Obregón (1920-1924) os principais desafios foram de ordem política, como a imposição da ordem federal em um país dividido após dez anos de crise revolucionária e o restabelecimento das relações com os EUA, durante o de Calles foram relacionados ao conflito entre o Estado e a Igreja Católica.

Apesar da Constituição de 1917 ter dado ao Estado o controle da "profissão clerical", Obregón teve o cuidado de não colocar a medida em prática. O que não ocorreu com Calles, que, em 31 de julho de 1926 proibiu qualquer tipo de culto católico no país. A preocupação maior de Calles não foi o confronto com a Igreja, mas sim o levante popular conhecido como *Guerra Cristera,* resultado de suas atitudes anticlericais que se estendeu por três anos (1926-1929) e custou a vida de 90 mil pessoas (12 generais, 1800 oficiais, 55 mil soldados e *agraristas* e 35 mil *cristeros*) (AGUILAR CAMÍN; MEYER, 2000, p. 116).

Durante esse período conturbado, Obregón, contrariando uma tradição revolucionária de não reeleição, comanda uma reforma constitucional para poder se candidatar para um segundo mandato, dessa vez de seis anos. Entretanto, um dia após a sua vitória nas eleições, Obregón é assassinado por José de León Toral, um fanático católico. Após sua morte, Calles promete não tentar se reeleger e afirma que o fatídico episódio marcara o fim dos *caudillos* no poder no México, dando início a uma era de instituições que começaria imediatamente após a fundação do PNR (*Partido Nacional Revolucionario*) (MEYER, 2013, p. 208).

A criação do PNR, que ficou conhecido como partido do governo por ser a única referência política dos "revolucionários", tanto civis quanto militares (HERNÁNDEZ CHÁVEZ, 2002, p. 369), possibilitou que Calles continuasse a exercer o verdadeiro poder político no país, mesmo com os mandatos de Emilio Portes Gil (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) e Abelardo Luján Rodríguez (1932-1934). Durante os anos entre 1928 e 1934 Calles foi considerado o *jefe máximo* do país, alcunha que deu nome ao período: Maximato.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Em 1933 o PNR começa a elaborar o *Plan Sexanal*, que orientaria o mandado de seu candidato oficial, Lázaro Cárdenas, eleito em dezembro de 1934. O *Plan* definiria as "principais linhas a seguir nas diferentes áreas de responsabilidade oficial e deu como resultado uma declaração de princípios, fortemente matizada por um espírito populista, nacionalista e contrário ao grande capital internacional" (AGUILAR CAMÍN; MEYER, 2000, p. 142).

O mandato de Cárdenas foi marcado pelo rompimento com Calles e uma profundo reformulação do governo e do PNR, transformado em PRM (*Partido de la Revolución Mexicana*), cuja base semicorporativa era formada pelos setores operário, camponês, popular e militar. Além disso, Cárdenas foi responsável por atender às principais demandas da Revolução Mexicana, como a reforma agrária, a expropriação petrolífera e uma radial reforma educacional que implantou a "educación socialista" no país.

A política cultural revolucionária da SEP

Segundo Mary Kay Vaughan (2001), a SEP (*Secretaría de Educación Pública*) no México foi a instituição em torno da qual se articulou uma política cultural revolucionária. Se durante a década de 1920 tal política esteve voltada para a questões nacionalistas e identitárias, no período pós-crise de 1929 houve uma radicalização de suas propostas, que viam no socialismo uma via alternativa para a transformação social e econômica do país. A radicalização das propostas educacionais da SEP está ligada à criação do PNR e teve seu ápice na implantação da "educación socialista" no país.

Antes do PNR propor sua reforma educacional, a radicalização da SEP se deu principalmente através das propostas de Narciso Bassols, Secretário de Educação Pública entre 1931 e 1934. A principal preocupação de Bassols era acabar com a neutralidade presente da Constituição de 1917. Apesar do Artigo 3º ter estabelecido a educação laica e obrigatória no país, a lei possibilitava a atuação da

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Igreja e de organizações católicas em questões educacionais. Com isso, sua atuação frente à SEP foi marcada por uma campanha radical de "desfanatização" nas escolas. A tensão criada entre o Estado e os setores conservadores da sociedade foi tanta que levou à renúncia de Bassols foi em 1934.

Entretanto, com a elaboração do *Plan Sexanal*, o PNR propõe uma reforma do Artigo 3º. O partido defendia que as escolas deveriam transmitir "un concepto racional y exacto del universo y de la vida social" (CÁRABES PEDROZA, 1982. p. 73), ou seja, um conhecimento livre de qualquer doutrinação religiosa. Alguns chamaram esse tipo de educação de "educación racionalista", mas o termo que predominou acabou sendo "educación socialista".

Segundo Engracia Loyo (1994, p. 252), apesar do *Plan Sexanal* ter ampliado a reforma educacional esboçada na Constituição de 1917, o plano falhou ao definir o termo "socialista". De fato, o termo não causou confusão apenas durante a apresentação do *Plan*, mas também hoje quando analisamos esse momento histórico do México, pois partimos do pressuposto que seria contraditório a existência de uma educação socialista em um país capitalista, o que facilita a afirmação de que a "educación socialista" não passou de demagogia. Não podemos negar a carga ideológica presente na proposta educacional do PNR, entretanto, devemos analisá-la como parte de um projeto que buscava estimular o processo de transformação social através da educação (RABY, 1981, p. 75).

Apesar da oposição da Igreja e dos setores conservadores da sociedade mexicana, a reforma foi aprovada em novembro de 1934 e entrou em vigor no mês seguinte, com o início do governo de Lázaro Cárdenas. Entretanto, após a reforma, o maior desafio era aplicar a "educación socialista" em sala de aula.

A confusão entre os professores foi tanta que a SEP iniciou uma série de medidas para uma "orientação socialista" dos professores, como a publicação de guias, como o *Plan de Acción de la Escuela Primaria Socialista* e *Las Bases de la Escuela Secundaria Socialista*, que apresentavam programas sociais que ajudariam no desenvolvimento das comunidades. Além da tradução das obras de Marx, Engels e Plejánov, a SEP começa também a publicar artigos ideológicos e pedagógicos na

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

revista *El Maestro Rural*, que auxiliava os *maestros* nas comunidades rurais e servia de canal de comunicação entre esses e o governo.

O projeto cinematográfico da SEP

Em sintonia com a elaboração do *Plan Sexanal* feita pelo PNR, a SEP criou em 1933 seu *Plan para la filmación de películas educativas*. O projeto tinha como objetivo produzir uma série de documentários de curta-metragem no período de cinco anos que mostraria a criação de riqueza durante o regime social vigente com o intuito de forjar uma consciência socioeconômica na população (KRIPPNER, 2010, p. 76). O projeto cinematográfico foi idealizado por Carlos Chávez, compositor e diretor do *Instituto Nacional de Bellas Artes* vinculado à SEP, e Narciso Bassols, então Secretário de Educação Pública.

No início a intenção da SEP era contratar profissionais estrangeiros para dar início às produções e ao mesmo tempo treinar mexicanos para dar continuidade ao projeto cinematográfico. O primeiro contratado foi o fotógrafo estadunidense Paul Strand, que já estava no México desde 1932 realizando um projeto fotográfico. Strand, apesar de sua pouco experiência cinematográfica,[2] aceitou o convite de Carlos Chávez para conduzir a produção do primeiro filme financiado pela SEP, além de ficar responsável pela criação do roteiro e pela direção de fotografia.

Após uma viagem a Alvarado, litoral do estado de Vera Cruz, Strand começa a esboçar suas ideias para a criação do filme. Entretanto, diferente dos planos da SEP, que pretendia produzir curtas-metragens de baixo orçamento, Strand decide escrever um roteiro para um longa-metragem de ficção. De volta à Cidade do México, Strand e Agustín Velázquez Chávez, sobrinho de Carlos Chávez, começam a trabalhar na elaboração do roteiro, que contou com a ajuda técnica de Henwar

[2] Antes de *Redes*, Paul Strand fotografou e dirigiu o curta-metragem *Manhatta (1921)*, um documentário experimental sobre a cidade de Nova York. Depois de *Redes* Strand se envolveu com a *Frontier Films*, uma produtora de documentários norte-americana dedicada a causas pró-trabalhistas, e participou da produção dos filmes *The Plow That Broke the Plains (1936)* e *Native Land (1942)*.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Rodakiewicz. Outros profissionais seriam convidados para o projeto, como Fred Zinnemann (direção), Gunther von Fritsch (montagem) e Ned Scott (fotografia de produção).

Com a equipe formada Strand retorna a Alvarado no início de 1934 e inicia as filmagens daquele que seria o único filme realizado do projeto cinematográfico da SEP: *Redes*. Desde o início do projeto, Strand deixou claro que queria criar uma obra épica que estivesse à altura do trabalho de Sergei Eisenstein, que esteve no México no início da década de 1930 para a produção do filme inacabado *¡Que viva México!*. Entretanto, com o baixo orçamento liberado pela a SEP, a equipe passa por grandes dificuldades financeiras. Mesmo assim, com recursos limitados e usando a população local como atores, a equipe começa a filmar. Porém, após a renúncia de Narciso Bassols frente à SEP e o afastamento de Carlos Chávez do *Departamento de Bellas Artes*, a produção de *Redes* é seriamente comprometida, pois Strand e sua equipe perdem seus representantes e protetores em meio à elite cultural e política do México (KRIPPNER, 2010, p. 85).

Após receber um ultimato da SEP, Strand teve que terminar as filmagens antes de dezembro de 1934. Entretanto, *Redes* só foi montado em 1935 e lançado no ano seguinte. *Redes* estreou em 4 de junho de 1936 no Teatro Juárez, em Alvarado, e na Cidade do México em 25 de julho do mesmo ano, sendo bem recebido, principalmente pela *intelligentsia* mexicana, que o considerou o primeiro filme a apresentar os elementos ideais para um bom cinema nacional: "un contenido social combativo, la buena fotografía que descubre la belleza de los rostros populares y de los escenarios al aire libre, una realización y un montaje inspirados en el ejemplo de Eisenstein" (GARCÍA RIERA, 1969 apud VEGA ALFARO, 1987, p. 17).

Redes e o uso de estereótipos políticos

Redes narra a luta dos pescadores de Alvarado, pequena cidade litorânea do estado de Veracruz, contra as injustiças impostas por um empresário e um

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

político local. No início do filme, Miro, o personagem principal, perde seu filho por não poder pagar um tratamento médico. O triste episódio, consequência da miséria em que vivem os pescadores, faz com que Miro lidere uma revolta contra Dom Anselmo, dono dos barcos usados pelos pescadores e monopolizador da compra dos peixes.

Em uma sequência chave do filme, Miro reúne os pescadores para propor uma nova forma de organização econômica em que os trabalhadores trocariam suas mercadorias entre si, livrando-se assim da exploração feita por empresários como Dom Anselmo:

> ¿Por qué razón no podemos cambiar nuestro pescado con los que crían ganado, o con los que cosechan maíz, con los que fabrican mantas? ¿Quién nos impide este cambio? Unos cuantos con dinero que han sabido apoderarse de los botes, de las redes, de las plantas de hielo y de los transportes, los acaparadores controlan todo, por eso pueden pagarnos lo que quieren. (00:38:21)[3]

Durante essa sequência, há uma justaposição de planos que ilustra o discurso de Miro, com imagens de gados, uma plantação de milho e um trabalhador confeccionando uma manta. Em seguida, ao responder sua própria pergunta, sobre quem impede a troca das mercadorias entre os trabalhadores, Miro se refere a Dom Anselmo como o "acaparador" (monopolizador), que controla tudo e por isso pode pagar o que quiser pelos peixes.

A representação imagética desse personagem, que faz uso do estereótipo do burguês monopolizador, é feita através de um plano médio em extremo *contra-plongée*, que transmite uma ideia exagerada de superioridade (Figura 1). Além disso, o olhar de Dom Anselmo para fora do quadro e sua mão segurando o bote sugerem sua ganância e seu controle absoluto dos meios de produção.

Na mesma sequência, Miro explica para os pescadores como se dá a exploração feita por Dom Anselmo:

[3] Para a análise do filme foi usada a versão lançada em DVD/Blu-ray nos EUA em 2013 pela *Criterion Collection.*

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Todos sabemos lo que pasa en ocho meses del año, en que no hay pesca, y cuando la hay, nos quitan cinco partes para los botes y las redes. Y nos pagan seis centavos el kilo. Y al patrón que es un criado, le dan dos partes y dos centavos por kilo. Tres centavos les custa el hielo. Lo que le sale custando veintiséis centavos, lo venden en México a ochenta centavos. Los pobres de otras partes no pueden comer pescado ni nosotros podemos comer verdura. La pobreza no es ley de la naturaleza, ¡ni ley de Dios! (00:38:48)

Novamente, temos uma justaposição de planos que ilustra o discurso do pescador. No momento em que Miro cita a quantia que o "patrón", o capataz contratado por Dom Anselmo, ganha, temos novamente um plano médio em *contra-plongée*, dessa vez retratando a hierarquia existente no processo de exploração, com o capataz em uma posição inferior no quadro (Figura 2).

Figura 1: Fotograma de Redes

Figura 2: Fotograma de Redes

Em outra sequência importante do filme, os pescadores, divididos entre aqueles que apoiam Miro e aqueles receosos com a rebelião contra Dom Anselmo, entram em confronto. Durante a confusão, Miro é assassinado por um candidato político ligado a Dom Anselmo. O objetivo do político é acabar com a revolta dos pescadores, que poderia prejudicar o apoio financeiro de Dom Anselmo à sua

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

campanha. Durante a confusão dos pescadores, o Candidato se esconde em um barracão e furtivamente atira em Miro, matando o pescador (Figuras 3-6).

Figura 3: Fotograma de Redes

Figura 4: Fotograma de Redes

Figura 5: Fotograma de Redes

Figura 6: Fotograma de Redes

Após o tiro, temos uma rápida intercalação de planos que se repete durante cinco segundos mostrando Miro com as mãos no peito, o olhar satisfeito do Candidato, uma porção de moedas e o cartaz da campanha do político. Por fim, após a sequência de imagens, Miro aparece de joelhos, prestes a morrer; ao fundo temos uma parede com vários cartazes de campanha política, o mesmo que apareceu em *close-up* nos planos anteriores (Figuras 7-11).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 7: Fotograma de Redes

Figura 8: Fotograma de Redes

Figura 9: Fotograma de Redes

Figura 10: Fotograma de Redes

Figura 11: Fotograma de Redes

Podemos perceber como o político é retratado como aquele que age nas sobras e só atinge seus objetivos (o financiamento de sua campanha) através da violência (o assassinato do pescador). Não é difícil perceber a influência da estética do cinema soviético em *Redes*, não só pelo estilo da montagem frenética nessa última sequência, mas também pelo uso de estereótipos políticos em ambas as cenas analisadas.

Tal aproximação pode ser comprovada pelo desejo de Paul Strand em se aproximar da obra de Sergei Eisenstein, criando um filme político que, através do uso de estereótipos, ajudasse na compreensão da realidade social. No caso de *Redes*, uma realidade de exploração, pobreza e tragédia, consequência do controle dos meios de produção pelo burguês monopolizador e da ganância do político conspirador.

Considerações finais

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Apesar de Paul Strand ter contrariado os interesses da SEP ao produzir um longa-metragem de ficção com pretensões estéticas, o filme, ao fazer uso de estereótipos políticos para compreensão da realidade social se alinha à outras formas de disseminação ideológica feita pela *Secretaría*, principalmente através de livros e revistas. Disseminação essa que, após a radicalização da política cultural revolucionária da SEP, auxiliou não só os professores, mas também a população em geral, na compreensão de conceitos que facilitariam a introdução da "educación socialista" no país. É importante ressaltar que "los textos de la década de los treinta abrazaron el materialismo dialéctico y reescribieron la historia como la evolución de las fuerzas productivas, la formación de las clases sociales y su lucha." (VAUGHAN, 2001, p. 72).

Por último, devemos lembrar que a política cultural revolucionária da SEP estava em sintonia com os interesses do governo em se criar uma consciência de classe social na população com o intuito de se formar uma base de apoio popular para o mesmo.

Referências

AGUILAR CAMÍN, Héctor; MEYER, Lorenzo. *À sombra da revolução mexicana*: história mexicana contemporânea, 1910-1989. São Paulo: Edusp, 2000.

CÁRABES PEDROZA, J. Jesús. et al. *Fundamentos políticos-jurídicos de la educación en Mexico*. México, D.F.: Editorial Progresso, 1982.

HERNÁNDEZ CHÁVEZ, Alicia. *México, una breve historia*: del mundo indígena al siglo XX. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

KRIPPNER, James. *Paul Strand in Mexico, 1932-34*. New York: Aperture, 2010.

LOYO, Engracia. Popular reactions to the educational reforms of cardenismo. In: BEEZLEY, William H.; FRENCH, William E.; MARTIN, Cheryl English. (Org.). *Rituals of*

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

rule, rituals of resistance: public celebrations and popular culture in Mexico. Wilmington: Scholarly Resources, 1994.

MEYER, Jean. O México: Revolução e Reconstrução nos anos 1920. In: BETHELL, Leslie (Org.). *História da América Latina*: de 1870 a 1930, Volume V. São Paulo: Edusp, 2013.

RABY, David L. La "educación socialista" en México. *Cuadernos Políticos*, México, D.F., n. 29, p. 75-82, jul./set. 1981. Disponível em: <https://goo.gl/XBQT0g>. Acesso em: 12 mar. 2016.

REDES. MURIEL, Emilio Gómez; ZINNEMANN, Fred. Secretaría de Educación Pública, 1936. 1 DVD (59 min), som., p&b.

VAUGHAN, Mary Kay. *La política cultural en la Revolución*: maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940. México, D.F.: FCE, 2001.

VEGA ALFARO, Eduardo de la. *El primer cine sonoro mexicano*. *Siete décadas de cine mexicano*. México D. F.: Filmoteca de la UNAM, 1987.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Raio Negro de Gedeone Malagola – o super-herói brasileiro – um olhar sobre as histórias em quadrinhos publicadas entre 1965 e 1969

Eloyr Doin PACHECO (UNOPAR)[1]
Danilo Pontes RODRIGUES (UEL)[2]
José Rodolfo VIEIRA (UEL - CAPES)[3]

Esse trabalho tem como objetivo analisar as representações de Gedeone Malagola (1924-2008) por meio das páginas originais de sua personagem Raio Negro referentes a conjuntura histórica no processo de produção de seu trabalho, ou seja, na Ditadura civil-militar brasileira, publicadas pela Gráfica e Editora Penteado – GEP entre 1965 e 1969. Por meio das páginas originais, pretende-se debater inicialmente a técnica artística utilizada, o resultado na reprodução impressa, e busca compreender o quanto os roteiros dessas histórias foram influenciados pelo momento político brasileiro sendo que o seu protagonista Roberto Sales é tenente da Força Aérea Brasileira. Para isso, utilizaremos os trabalhos de Will Eisner para entendimento da arte do fazer das histórias em quadrinhos para que possamos compreender a linguagem e assim levantarmos hipóteses. Como referencial teórico, optamos pela noção de representação do historiador francês Roger Chartier.

Palavras-chaves: Gedeone; Raio Negro; Ditadura Militar; Representações.

Introdução

O presente trabalho é o resultado inicial das reuniões de um grupo de estudos que visa compreender as relações entre Sociedade e Histórias em

[1] Graduando.
[2] Mestrando, bolsista CAPES.
[3] Mestrando, bolsista CAPES.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Quadrinhos. Inicialmente os pesquisadores desenvolveram uma ampla discussão sobre as Histórias em Quadrinhos, seus temas, gêneros e estilos, entre outros debates. Estudos teóricos foram feitos a partir de leitura de textos e sua discussão. Após esse trabalho inicial, optamos pelo estudo aprofundado das páginas originais do Raio Negro, de Gedeone Malagola. Inicialmente o que chamou a atenção nesse material foi o fato do personagem principal ser um tenente da Força Aérea Brasileira, o período em que essas HQs foram publicadas, e ainda o poder debruçar-se sobre os originais do desenhista/escritor/editor em posse de um dos membros do grupo de estudo.

O acervo de páginas originais chegou às mãos de Eloyr Doin Pacheco em outubro de 2011, através de uma doação feita pelo editor José Salles, o último a publicar as aventuras do Raio Negro, quando este havia terminado de realizar um trabalho de resgate destas HQs publicadas originalmente nos anos 1960 e início dos anos 1970. As datas das primeiras publicações estão sendo pesquisadas, pois há controvérsias sobre algumas delas. Mais adiante voltaremos a este ponto.

As páginas originais estão sendo pesquisadas uma a uma e sendo referenciadas através de suas republicações e, em alguns casos, através das edições onde foram publicadas originalmente, algumas delas cópias reprográficas[4] conseguidas através de contatos com alguns colecionadores, pois tratam-se de itens raros e de difícil aquisição. Tal processo está em andamento e pretendemos neste momento apresentar alguns pontos relevantes que foram levantados.

Utilizaremos como ponto de partida a história em quadrinhos intitulada simplesmente Raio Negro republicada pela Editora Júpiter II em julho de 2010 na revista Raio Negro Super-Herói número 11 e que conta a origem do personagem. Antes desta análise inicial, consideramos importante a apresentação de Gedeone Malagona. Por fim, e não menos importante, por meio dessa narrativa de Gedeone, tentaremos analisar as representações referentes a conjuntura histórica ao qual essa produção do Raio Negro está inserida.

[4] Cópia de um documento, ou qualquer impressão em papel, executada por uma máquina fotocopiadora, popularmente chamada de cópia "xerox" ou fotocópia. Em muitos órgãos esta cópia substitui o documento original

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Gedeone Malagona e sua obra

Gedeone Malagola nasceu em São Paulo no dia 7 de julho de 1924. Seu pai era pintor e foi com ele que estudou desenho. Formou-se em Arquitetura, mas, pelo que foi levantado até aqui não atuou na área. Na década de 1940 trabalhou para A Marmita, O Governador, Novo Mundo e Vida Juvenil. Com Auro Teixeira e Victor Chiodi, nos anos 1950, fundou a Editora Júpiter que lançou títulos como Jony Ciclone, Tambu, Milton Ribeiro, Sierra Lane, Steve Kirby, Capitão Astral e Capitão Júpiter (GOIDANICH; KLENERT, 2011, p. 184). Vale ressaltar a criação do personagem Milton Ribeiro: Embora Gedeone tivesse grande influência dos quadrinhos produzidos nos Estados Unidos, em 1953 foi o lançamento do filme O Cangaceiro, de Lima Barreto, que o inspirou a lançar As Aventuras de Milton Ribeiro.

Observe o nome da editora fundada por Gedeone e o da editora capitaneada por José Salles. O desenhista Laudo Ferreira Junior no seu Blog Banda Mamão escreveu o seguinte:

> A Editora SM criada pelo escritor José Salles, vai passar a se chamar Júpiter II. O novo nome é antes de tudo uma homenagem que o Salles presta a nosso querido Gedeone (o quadrinista Gedeone Malagola), que dispensa maiores comentários. Nos anos 50 e 60 Gedeone tinha sua editora, a Júpiter, portanto, nada mais justo então que nessa nova fase da editora, renda-se essa homenagem ao querido mestre e amigo de Salles (GUIADOSQUADRINHOS, 2008).

No início dos anos 1960 ilustrou para os quadrinhos a Vida do Padre Reuss, num trabalho para o Rio Grande do Sul, que na época investia neste tipo de obra (GOIDANISH; KLEINERT, 2011, p. 182). Foi neste período que foi fundada a CETPA – Cooperativa de Trabalhadores de Porto Alegre, criada pelo governador do Rio Grande do Sul Leonel Brizola. Com o Golpe Militar de 1964 a cooperativa foi desativada (GUEDES, 2005, p. 20-24).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Nesta mesma década desenhou personagens estrangeiros para que estes continuassem sendo publicados no Brasil mesmo tendo sido cancelados no seu país de origem. Entre estes estão Millie The Model, criação de Stan Lee, hoje reconhecido como o homem por trás das criações da Marvel Comics, que ficou conhecida no Brasil como Lili, e The Fly (O Homem Mosca), personagem de Joe Simon e Jack Kirby, conhecidos por, entre outros, terem criado o Capitão América. Também foi neste mesmo período (1964/65) que criou seus personagens mais conhecidos: Hydroman, Homem-Lua e Raio Negro.

Antes disso, um fato que se tornou polêmico foi o de Gedeone Malagola e Waldir Ygaiara terem desenhado as HQs de Franjinha, Bidu e Cebolinha, criações de Maurício de Sousa, crédito nunca dado de fato. Isso sempre foi um dos grandes ressentimentos do desenhista (SALLES, 2008, p. 70-74).

Um fato incomum foi o de Gedeone ter produzido HQs dos X-Men no Brasil. Foi no final dos anos 1960 que o editor Miguel Penteado, da GEP – Gráfica Editora Penteado, solicitou autorização à Marvel Comics com esse fim. Eram aventuras para complementar as edições brasileiras. Gedeone escreveu os roteiros e os desenhos ficaram por conta de Walter S. Gomes, desenhista que se tem pouquíssimas informações a respeito (SALLES, 2008, p. 70-74).

Gedeone transitou por diversos gêneros, do humor ao terror, sendo considerado um dos mais prolíferos produtores de histórias em quadrinhos. Trabalhava desde a criação, roteiro, quadrinização e edição. Seus títulos A Múmia e O Lobisomem, na segunda metade dos anos 1960, foram grandes sucesso editoriais (SALLES, 2008, p. 70-74).

Nos anos 1980, mais precisamente em 1985, lançou a revista As Aventuras de Beto Carrero, com roteiro seu e desenhos de Eugênio Colonnesse (1929-2008). Afastou-se definitivamente dos Quadrinhos nos anos 1990, por problemas de saúde. Mas, mesmo assim, continuou a permitir o uso de seus personagens, em casos esporádicos, e escreveu artigos sobre a Era de Ouro, para a revista Mundo dos Super-Heróis, publicada pela Editora Europa. Gedeone faleceu em 15 de setembro de 2008, na cidade de Jundiaí, interior de São Paulo (SALLES, 2008, p. 70-74).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A história da criação do personagem Raio Negro é bastante peculiar. Gedeone havia criado a pedido do editor Jayme Cortez (1926-1987) da GEP – Gráfica Editora Penteado, o Homem-Lua . Nas palavras do próprio Gedeone em entrevista dada ao fanzine Gigante Verde número 10, de 1989, editado por Emir Ribeiro: "Foi uma gozação geral. Diziam que o herói não tinha cara, que tinha um aquário na cabeça, onde o Homem-Lua iria parar na minguante ou num eclipse, e etc."

Pelo menos em uma fonte lemos que Gedeone havia desenhado uma HQ do Fantasma para a RGE – Rio-Gráfica Editora e tendo este material recusado não teve dúvidas de colocar um capacete redondo na cabeça do herói e também uma capa, nascendo assim o Homem-Lua (DE ROSA, 2016, p. 154).

Foi então que Jayme Cortez entregou para Gedeone exemplares de revista do Flash e do Green Lantern (Lanterna Verde), ambas publicadas pela DC Comics, e pediu que ele se baseasse neles para criar um novo personagem. Foi assim que o desenhista fez às pressas a HQ de 9 páginas contando a origem do personagem, enquanto na mesma edição de estreia o Homem-Lua, que se tornou secundário, tinha uma HQ com mais de 20 páginas (RIBEIRO, 1989, p. 05-07). As informações são de que a revista foi um sucesso imediato, com vendas de até 40 mil exemplares (SALLES, 2008, p. 70-74).

Gedeone afirma que produziu ao todo 24 aventuras do Raio Negro com um total de 186 páginas, sendo que duas delas foram publicadas nas revistas Capitão Marvel e Surfista Prateado, fato considerado incomum pela mistura de personagens de propriedade diferentes em uma mesma publicação (RIBEIRO, 1987, p. 03-05).

Na GEP, a revista Raio Negro teve um total de 15 edições e dois almanaques, sendo um de republicações e outro de histórias inéditas. Sobre o período destes lançamentos há controvérsias. E este ponto é um dos mais importantes para entendimento de alguns fatos e citações apresentadas nas HQs do Raio Negro.

Gedeone afirma que a criação ocorreu em 1964 e o lançamento foi realizado em 1965. O tempo de lançamento entre a edição número #1 e a edição número #2

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que só ocorreu em 1967 pode ser um dos pontos para contestar a data da chegada às bancas da edição de estreia. O preço de capa da edição também pode ser observado para confirmar essa hipótese. O valor cobrado por uma revista do Raio Negro era de CR$ 300,00 que, comparado com outras publicações da GEP, é compatível com o final de 1966 e início de 1967 (DE ROSA, 2016). Nisto podemos concluir, embora ainda demande mais investigações, que as HQs podem ter ficado prontas em 1965, mas só foram lançadas em 1966 (GUIADOSQUADRINHOS, 2007).

O editor e quadrinista José Salles publicou pela SM Editora 4 números de Raio Negro Super-Herói entre novembro de 2006 e agosto de 2007 e, continuando a numeração da capa, mais 14 números pela Júpiter II entre março de 2008 e fevereiro de 2015. O editor também publicou alguns especiais. Raio Negro também teve uma edição lançada pela Grafipar em 1981 e duas pela ICEA em 1991.

Raio Negro tornou-se um dos mais conhecidos super-heróis brasileiros, sendo atualmente utilizado em encontro com outros personagens em homenagens feitas por diversos desenhistas de todo o Brasil.

Guerra fria, viagens espaciais e discos voadores.

Narrativas contendo alienígenas e viagens espaciais fazem parte da cultura pop, e podemos identifica-las em diversas mídias tais como o cinema, televisão, vídeo games, livros e mesmo em histórias em quadrinhos. Contudo, este tipo de narrativa faz parte de produções culturais pelo menos desde quando Julio Verne escreveu *À Volta da Lua* de 1869, que inclusive foi adaptado para o cinema no ano de 1902 como *Viagem à Lua* do cineasta Georges Méliès.

Pensando o contexto da Guerra fria, período de produção do raio negro, que foi marcado por disputas estratégicas e conflitos indiretos entre Estados Unidos e União Soviética. Disputas estas que serão configuradas nos campos econômico, ideológico, político, cultural e militar. Uma vez que mesmo havendo momentos de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

tensão entre as potências, em nenhum momento o conflito direto chega a ocorrer. Hobsabwm indica que:

> A peculiaridade da Guerra Fria era a de que, em termos objetivos, não existia perigo iminente de guerra mundial. Mais que isso: apesar da retórica apocalíptica de ambos os lados, mas sobretudo do lado americano, os governos das duas superpotências aceitam a distribuição global de forças no fim da Segunda Guerra Mundial. (HOBSBAWM, 1995. p. 224).

Já que o embate direto não poderia ocorrer, devido as suas consequências desastrosas, as potências tiveram que se esforçar para superar as outras em outros âmbitos que não o bélico. O que explica medidas como o Plano Marshall pelos Estados Unidos e a reestruturação pela URRS de todas as fábricas derrubadas durante a Segunda Guerra mundial.

E.P. Thompson, que foi um grande militante do desarmamento nuclear, vai argumentar que na época, tais sociedades estavam vinculadas a uma forma de extremismo, o que possibilitou, e mesmo fomentou, que parcela de verba estatal ter sido destinada à experimentos bélicos, ou bancando pesquisas de física atômica nas universidades. O que para o autor, elas podem ser vistas como complexos militares, já que toda a sociedade une esforços para este enfrentamento (THOMPSON, 1985, p. 45).

Esforços estes que resultaram em grande produção bélica nuclear pelas potências concorrentes, empreendimento que ficou conhecido como corrida armamentista. Aumento este que como argumenta Cristina Pecequilo:

> [...] o elemento nuclear não eliminou o conflito entre ambas, apenas o deslocou para um embate indireto, por meio de terceiros ou de conflitos paralelos. Na competição interestatal, o acúmulo de arsenais tornou-se mais um entre muitos terrenos de disputa, que já incluíam as dimensões política, econômica, diplomática e social. No caso específico das relações bipolares o que se observou foi uma corrida constante para obter mais e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> melhores armas, em uma disputa tanto quantitativa quanto qualitativa pela superioridade ou, no mínimo, pela paridade. Sempre havia uma comparação entre os arsenais, seu alcance, sua quantidade, seu tipo, sua localização, com a introdução de todo um novo pensamento e uma linguagem estratégica como *deterrence*, capacidade de primeiro e/ou segundo ataque, retaliação massiva, destruição mútua assegurada, entre outros. (PECEQUILO: 2003. P. 162).

Além de mostrar superioridade bélica para a população, os militares precisavam, por meio de armamentos mais avançados e potentes, mostrar que estavam prontos para defender os seus territórios, e países coligados, de possíveis ameaças estrangeiras.

Uma forma de confronto no âmbito da indústria tecnológica, foi a denominada corrida espacial, que resultou no envio de satélites, como o Sputnik em 1957, animais e seres humanos ao espaço. O que se pensarmos no âmbito das histórias em quadrinhos, elencando como exemplo, influenciado pela corrida espacial, em 1961 Stan Lee e Jack Kirby criam o *Quarteto Fantástico*, onde os personagens ganham poderes durante uma viagem espacial (KRAKHECKE, 2009, p.61).

Rodolpho Gauthier Cardoso dos Santos, vai pensar como as discos voadores foram inventados a partir das representações decorrentes da comunidade científica, jornalística e da sociedade brasileira nas décadas de 1940 e 1950. Para tanto o autor utiliza-se de relatos, jornais e documentos, segundo o mesmo "Eles eram capazes de provocar pânico, choro, risos e grandes discussões que consumiram muito, muito papel. Ao contrário do que acontece hoje, eram encarados frenquentemente como uma questão séria" (DOS SANTOS, 2009, p. 14).

E embora tal concepção tenha grande influência da cultura e de discussões a partir de relatos estadunidenses, nem sempre a ideia de alienígenas ou discos voadores eram aceitos pelos brasileiros de forma passiva ou como uma réplica de um modelo estadunidense (DOS SANTOS, 2009, p. 48-49). O que aponta para especificidades na ideia de discos voadores a partir de casos brasileiros, e que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

tenha sido descreditado por parte da população, era debatido com frequência pela sociedade e imprensa brasileira.

Pensando o cenário político brasileiro, à época da produção do Raio Negro, em 1964 o Brasil havia passado por um golpe de estado, que resultou na tomada do poder, depondo o então presidente João Goulart e dando início a ditadura cívico militar brasileira que perdurará até o ano de 1985, onde inicia o processo de redemocratização no país. Golpe este que teve apoio do governo americano como uma estratégia de exercer influência na região, e não foi o único caso, tendo ocorrido no Chile, Argentina e Uruguai, por exemplo (RAPOPORT; LAUFER, 2000, p. 71-72). Tal apoio aos governos militares da região, serviram como estratégia para repelir a aproximação destes países com a URSS.

Representações em Raio Negro

Para nossas observações, tentaremos compreender a produção de Gedeone por meio da noção de representação do historiador francês Roger Chartier (1990). Segundo Chartier (1990, p.17) "As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proféticos com a posição de quem os utiliza". Portanto, a narrativa escrita e imagética contida na produção de Raio Negro são construções de Gedeone, tais construções são resultado de suas apropriações de outros indícios, como por exemplo o fato do Tenente Roberto Sales ser piloto de avião tal como Hall Jordan em Lanterna Verde e a conjuntura cujo Gedeone está inserido, ou seja, o período da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985) e a Guerra Fria.

Sobre a conjuntura histórica referente a Ditadura Militar no Brasil, nesse recorte que optamos para nossas análises, é possível verificar na primeira página uma clara referência de Gedeone sobre a situação política do país naquele

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

momento. Conforme imagem 1, o autor discorre que na capital do Brasil, está em curso uma reunião secreta. No próximo requadro é possível verificar que três homens fardados com indumentarias militares discutem sobre um possível projeto militar denominado de "a barreira do inferno" e a necessidade de escolher um indivíduo capacitado para o projeto.

Além disso, ainda na primeira página, conforme 2 antes mesmo de anunciar o nome do Tenente Roberto Sales para o projeto "barreira do inferno" e também antes mesmo do acontecimento que o tornará o Raio Negro, Gedeone representa Roberto Sales não como tenente da Força Aérea Brasileira, mas como Raio Negro no espaço. Fato interessante a ser observado é que Raio Negro encontra-se à frente de uma nave espacial e um pouco acima outra embarcação espacial, que futuramente revelará ser o foguete que levará Roberto Sales ao espaço. Tal estratégia de Gedeone pode ser explicada nas palavras de Will Eisner (2010). Para Eisner (2010, p.64):

A primeira página de uma história funciona como uma introdução. O que e quanto entra nela depende do número de páginas que vêm a seguir. Ela é um trampolim para a narrativa, e, para a maior parte das histórias, estabelece um quadro de referência. Se bem utilizada, prende a atenção do leitor e prepara a sua atitude para com os eventos que se seguem. Ela estabelece um 'clima'. Ela se torna uma página de apresentação, mais do que uma simples primeira página, quando o artista a planeja como uma unidade decorativa

Portanto, esse conjunto estabelecido nas primeiras páginas do Raio Negro representam o clímax determinado por Gedeone, ou seja, representam os pontos principais de sua narrativa. Dentre essas representações, a questão do poder executivo militar no Brasil e a própria corrida espacial que envolve a Guerra Fria são aspectos possíveis de observação em seu trabalho.

Estabelecemos essa hipótese, as representações referentes ao contexto de sua produção, por meio do pressuposto de Peter Burke (2004, p.18) de que o emprego de análises de imagem pelos historiadores traz grandes incômodos. Essas representações não estabelecem um retrato da verdade, uma imposição ao qual

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

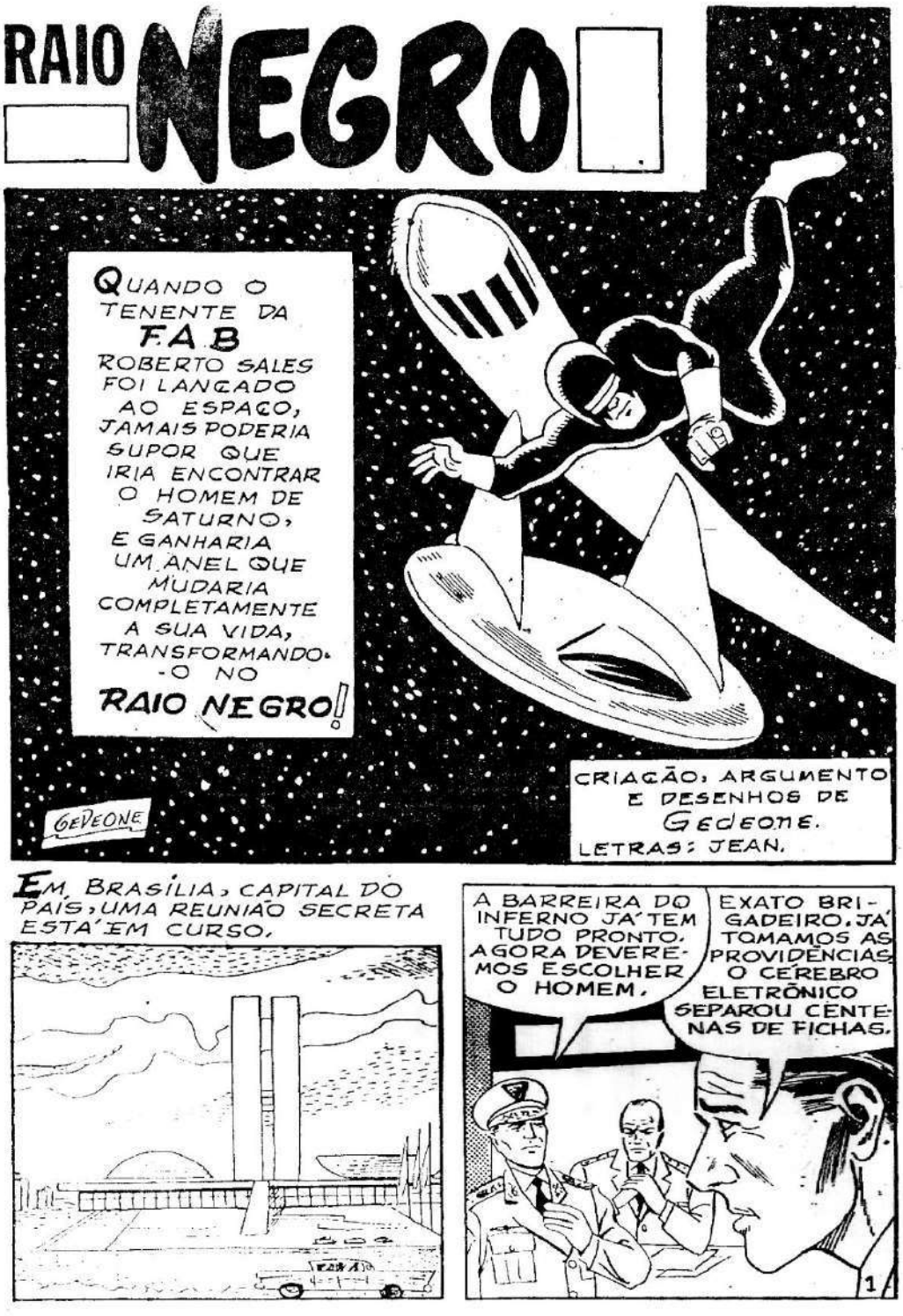
Gedeone estava obrigado a produzir devido o regime político no Brasil. Possivelmente havia liberdade para a produção de sua personagem e os elementos que compõem sua construção. Mas como representações são construções que partem das experiências daquele que as constroem, há a possibilidade do próprio Gedeone não saber estar representando algo que não era sua intenção. Da mesma forma que não podemos atribuir um olhar inocente de sua parte (BURKE, 2004, p.24), pelo fato de serem produzidas durante o período militar no Brasil o que não corresponde diretamente que tais representações sejam questões totalmente orquestradas voltadas para o objetivo de representar um ponto de vista positivo dos militares no poder para os leitores do Raio Negro.

O que podemos observar com muita clareza são os indícios de representações do regime militar, possíveis de serem comprovados por meio da representação da cultura material (BURKE, 2004, p.99). Ao representar o avião da Força Aérea Brasileira, os três homens fardados em Brasília são indícios dessas representações do período militar brasileiro. Referente a corrida espacial, Gedeone não deixa de representar a viagem espacial de Roberto Sales ao espaço e a representação de naves permeando o planeta Terra.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imagem 1: O vôo sobre Brasília. MALAGOLA (2010, p.19)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017



Raio Negro no espaço. MALAGOLA (2010, p.18)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

À Guisa de Considerações Finais

Conforme nossas análises preliminares, observamos de início a trajetória e a carreira de Gedeone Malagola. Além dos primeiros passos como produtor/escritor e desenhista de revistas em quadrinhos brasileiros, verificamos que muitas brechas se encontram abertas para análises futuras. Devido à pouca produção acadêmica referente aos trabalhos de Gedeone, ou mesmo de sua pessoa, nossas análises pautaram-se em entrevistas e reportagens sobre sua trajetória. Visto que elas correspondem a um longo período, ainda é possível verificar contradições que nos levam a novos questionamentos.

Por outro lado, o que tange as representações em seus trabalhos, podemos verificar forte influência de seu contexto histórico. Além das referências imagéticas sobre o regime militar brasileiro, é possível verificar também forte influência da corrida espacial durante a Guerra Fria.

Ao que tudo indica, o próprio Raio Negro é resultado das apropriações de Gedeone das leituras do Lanterna Verde. Além de piloto de aviões da FAB, situação ao qual também se encontra Hall Jordan na origem do Lanterna Verde, o tenente Roberto Sales possui um adorno em seu dedo que o possibilita poderes especiais, muito parecido com sua apropriação da personagem da DC Comics.

Por fim, os resultados iniciais de nossos estudos nos levam a vários questionamentos sobre Gedeone e a própria produção de Histórias em Quadrinhos no Brasil durante a Ditadura Militar. Apesar da grande quantidade de documentos que compõem o acervo pessoal de Eloyr Pacheco, ainda há muitos documentos a serem cruzados e novas perspectivas a serem exploradas.

Referências

BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem – Bauru:EDUSC, 2004.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

CHARTIER, Roger. A História Cultural: Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.

DE ROSA, Franco. O segredo dos super heróis. São Paulo: Editora Pé da Letra, 2016.

DOS SANTOS, R.G.C. A invenção dos discos voadores. Guerra Fria, imprensa e ciência no Brasil (1947-1958). Dissertação (Mestrado em História – UNICAMP, Campinas, 2009.

EISNER, Will; Quadrinhos Arte Sequencial: princípios básicos e práticos do lendário cartunista. 4.ed. São Paulo, SP; Editora WMF Martins Fontes, 2010.

GUIADOSQUADRINHOS, 2008. Disponível em: <http://guiadosquadrinhos.com/editora/jupiter-ii/431>. Acesso em: 28 de mar. 2017.

GUIADOSQUADRINHOS, 2007. Disponível em: <http://guiadosquadrinhos.com/artista/gedeone-malagola/1620>. Acesso em: 28 de mar. 2017.

GOIDANICH, Hiron Cardoso; KLEINERT, André. Enciclopédia dos quadrinhos. Porto Alegre: L&PM, 2011.

GUEDES, Roberto. A Saga dos Super heróis brasileiros. São Paulo: Opera Graphica Editora, 2005.

HOBSBAWM, Eric J. Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KRAKHECKE, Carlos André. Representações da Guerra Fria nas Histórias em Quadrinhos Batman – O Cavaleiro das Trevas e Watchmen (1779-1987). Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

PECEQUILO, Cristina Soreanu. A política externa dos Estados Unidos: continuidade ou mudança?. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

RAPOPORT, Mario; LAUFER, Rubén. Os Estados Unidos diante do Brasil e da Argentina: os golpes militares da década de 1960. Rev. bras. polít. int., Brasília , v. 43, n. 1, p. 69-98, June 2000 .

RIBEIRO, Emir. FANZINE GIGANTE VERDE. João Pessoa: Publicação Independente, v.1, n.9, p. 03-05, Jan/Fev/Mar 1987.

_____. FANZINE GIGANTE VERDE. João Pessoa: Publicação Independente, v.1, n.10, p. 05-07, Jan/Fev/Mar 1989.

REVISTA MUNDO DOS SUPER HEROIS. São Paulo: Editora Europa, v.1, n.5, p. 72-75, jun/jul 2007.

SALLES, José. Revista Mundo dos Super Heróis. São Paulo, Editora Europa, v.1, n.13, p. 70-74, jan/fev 2008.

THOMPSON; Edward Palmer (org.). Star Wars: science-fiction or serious probability?. New York: Pantheon Books, 1985.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A cobertura ao vivo da Mídia NINJA nas manifestações contra o impeachment de Dilma Rousseff no Brasil

Gabriel Pansardi RUIZ*

Resumo: Este artigo tem como objeto de análise as transmissões ao vivo da Mídia NINJA, das manifestações em três capitais brasileiras (São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte), nos dias seguintes à consumação do impeachment de Dilma Rousseff no Senado. O objetivo é investigar características sobre esta linguagem dinâmica da Mídia NINJA, que acabou sendo incorporada tanto pela imprensa corporativa, como pelos movimentos sociais. A prática de comunicação ao vivo, em rede e realizada por usuários produz, diariamente, uma espécie de iconografia fílmica das manifestações, um cinema em tempo real, um acervo virtual que expõe diferentes realidades e cenas do contexto político do Brasil contemporâneo. A metodologia irá avaliar os dados e métricas dos vídeos disponíveis na página do Facebook da Mídia NINJA (onde são executadas 100% destas emissões), considerando-se as participações virtuais dos telespectadores e dos cinegrafistas, em busca de capturar e registrar imageticamente um momento significante da história recente do Brasil. O resultado aponta para um fenômeno de interação social e político nas redes e nas ruas e, também, de midiativismo.

Palavras-chaves: Mídia NINJA, política, imagem.

Introdução

No Brasil, o surgimento de novas mídias e veículos midialivristas, através das redes sociais, da internet e de dispositivos móveis, teve papel fundamental para

* Discente no curso de especialização em comunicação popular e comunitária da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Colaborador da Mídia NINJA e dos movimentos sociais. E-mail: mandamailproruiz@gmail.com.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

o aquecimento da discussão sobre cultura digital, representação midiática, política, novas tecnologias e comunicação.

No cerne deste debate, durante os protestos de junho e julho de 2013 contra o aumento das tarifas de transporte público e também as reivindicações sobre a Copa do Mundo de 2014, despontam como potências de informação em tempo real alguns veículos e coletivos de mídia. Foram veículos que narraram e "disputaram o sentido das manifestações de forma ativa e inédita no país" (BENTES, 2015, pág.19). E fizeram com que as coberturas fossem realizadas "de forma protagonista em relação aos meios de comunicação de massa, que demoraram para compreender o fenômeno das manifestações e seu impacto sobre o processo de construção da notícia" (SILVA, 2015, pág.33). Entre essas novas mídias, algumas emergiram: 12pm, Carranca, Rio na Rua, Voz e a Mídia NINJA (Narrativas Independentes Jornalismo e Ação); rede midialivrista fundada pelo coletivo Fora do Eixo[1], que se destacou por suas coberturas dinâmicas através das redes sociais e pelas transmissões audiovisuais ao vivo.

Mídia NINJA: estética e características

A Mídia NINJA combinou, originalmente, elementos que potencializaram a viralização de suas mensagens e criou uma estética que se conectou com o espaço-tempo de sua geração. Naquele momento, quando a Mídia NINJA estourou, as pessoas nas ruas não se identificavam com o padrão e com o noticiário da imprensa corporativa, passando a procurar por outras fontes nas redes sociais e na internet que as representassem, que não apenas as chamasse de "vândalos". Nessa busca, as publicações em tempo real e a coragem dos ninjas – cinegrafistas, fotógrafos, ativistas e produtores do Fora do Eixo, designados para cobrir as manifestações –,

[1] O Fora do Eixo surge em 2005 conectando produtores de festivais e coletivos culturais de cidades como Londrina (PR), Rio Branco (AC), Uberlândia (MG) e Cuiabá (MT). Durante vários anos atuou de forma plena em festivais independentes, ajudando a desenvolver a cadeia produtiva do mercado médio da musica nacional, criando projetos de artes integradas, turnês, shows e redes de alcance internacional, como o Festival Grito Rock e o ELLA. No início de 2013, o Fora do Eixo funda a Mídia NINJA com o objetivo de mesclar o ofício da comunicação e do jornalismo à prática ativista, buscando realizar coberturas sobre movimentos sociais, manifestações e temas ligados à defesa dos direitos humanos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ganharam a empatia do público e preencheram um vácuo de informações sobre os conflitos cada vez maiores.

Hoje, com a ampliação da rede da Mídia NINJA e com núcleos que se desenvolveram em outros países e em cidades do interior do Brasil, os ninjas são, muitas vezes, ativistas, manifestantes, *videomakers*, blogueiros, midialivristas, jornalistas, atores outros. São pessoas de referência conectadas ao núcleo editorial ninja, que operam pela internet diretamente de suas localidades e amplificam os temas para além de seus municípios, através das *timelines* e do site da Mídia NINJA. É um método que se aproxima do que Castells denomina de "autocomunicação de massa, baseada em redes horizontais de comunicação multidirecional, interativa, na internet" (2013, pág.162). Ou ainda uma percepção a qual "podemos trocar a estratégia de dar voz aos que não têm voz pela estratégia de deixar as pessoas falar por si mesmas" (DOWNING, 2011, pág.275). Essa prática ninja produziu uma espécie de fusão entre as coberturas, emissões audiovisuais ao vivo e as redes sociais *online*, constituindo uma afetiva rede intermídia (ALZAMORA, 2012).

As transmissões audiovisuais online

Por serem elaboradas a partir de câmeras de celular, mesmo com aparelhos de última geração, estamos diante de produções cruas, "amadoras", sem edição ou tratamento, ruidosas, com planos extensos e imagens distorcidas, trêmulas, não raras vezes com narrações "tensas" e respirações ofegantes, dada a condição de risco que os midialivristas vivenciam em situações como a repressão, a censura, a perda de equipamentos e a violência militar da polícia. Como sugere Alzamora (2011, pág.96), são "imagens que testemunham, mais que reportam, imagens que exalam emoção, mais que informam, imagens que vinculam, mais que argumentam". E que muitas vezes remetem a técnicas de cinegrafistas pioneiros: o movimento da imagem atrás da ação, o plano sequência, o plano aberto e único, ou

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

a panorâmica em 180, ou 360 graus. Por outro lado, são coberturas fiéis à realidade, súbitos flagrantes, por vezes "furos" diante de cenas capturadas no calor dos acontecimentos e transmitidas sem interrupções ou cortes.

Hoje, após quase quatro anos desde a ascensão das emissões audiovisuais da Mídia NINJA e sua prática recorrente, podemos dizer que estas se tornaram uma marca registrada e se consolidaram. Nesse período foram centenas de emissões ao vivo, das mais diversas naturezas, de insurgências a debates abertos e fechados, ocupações, marchas, assembleias, congressos e eventos outros. Fica evidente que são produções voltadas tanto ao interesse público, bem como se tornaram um formato utilizado por outras mídias, alternativas e tradicionais, e também pela comunicação dos movimentos sociais. Assim, é possível identificar várias características em comum destas emissões audiovisuais, das quais elencamos: a obtenção de informações primárias e precisas sobre a localização dos protestos e seu *status* atual, auxiliando manifestantes dispersos e o público em geral; a disputa narrativa em contraponto à mídia corporativa, a partir da polifonia de informação; a provocação da credibilidade e a pauta da imprensa, ao filmar e obter imagens exclusivas do enfrentamento dos manifestantes com a polícia; as participações virtuais que se relacionam ativamente pelas redes, debatendo, criticando, compartilhando, solidarizando-se, observando e intervindo intensamente, criando uma espécie de "circuito rede-rua"; o desenvolvimento de dinâmicas de segurança para os manifestantes, a câmera ligada e vigilante, muitas vezes como inibidora de violência; a exposição de um regime de exceção desvendando policiais infiltrados; e os registros de excessos e violações aos direitos humanos de ações da Polícia Militar (PM), em convergência com o trabalho de advogados.

Podemos observar também, que a Mídia NINJA desempenha um papel de furar o bloqueio midiático corporativo em alguns casos, o que a conceitua como uma "pós-mídia". Ideia que Javier Toret, psicólogo e pesquisador de tecnopolítica, um dos primeiros membros da rede responsável por criar o movimento espanhol Democracia Real Ya, explica desta maneira, referindo-se ao movimento global 15M:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> (…) é pós-mídia porque há uma reapropriação tecnopolítica dessas ferramentas, tecnologias e veículos de participação hoje existentes. É onde as pessoas estão. Há um monte de pessoas nesses veículos. (…) Isso fez com que cada um fosse sua própria mídia. Também fez com que as pessoas fossem seus próprios distribuidores de mídias. Por isso é um movimento pós-mídia. Tem a capacidade de superar a mídia e criar um evento, e comunicar esse evento. (CASTELLS, 2013, pág. 98 e 99).

Mesmo distante de oferecer riscos ao modelo de negócio das televisões comerciais a curto e médio prazos, as transmissões audiovisuais geridas por estas novas mídias mostraram-se como um meio de comunicação que pode "produzir mensagens críticas e rotas de interpretação alternativas àquelas convencionais, servir como fonte para jornalistas e, ainda, agendar temas nas grandes organizações midiáticas" (MAIA, 2011, pág.76). As emissões ao vivo funcionam também capturando os desejos sociais e as formas de manifestação do povo, em determinado contexto histórico e/ou político, como sintetiza Fábio Malini e Henrique Antoun:

> As *timelines* e comunicações em *streamings*, sendo por sua vez uma corrente contínua de dados e informação consumidos e transmitidos instantânea e ininterruptamente, geram um conteúdo que termina por traduzir verdadeiras 'quantidades sociais', exprimindo uma amostra das crenças e dos desejos da sociedade em torno de algum tema, alguma hashtag ou alguma postagem (MALINI; ANTOUN, 2013, pág.214).

As emissões audiovisuais após o impeachment de Dilma Rousseff

As transmissões da Mídia NINJA também retrataram as insurgências após a consolidação do impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff, decidido pelo Senado em 31 de agosto de 2016. O veículo acompanhou as manifestações em várias regiões brasileiras em um momento de intensa polarização. Como proposta,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

contudo, deste artigo e a fim de retratar um marcante período recente da história da política nacional, discorremos sobre as emissões audiovisuais efetuadas a partir dos protestos ocorridos em São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, entre 01 e 07 de setembro de 2016, semana seguinte ao impeachment.

São Paulo: protestos orgânicos e conflitos policiais violentos

A capital paulista, por exemplo, persistia com uma onda de levantes contra o impeachment que já durava dias. Em primeiro de setembro, o ato – o quarto da semana – foi marcado para as 18h e divulgado apenas pela internet, convocado sem nenhum tipo de mobilização partidária, sindical ou movimento organizado.

Do vão do Museu de Arte de São Paulo (MASP) em direção à Praça do Ciclista (localizada no cruzamento das avenidas Paulista e Consolação) os manifestantes bradavam: "Chega de chacina, eu quero o fim da PM assassina!". Era o início da primeira transmissão ninja, às 19h39[2]. O grito remetia aos atos anteriores, duramente reprimidos pela PM, chegando a cegar uma jovem manifestante, repetindo memórias de 2013[3]. Em outra cena, um cartaz redigido com as mãos: "Fora Temer" e um coro engrossa: "Olê, Olê, Olê, Olê... fo-ra, Te-mer!". Este é seguido por outro pedido: "Diretas Já, Diretas Já!". Nos comentários do vídeo, grande parte das pessoas repetem as mesmas palavras de ordem das ruas, como "Diretas Já", "Fora Temer" e "Fora Golpistas", "Fora PM", muitas vezes em forma de hashtags. São 1.806 comentários em apenas 2 minutos e 50 segundos de transmissão, somando 42.662 visualizações e 1.917 compartilhamentos, que rende um alcance de 234.822 pessoas no Facebook.

[2] Disponível em: https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/711842152307266/. Acessado em: 21/03/2017.
[3] A jovem manifestante de 19 anos, Deborah Gonçalves Fabri, foi gravemente ferida pela Policia Militar paulista durante ato contra o governo de Michel Temer que reuniu 20 mil pessoas no dia 31 de agosto de 2016. Deborah perdeu a visão do olho esquerdo. Em junho de 2013, há outros casos, inclusive, de fotógrafos e jornalistas que ficaram parcialmente cegos relatados durante ação da PM.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Na segunda entrada ao vivo[4] às 20h17, na Paulista, o cinegrafista aponta a câmera para os homens fardados prostrados em fileira, de modo a impedir a passagem dos manifestantes. Do lado oposto, uma assembleia está em curso. São milhares de pessoas sentadas no meio da avenida, decidindo por três propostas: encerrar o ato; protestar em frente ao prédio da editora Abril; ou rumar para a sede do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB). A última opção vence por unanimidade e o repórter conclui.

Meia hora depois, o repórter está ao vivo[5] de novo e, em tom de denúncia, comenta a obstrução da passagem da manifestação pela polícia, o que gera uma pequena dispersão e confunde. "As pessoas estão andando em zigue-zague, vão e voltam, já faz 30, 40 minutos que estamos parados na frente da Praça do Ciclista, muita gente começou a ir embora, com medo de uma repressão iminente, que pode acontecer a qualquer momento. A PM colocou de forma bem objetiva que se a manifestação parasse aqui na Paulista, não teria repressão; e se tentasse andar, ela seria punida. Os manifestantes tentaram passar para ir em direção à sede do PMDB, descendo a Brigadeiro e não conseguiram, sem nenhuma forma de diálogo".

Em seguida, porém, o ninja captura o momento em que a polícia libera a passeata, que avança agora sentido Consolação, ele acompanha: "Não acabou, tem que acabar, eu quero o fim da polícia militar!". O vídeo dura exatos cinco minutos e sete segundos, rendendo 56.911 reproduções, 1.939 comentários e alcance de 210.450 *timelines*.

Registro de comentário feito em um dos vídeos ao vivo dos ninjas em São Paulo (Fonte: Reprodução Mídia NINJA).

[4] Vídeo disponível em: https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/711878322303649/. Acessado em: 21/03/2017.
[5] Vídeo disponível em: https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/711912552300226/. Acessado em: 21/03/2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O início dos flagrantes da violência da polícia começa no quinto *streaming*[6], às 21h47, que contabiliza 13 minutos de duração. Junto com a população, o ninja está nas imediações do Vale do Anhangabaú. Nos prédios e nas casas as pessoas acenam apoio, do alto das janelas. O protesto responde, tudo isso vai para o ar: "Vem, vem, vem pra rua vem, contra os golpistas!". Chegamos na avenida 9 de Julho, os insurgentes interditam o trânsito. Vê-se pela câmera uma chama acesa distante. Há fogo: uma barricada está montada. A lente se aproxima, várias viaturas também. E quando menos se espera, a polícia ataca. Inúmeras explosões, tiros, corre-corre. O cinegrafista, esgueirando-se atrás de um arbusto, narra: "Começou! Não são poucas bombas, são muitas. É um massacre, estão vindo de todos os lados". Ele se esconde, encontra um espaço mais "seguro" ao lado de um muro e continua: "Bombas são lançadas... vou tentar chegar mais perto, há muitos manifestantes encurralados". Nitidamente cansado e debilitado, o manifestante-repórter compartilha suas condições físicas: "Tô indo em direção à PM! Vou tentar subir essas escadas aqui, estão atirando nos manifestantes que tentaram fugir... é uma escada muito íngreme, tô tentando chegar lá... é um lance de escada exaustante, ainda mais pra mim que estou com problemas físicos no momento".

A câmera oscila e ofega, ele finaliza: "o ambiente está todo impregnado de gás lacrimogêneo, é melhor eu desacelerar aqui, pra não me ferrar". O vídeo foi assistido por um total de 94.074 pessoas, com 3.826 comentários, 3.416 compartilhamentos, alcance de 438.651 *timelines* e engajamento de 29.785.

Comentários extraídos de uma das transmissões de São Paulo (Fonte: Reprodução Mídia NINJA).

[6] *Streaming* é um termo é uma forma de transmissão instantânea de dados de áudio e vídeo através de redes. Por meio desta tecnologia é possível assistir filmes, ver vídeos ou ouvir musicas, sem a necessidade de fazer um *download*. Vídeo disponível em: https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/711957125629102/. Acessado em: 21/03/2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Assim como em outras emissões deste tipo, onde há conflitos e ação militar, os comentários se intensificam e se assemelham, demonstrando o acirramento ideológico polarizado, ou o que podemos chamar também de luta de classes (CASTELLS, 2013). O chat "vira um lugar de atualização, confratação, disputa, colaboração, uma real ruidocracia intensa e instigante" (BENTES, 2015, pág.15).

Comentário disparado durante transmissão ninja em São Paulo (Fonte: Reprodução Mídia NINJA).

Às 22h03, a manifestação já dura quatro horas, o ninja aperta o *play* novamente e faz um registro[7], explicando que só não foi detido, "ou algo pior", porque comunicou aos PMs que estava ao vivo. "Então, enquanto eu seguir pelas ruas, vou manter a transmissão", ele comenta e mais adiante volta a enfatizar, no minuto 3'26": "lembrando que a minha segurança no centro da cidade é o fato de estar registrando, de ter vocês nos acompanhando; já em diversas situações eu tive que falar que estava transmitindo pra não ser detido". Na região em que ele está os conflitos cessam, mas não muito distante dali, a PM continua bombardeando.

Vinte minutos depois, às 22h28, outro repórter ninja conecta-se da praça Roosevelt[8]. Já nos primeiros segundos, há sons de helicóptero, cachorros latindo sem parar e policiais na tela. O ninja retrata o tom cada vez mais violento da PM, que atirou também em bares. "Não tem absolutamente ninguém na praça, isso é terrorismo de estado, não dá pra entender, não faz sentido... muitas bombas que custam muitos reais foram jogadas a troco de nada". Ele persegue os policiais que cruzam toda a extensão do espaço lentamente. Em nenhum momento é possível visualizar manifestantes. Chegam PMs de moto, novos disparos acontecem. Antes de fechar, o ninja aproveita a audiência para convocar e divulgar a próxima

[7] Vídeo disponível em: https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/711957125629102/. Acessado em 21/03/2017.
[8] Vídeo disponível em: https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/711992182292263/. Acessado em: 21/03/2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mobilização: o "Grande ato Fora Temer", que ocorreria naquele próximo 4 de setembro.

Auxílios em geral e suporte aos manifestantes e ninjas são comuns durante conflitos pelos comentários (Fonte: Reprodução Mídia NINJA).

É válido, por fim, mencionar que no início da madrugada, a página de Facebook da Mídia NINJA recebeu um vídeo[9] que repercute bastante, atestando que a PM continuava agindo de forma violenta. É um flagrante cuja chamada diz: "Midialivrista é preso na Av. Consolação", publicado às 00h06. O material tem a mesma estética das transmissões ninjas, filmado com celular e revela ação da polícia que atropela um midialivrista com moto, quebra seu celular e o violenta. No dia anterior, dois fotógrafos foram detidos nos protestos. Um deles registrou agressão e teve seu equipamento destruído pela PM[10]. Essa postagem, mesmo publicada em um horário de pouco trânsito nas redes, fomenta 5.609 comentários, alcançando 934.071 perfis e sendo visto por 315.121 pessoas.

Rio de Janeiro e o #OcupaMinC

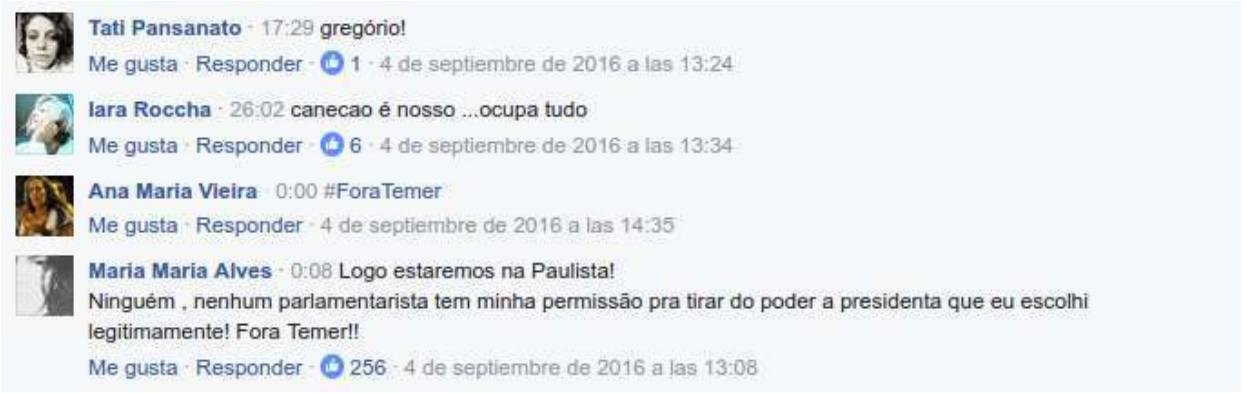
Se por um lado a perseguição da polícia junto aos manifestantes foi uma característica do ato em São Paulo, na capital carioca e em Belo Horizonte os protestos não foram violentos. E por isso, o número de transmissões é menor e menos intenso.

No Rio, uma manifestação contra o impeachment foi marcada para 11h do dia 4 de setembro, organizada pelas Frentes Brasil Popular e Povo Sem Medo, em Copacabana. Se na capital paulista a manifestação praticamente não

[9] Material disponível em: https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/712072315617583/. Acessado em: 22/03/2017.
[10] Informações do portal G1 disponível em: http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/09/fotografos-detidos-em-protesto-contra-temer-sao-liberados.html. Acessado em: 25/03/2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

carregava siglas e bandeiras, no Rio elas flamejavam ao longo de toda a sua extensão: partidos, correntes, centrais sindicais, sindicatos, frentes de esquerda, movimentos sociais do campo e da cidade. Outro aspecto carioca foi o encerramento do protesto. Após marchar, o povo se dirigiu para o antigo Canecão que, naquele momento, estava totalmente tomado pelo #OcupaMinC11.



Durante transmissão, as pessoas comentam os temas junto com o cinegrafista e cenas do protesto no Rio de Janeiro (Fonte: Reprodução Mídia NINJA).

Às 13h05, a Mídia NINJA começa a transmitir12. A chamada anuncia: "Ato Fora Temer em Copacabana chega ao #OcupaMinC". Enquanto a câmera "passeia" pelo povo, o ninja apresenta informações sobre a manifestação e registra o número de presentes (5 mil). Em outra cena, o cinegrafista encontra o escritor, ator e humorista do programa Porta dos Fundos, Gregório Duvivier. Ele opina para a câmera: "A pauta pra mim hoje é a eleição direta, só o voto direto pode tirar o Brasil dessa crise institucional. Mais que uma crise econômica, é uma crise de representação; então acho que só o voto direto, o voto popular que pode resgatar a legitimidade dessa democracia. Vem pra rua, ainda dá tempo, sai daí, a gente tá andando em direção ao Botafogo, vem, corre que tá lindo aqui. E hoje vamo pro #OcupaMinC, hoje é o último dia, eu vou estar lá, vamo todo mundo!".

[11] O #OcupaMinC foi uma ocupação mobilizada em oposição a extinção do Ministério da Cultura, uma das primeiras medidas de Michel Temer quando assumiu a presidência, e contra a sua posse. O movimento fixou-se inicialmente no edifício Capanema durante 73 dias. De lá migrou para o Canecão, totalizando, em ambos os prédios, 111 dias. Aquele 4 de setembro marcava também justamente o encerramento do #OcupaMinC, tido como um movimento vitorioso pelos ocupantes, reunindo centenas de atividades efetivadas, entre debates, shows, oficinas, cursos, eventos outros, com a participação e apoio de inúmeros artistas, musicos (como Chico Buarque, por exemplo), atores e atrizes globais, jornalistas, produtores, etc. Foi um dos primeiros focos de resistência da classe artística quando Temer tomou posse.
[12] Vídeo disponível em: https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/714016232089858/. Acessado em: 21/03/2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Perto dos 10 minutos, o repórter ninja remete a uma polêmica declaração de Temer à época, na qual o PMDBista afirmou que os levantes daquela semana anterior eram "pequenos grupos" e "protestos mínimos" de 40, 50 pessoas que quebravam carros. "Podem ver com seus próprios olhos, a rua está lotada, são pessoas extremamente pacíficas, é uma manifestação extremamente democrática".

Interação sobre declaração de Temer em que os protestos contra ele eram de gente "quebrando carros" (Fonte: Reprodução: Mídia NINJA).

O que se vê a seguir, entre os minutos 12 e 19 é a entrada no túnel da avenida Princesa Isabel. São quatro gritos de guerra ao longo do trajeto até a saída: "Eu já falei, vou repetir, é o povo que tem que decidir!", "Golpistas, fascistas, não passarão!", "Diretas Já! Diretas Já! Diretas Já!" e "Fora Temer". Aos 22 minutos e 27 segundos, o ativista Vitor Guimarães da Frente Povo Sem Medo concede uma entrevista ao vivo: "Esse ato de hoje é diferente, não teve carro de som, teve menos falatório. Hoje é um exemplo de como uma ideia das organizações perde o controle. Hoje aqui tem gente demais, gente que veio na internet, gente que viu passando e veio. Acho que o sucesso dessa luta vai ser exatamente isso, a gente começa tendo uma ideia e a gente perde o controle. Perde o controle porque a democracia é todo mundo decidindo, o povo decidindo, quando, como quer ir pra rua".

Já passamos de 26 minutos no ar, o povo chega em frente à ocupação do antigo Canecão. A câmera mostra a fachada do prédio, que sustenta uma enorme bandeira com uma foto de Michel Temer escrito "Fora Temer" com letras grandes e, mais abaixo, menor, Ocupa MinC. Adentramos com o repórter no interior do prédio, e após uma breve circulada pelo espaço, a transmissão é finalizada, com ininterruptos 28 minutos e 05 segundos que originam 6.626 comentários, 80.790 reproduções totais e alcance de 401.306, sendo o segundo maior alcance entre os vídeos ao vivo do período analisado.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Belo Horizonte e o Grito dos Excluídos

Na capital mineira, a principal mobilização contra a decisão do impeachment foi organizada no dia 07 de setembro e juntou-se ao Grito dos Excluídos[13], um conjunto de manifestações que sempre tem uma temática para levar às ruas. Em 2016, o Grito dos Excluídos trouxe a mensagem: "Este sistema é insuportável: exclui, degrada, mata!", mas a campanha "Fora Temer" tomou conta do protesto, que foi marcado para às 09h, na praça Raul Soares, zona central de BH. Vários movimentos sociais, partidos, sindicalistas e sindicatos aderiram, bem como as Frentes Brasil Popular e Povo Sem Medo.

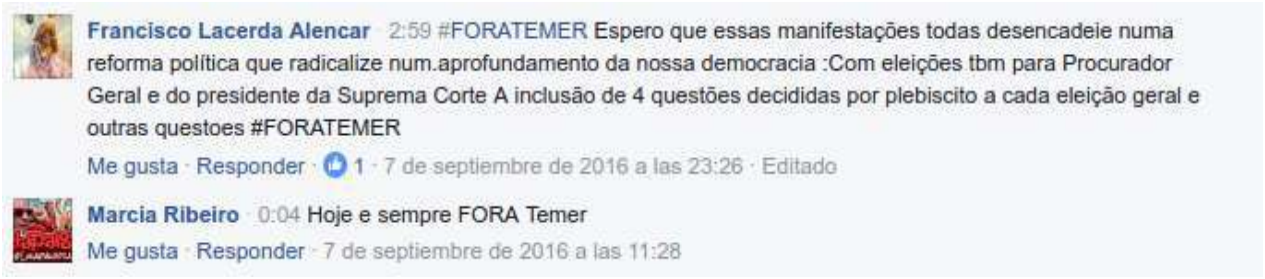
Protesto em BH teve intervenção criticando a "velha mídia" (Fonte: Reprodução Mídia NINJA).

O primeiro vídeo ninja[14], dessa vez, transmitido por uma repórter, entrou no ar às 11h, no momento em que tinha início uma intervenção/performance sobre a hegemonia midiática e a imprensa. Pessoas vestindo cabeças confeccionadas com caixas de papelão brancas, cada uma simbolizando uma

[13] Realizado pela primeira vez em 1995, o Grito dos Excluídos é uma manifestação organizada por pessoas, grupos, entidades, igrejas e movimentos sociais comprometidos com as causas populares. Tem como objetivo chamar a atenção para as condições sociais no Brasil.
[14] Vídeo disponível em: https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/716194561872025/. Acessado em: 21/03/2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

emissora diferente, como Veja, Folha de São Paulo, Globo e Band. Esses performers ilustravam uma espécie de bonecos manipuláveis pelas corporações midiáticas. A ação foi toda filmada e organizada pelo núcleo local do Movimento Nacional pela Democratização da Comunicação (MNDC). Em 2 minutos e 44 segundos de streaming, foi comentada 242 vezes, com críticas à hegemonia da imprensa brasileira e chamando a rede Globo de "golpista". Contabilizou-se ainda 10.600 visualizações que alcançaram 52.797 perfis do Facebook.



Comentários em vídeo da transmissão na capital mineira sugerem decisão por plebiscito (Fonte: Reprodução Mídia NINJA).

Dezesseis minutos depois, a cinegrafista volta ao vivo[15], são mais três minutos e 17 segundos *online*. Ela registra o número estimado de pessoas (10 mil) e segue a aglomeração em direção a Praça Sete, ao som de "Fora Temer".

Também teve menção à declaração de Temer sobre os atos após o impeachment, em Belo Horizonte (Fonte: Reprodução Mídia NINJA).

Ao meio dia, outros 3 minutos e 46 segundos *online* de passeatas[16]: é possível ver a via pública completamente ocupada pelo povo. Em direção ao ponto final, na Praça da Estação, as pessoas cantam e batem palmas: "Poder para o povo, poder para o povo!". Unindo os dados das duas últimas transmissões, temos um

[15] Vídeo disponível em: https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/716212345203580/. Acessado em: 21/03/2017.
[16] Vídeo disponível em: https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/716246135200201/. Acessado em: 21/03/2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

total de 11.833 visualizações e 437 comentários que chegam a 76.252 *timelines* no Facebook.

Considerações finais

Estas imagens transmitidas, em geral, mesmo sem revelar ou explicitar tantos detalhes das situações vivenciadas, mostraram-se centrais para a publicização de uma maior diversidade de pontos de vista e para uma complexificação da cobertura dos eventos pelo jornalismo profissional. Paralelamente, reforçam o importante relato e registro elaborado por "um tipo de sujeito que produz, continuamente, narrativas sobre acontecimentos sociais que destoam das visões editadas pelos jornais, canais de TV e emissoras de rádio de grandes conglomerados de comunicação" (MALINI; ANTOUN, 2011, pág.23).

As emissões audiovisuais em tempo real da Mídia NINJA apresentam-se, por sua vez, como um mosaico de parcialidades, ou, como uma espécie de iconografia audiovisual em tempo real das manifestações. São imagens que conectam os brasileiros com seu passado de lutas e estados de violência, que remetem a duras conquistas sociais de outros tempos e a ditadura militar, que inserem o país no imaginário político de levantes globais da década e que, por fim, produzem "simultaneamente uma atualização do Brasil consigo mesmo, ao fazer explodir as imagens de um presente brutal" (BENTES, 2015, pág.19). São materiais carregados de impressões de ninjas que são ao mesmo tempo ativistas e rebeldes, que compartilham da violência campal nos embates com a força de segurança do estado e também recebem o ódio e ofensas virtuais nas redes sociais, como vimos brevemente.

Finalmente, é um recorte imagético que auxilia no entendimento de conjunturas e complementa possíveis trajetórias de transformação do contexto político, uma vez que "a tecnologia e a morfologia dessas redes de comunicação dão

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

forma ao processo de mobilização e, assim, de mudança social, ao mesmo tempo como processo e como resultado" (CASTELLS, 2013, pág.162).

Bibliografia

ALZAMORA. Geane; TÁRCIA, Lorena. A narrativa jornalística transmidiática: considerações sobre o prefixo trans. In: LONGHI, Raquel; D'ANDRÉA, Carlos (orgs). Jornalismo convergente: reflexões e experiências. Florianópolis: Insular, 2012, p.15-32.

ALZAMORA, Geane. Entre a TV e a internet: mediações sobrepostas em IReport for CNN. In: SOSTER, Demétrio; LIMA JR., Walter (Org.). Jornalismo digital: audiovisual, convergência e colaboração. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2011. p.84-104.

ALZAMORA, Geane. Especificidades da rede intermídia contemporânea: considerações sobre a audiência em contextos reticulares. Revista Alaic, n.17, p. 50-61, 2012.

ANTOUN, Henrique; MALINI, Fábio. A internet e a rua: ciberativismo e mobilização nas redes sociais. Porto Alegre: Sulina, 2013.

BENTES, Ivana. Mídia-Multidão: estéticas da comunicação e biopolíticas. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

CASTELLS, Manuel. Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

D'ANDRÉA, Carlos. Conexões intermidiáticas entre transmissões audiovisuais e redes sociais online: possibilidades e tensionamentos. Revista Comunicação Midiática (online), Bauru/Sp, V.10, N.2, p. 61-75, mai./ago. 2015.

D'ANDRÉA, Carlos. Editando a violência: os vídeos "amadores" de quatro webTVs jornalísticas sobre as Jornadas de Junho. Liinc em Revista, Rio de Janeiro, v.10, n.1, p.285-300, maio 2014.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

DOWNING, John; com colaboração de Tamara Villareal Ford, Genéve Gil, Laura Stein; tradução Silvana Vieira. Mídia Radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

MAIA, Rousiley. Participação política de atores coletivos e ativismo online. In: GOMES, Wilson; MAIA, Rousiley; MARQUES, Francisco (Org). Internet e participação política no Brasil. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SILVA, Fernando. Jornalismo móvel. Salvador: EDUFBA, 2015.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Uma análise discursiva sobre aspectos políticos em Persépolis de Marjane Satrapi

Ana Paula CAMACHO ROSA [1]
Célia DIAS DOS SANTOS
Débora TEIXEIRA RODRIGUES
(UEL)

Neste trabalho nos propomos a compreender o funcionamento das HQs e sua capacidade de trazer a tona de maneira leve acontecimentos de impacto negativo como a revolução islâmica. O romance autobiográfico, composto por quatro volumes, conta a trajetória de Marjane Satrapi da infância até a fase adulta. Através de desenhos de traços simples e da narrativa dinâmica é possível refletir sobre questões políticas em uma época de mudança radical no Irã. Assim, utilizaremos os pressupostos teóricos da Análise do Discurso (AD) por entender que todo enunciado se liga a instâncias enunciativas constituídas sob relações de poder. A análise incide sobre a materialidade linguística-discursiva de recortes de acontecimentos impactantes da vida de Marjane Satrapi.

Palavras-chaves: quadrinhos, *Persépolis*, aspectos políticos.

Introdução

As HQs abrangem temas variados, do político ao humor *nonsense*, trazem à tona assuntos não resolvidos, injustiças sociais , críticas políticas, sátira de costumes, ou seja, assuntos normalmente difíceis de serem tratados podem ser

[1] Ana Paula Camacho Rosa (graduanda do curso de Letras da UEL). Coautora:Célia Dias dos Santos (professora colaboradora do departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da UEL). Débora Teixeira Rodrigues (graduanda do curso de Letras da UEL).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

abordados de maneira mais simples, proporcionando o entendimento e a conscientização da sociedade e do indivíduo.

A escolha do livro *Persépolis* se justifica porque essa obra consiste em um ótimo exemplo de como as HQs abordam questões de importância política, histórica, cultural e social de um jeito suave e de fácil compreensão. É um romance autobiográfico que conta história de Marjane Satrapi a partir de 1980, quando então a autora tinha 10 anos.

No livro, os acontecimentos como guerra, injustiças sociais e morte são narrados de maneira fácil e divertida por causa da forma com a qual é exposta: as HQs. Os diálogos construídos e o modo de enxergar todas essas situações, fazem com que todo o livro transmita um grande conteúdo de informações, que faz o leitor aproximar-se e identificar-se com os personagens e situações ocorridas na narrativa. Assim, proporciona uma nova visão e um entendimento diferente do próprio país, das pessoas que lá vivem e sua cultura.

Assim, para compreender as histórias em quadrinhos e entendê-las como uma manifestação discursiva e política de uma determinada sociedade em condições de produção específicas utilizaremos os pressupostos da análise do discurso, principalmente as contribuições de Orlandi, no que diz respeito a crenças e ideologia.

A Análise do Discurso "não trabalha com a língua enquanto um sistema abstrato, mas com a língua no mundo, com maneiras de significar, com homens falando, considerando a produção de sentido como parte de suas vidas, seja como sujeitos, seja como membros de uma determinada forma de sociedade" (ORLANDI, 20015, p. 15-16). Dessa forma, o livro "Persépolis" constitui um ótimo reduto para o estudo da diversidade enunciativa.

A linguagem das histórias em quadrinhos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O formato que hoje conhecemos das HQs, não é antigo pois seus registros e marco inicial, são do final do século XIX. Entretanto, a forma de se expressar através de figuras, desenhos, sinais, com ou sem sequência, existe há muito tempo. Não podemos precisar uma data para o surgimento das HQs mas, podemos considerar a invenção da imprensa como o evento que marcou sua popularização, pois com seu surgimento, algo que servia apenas a uma minoria, tornou-se acessível a todos. E, assim, o uso dessa forma de linguagem, foi se desenvolvendo e ganhando sofisticação.

Segundo MCCLOUD (1995, p.9) as HQs são "imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador." Elas são uma forma artística no sentido amplo da palavra cabendo diversas abordagens: política, social, entretenimento. É uma maneira simples e eficaz de se transmitir mensagens importantes e contar histórias e, assim, torna-se um meio de incentivo à leitura e facilita o acesso à cultura e informação.

Sendo um meio de comunicação, as HQs não constituem em algo estanque, pelo contrário, são dinâmicas e estão sempre evoluindo. Seu uso não se limita a um objeto específico como revista ou gibi e sua definição não é fechada.

Importante acrescentar que as HQs "gozam de uma linguagem própria, autônoma, que usa mecanismos próprios para representar elementos narrativos" (RAMOS, 2009, p.17). Ainda que apresente essa peculiaridade, os quadrinhos dialogam com as outras formas de linguagem como cinema, teatro, literatura, tendo pontos em comum com todas elas. Enfim, é uma forma de linguagem abrangente e não fechada, não se esgota. Sem dúvida, essa característica, é seu melhor argumento.

Para entendermos os quadrinhos devemos entender o tipo de vocabulário usado. O uso do ícone é fundamental e diferencia a linguagem das HQs, tem o poder de transmitir mensagens e ideias através de várias formas como, por exemplo, as figuras. Um ícone é "qualquer imagem que represente uma pessoa, local ou ideia" e as figuras "são imagens criadas para se assemelharem a seus temas" e "têm o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

significado fluido e variável" (MCCLOUD), 1995, p. 27-28). As figuras podem variar o grau de abstração, ou seja, podem ser mais próximos ou não do real. Um rosto humano pode ser representado através de uma figura que se aproxima a um retrato, sendo bem realista, ou, simplificando a imagem até chegar a um rosto tão simples como um círculo, dois pontos para os olhos e uma linha para a boca. Essa imagem simplificada é um ícone chamado Cartum.

Há uma relação muito grande entre quadrinhos e cartuns, embora não sejam as mesmas coisas pois, o cartum é o meio de comunicação que se emprega a abordagem (quadrinhos), é uma realidade simplificada, "é uma forma de amplificação através da simplificação" e assim, focamos no "significado essencial" e conseguimos "concentrar nossa atenção em uma ideia" (MCCLOUD, 1995, p. 30-31), o que só pode ocorrer no mundo imaginário dos cartuns pois, através dessa imagem cartunizada, qualquer pessoa pode identificar-se com ela. É a universalidade dos cartuns e uma maneira de simplificar, por exemplo, uma narrativa.

Essa universalidade ocorre porque, "como seres humanos, somos centrados em nós mesmos e, nossa auto-imagem, é conceitualizada e simplificada" e, "preenchendo a forma icônica damos vida a ela e passamos a ser a mesma" (MCCLOUD, 1995, p. 37-39), por isso, ao observarmos um cartum nos enxergamos nele, nos identificamos com ele.

Diante do exposto, podemos afirmar que um personagem desenhado de forma simples torna mais fácil sua identificação com o leitor. Esta é uma das características encontrada no livro *Persépolis*. O traçado dos personagens é simples, de maneira que possibilita a identificação do leitor com a realidade da personagem mesmo sendo uma situação muito distante e desconhecida, ou seja, a forma como é elaborada a trama, aproxima quem lê da realidade da história mostrada.

As HQs são elaboradas através dos quadros ou molduras que são muito importantes pois indicam como o tempo e o espaço estão sendo divididos na narrativa. O formato do quadro traz ao leitor a noção de "ritmo recortado de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

momentos dissociados, mas a conclusão permite conectar esses momentos e concluir mentalmente uma realidade contínua e unificada." (MCCLOUD, 1995, p.67). O termo "conclusão" aqui deve ser entendido como a imaginação usada pelo leitor para criar acontecimentos entre os espaços dos quadros. Tempo e espaço são ligados nos quadrinhos que, como já colocado aqui, são guiados pelos quadros que, por sua vez, expõe sons, movimentos, imagens, palavras. Surgem assim os balões de palavras e onomatopeias que são assuntos a ser tratados com mais cuidado devido sua importância.

Para MCCLOUD (1995, p.47) "palavras, imagens e outros ícones são o vocabulário das HQs. O uso da fala nos quadrinhos é uma peculiaridade e, atualmente, a utilização de balões é o recurso mais usado para sua representação. O balão apresenta " diferentes indicando a fala entre as personagens por meio de diálogo direto e do diálogo interior" (RAMOS, 2009, p.32). Assim, balões são uma representação exclusivamente visual.

Os balões vão além das palavras, expressam os sentimentos dos personagens. Também representam sons, a onomatopeia, ou seja, "a tentativa de representar o som num meio estritamente visual" (MCCLOUD, 1995, p.134). A variação nas formas dos balões, as variações das letras e outros recursos usados para transportar o leitor para o mundo dos quadrinhos, constituem nas formas usadas para comunicar expressando os sentimentos, os sons, o sentido do que se conta. Dependendo de como as imagens são colocadas no papel, despertam as mais diversas emoções em quem lê, por isso, o traço, a forma, a cor, são muito importantes na composição das HQs.

Sobre a autora

Marjane Satrapi é o nome artístico de Marjane Ebihamis. Nascida em Rasht, no Irã em 1969. Satrapi é um símbolo de luta em vários níveis de opressão.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ela veio de uma família moderna, o que colaborou para a formação da sua consciência política. Sua família envolveu-se com movimentos socialistas e comunistas no Irã, antes da Revolução Islâmica, tendo até um tio que foi assassinado por participar de uma tentativa de criar uma república comunista na província iraniana do Azerbaijão.

A revolução islâmica ocorreu em 1979 e, a partir daí, implementaram-se rígidas leis no país com base em uma linha mais radical da religião islâmica. Em 1980 o Iraque, governado por Saddam Hussein, invadiu o Irã. Foi então que ela viu seus amigos sendo convocados à frente da batalha e vizinhos morrendo em bombardeios constantes.

Marjane foi mandada por seus pais para Viena em 1984. Lá ela morava na casa de amigos, repúblicas e chegou a morar na rua. Contraiu uma forte pneumonia, o que a fez voltar para o Irã com 18 anos. Sofreu bastante com as diferenças de costumes, como modo de vestir e outras regras que o regime islâmico impunha. Até que aos 24 anos decidiu voltar a Europa e atualmente vive em Paris, onde escreve, ilustra livros infantis e dirige filmes.

Análise

Persépolis é um romance autobiográfico de Marjane Satapri, composto por quatro volumes, escritos entre os anos de 2000 e 2003. Só na França foram vendidos mais de 400 mil exemplares, a série teve os direitos de publicação comprados em mais de 20 países. A coletânea foi premiada como melhor história em quadrinhos na feira de Frankfurt, em 2004. Além disso, o livro foi transformado em longa metragem em 2007, o filme estreou no festival de Cannes e foi indicado ao Oscar como melhor filme de animação.

Apenas para situar a narrativa em seu contexto, faremos um breve relato da história política do país. Desde o ano de 642, quando houve a primeira invasão árabe, a Pérsia tem sido palco de uma série de ocupações. Houve um momento que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

os persas adotaram o islã xiita, que é o islã exotérico, revolucionário e fundamentalista.

No século XIX, com a primeira grande guerra e a descoberta de petróleo, a Pérsia, que já vinha sendo disputada pela Inglaterra, Estados Unidos e U.R.S.S passou a ser ainda mais cobiçada. Em 1925, um oficial militar, Rezah Khan, tomou o poder e deu oficialmente ao país o nome de Irã, também acelerou o processo de ocidentalização. Nesse período, aqueles religiosos xiitas que haviam perdido o poder, sonhavam com o seu retorno.

Em 1953 em um golpe organizado pela CIA, Mohammad Rezah volta ao poder e o país sofre com um embargo econômico imposto pelos EUA que proíbem a exportação de petróleo. Portanto o país sofre com invasões estrangeiras, falta de independência e também com a falta de identidade própria que gerou um ambiente propício para a revolução islâmica que, no começo contou com o apoio popular que estava em busca de um país livre do domínio de outras nações. Tendo esse panorama, faremos a análise da obra e suas nuances.

A AD "restitui ao fato de linguagem sua complexidade e sua multiplicidade (aceita a existência de diferentes linguagens)" ORLANDI, (1995), portanto, usar os conhecimentos da AD se justifica para fazer a análise do livro *Persépolis*, tão rico em conteúdo quanto nas especificidades de sua forma e na materialidade da linguagem.

O primeiro ponto que observamos é a quantidade de assuntos complexos abordados em uma só obra, que são expostos de maneira simples, embora não simplista, sem alterar sua importância e profundidade. Dessa forma, o leitor pode entender muito melhor os temas e exteriorizá-los de maneira que isso traga uma consciência do problema, muda a forma de entender e pensar acontecimentos geralmente assimilados pelo indivíduo e pela sociedade de forma massificada e pronta. Assim, o leitor aprende a pensar por si mesmo e, além disso, identifica-se com o próprio personagem do livro, pois, como já exposto na primeira parte do trabalho, as HQs, usando cartuns para a construção da história, traz a universalidade e identificação do leitor.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A AD trabalha não só com as formas abstratas, mas com as formas materiais da linguagem. E todo esse processo de produção de sentidos se constitui em uma materialidade que lhe é própria. Assim, a significância se estabelece na prática material significante que os sentidos se atualizam, ganham corpo, significando particularmente. (ORLANDI, 1995, p.35)

Diante dessa afirmação de Orlandi, concluímos que, a leitura desse livro traz significado e sentido ao discurso, que é indiscutivelmente, histórico e ideológico. Historicamente vimos o advento da revolução Islâmica, também a guerra entre Irã e Iraque bem como as consequências de ambos na sociedade iraniana. Esses acontecimentos trouxeram injustiças sociais, torturas, censura, imposição de costumes, pobreza, ou seja, mudanças extremamente maléficas às famílias iranianas e que, atualmente ainda são vistas no país que luta pela conquista de sua identidade e liberdade.

Na história da vida da autora, encontramos temas tabus como a morte, preconceitos, sexo, drogas, suicídio. Além disso, questões econômicas como o interesse de países como Inglaterra, Estados Unidos e Rússia pelo Irã por conta da existência do petróleo, o que, conforme lemos na obra, ocasionaram esses conflitos. Importante destacar que, durante toda a narrativa, percebemos a importância da leitura e dos estudos como forma de libertação e oportunidade na vida da autora.

Agora, faremos a análise de alguns quadrinhos e suas especificidades.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imagens 1 e 2

(Fonte: Satrapi, Marjane.Persépolis, 2007)

(Fonte: Satrapi, Marjane.Persépolis, 2007)

Na primeira sequência de imagens, observamos o efeito da revolução Islâmica na vida cotidiana da personagem que não entendia o motivo pelo qual o uso do véu tornou-se obrigatório. Através das próprias imagens podemos entender o simbolismo, o sentido, a significância desse acontecimento e seu o impacto negativo na vida dela e também de outras crianças. Mesmo sem o uso de palavras, os quadrinhos produzem "um conhecimento a partir da própria imagem".

Na terceira imagem, entendemos a situação de conflito em que se encontra. De um lado sua percepção da vida e da religião recebida através da educação moderna dada por seus pais e, do outro, a ruptura desses valores através da imposição de uma regra que, para ela, é sem sentido.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ainda segundo Orlandi (2015, p.24) "Não há verdade oculta atrás do texto. Há mensagens de interpretação que o constituem e que o analista, com seu dispositivo, deve ser capaz de compreender."

Imagem 3

(Fonte: Satrapi, Marjane.Persépolis, 2007)

É o que podemos observar na sequência acima. Compreendemos seu simbolismo através da interpretação dos gestos de Marjane. Mesmo em silêncio, ela se expressa de maneira que o leitor é capaz de construir o acontecimento que não está sendo dito. Através dos gestos de interpretação, suas feições e seu silêncio, compreendemos o acontecimento que, no caso é a morte iminente do tio que é preso político e recebeu essa sentença por seu "crime".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Sobre o silêncio observamos que é um recurso muito utilizado nas obras em quadrinhos. Para Orlandi (1995, p. 37),

> [...] não há significação possível sem o silêncio". "Portanto, não se pode traduzir em palavras sem modificá-lo, pois a matéria significante do silêncio e das palavras diferem; além disso, o silêncio fala por si mesmo, o seja, o silêncio não fala, ele significa.

Imagem 4

(Fonte: Satrapi, Marjane.Persépolis, 2007)

Este conceito é expresso nessa cena do livro. O contexto é turbulento, Marjane era criança, estava vivendo em meio a ataques aéreos vindos do Iraque, eles aconteciam com frequência e, nesse determinado momento, ela estava na rua quando ouviu o bombardeio. Foi até sua casa e encontrou sua mãe, o bombardeio em questão atingiu a casa de uma família de vizinhos, mas Marjane, não querendo acreditar que tinha acontecido o pior diz: "Ainda bem que eles não estavam lá". É aí que sua mãe vira o rosto e fica em silêncio.

É esse silêncio que Orlandi nos explica que só faz sentido nele mesmo. Não há palavras para modificá-lo, não há como traduzi-lo. Mas, por outro lado, ela diz que "não há sentidos que não possa significar" (1995, p.49), portanto, há uma necessidade de sentido, o silêncio só faz sentido nele mesmo.

Com relação ao dizível e seus significados Orlandi afirma:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> [...] os dizeres não são apenas mensagens a serem decodificadas. São efeitos de sentidos que são produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz...Esses sentidos têm a ver com o que é dito ali mas também em outros lugares, assim como o que não é dito, e com o que poderia ser dito e não foi. (ORLANDI, 2015, p.28)

Imagens 5 e 6

(Fonte: SATRAPI, Marjane. *Persépolis*, 2007)

(Fonte: SATRAPI, Marjane. *Persépolis*, 2007)

Nesse episódio Majane foi morar na Europa com a ideia de que viveria bem melhor do que no Irã, que lá não teria qualquer tipo de preconceito, encontraria pessoas inteligentes e teria liberdade. No entanto, ela passa por situações adversas e se surpreende com preconceito e xenofobia. Compreendemos no acontecimento

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

acima, que o sentido das palavras na acusação da senhora, que era dona do alojamento que Marjane morava, vai muito além do que foi dito. Analisando à luz da AD e das afirmações acima expostas da autora Orlandi, em um contexto amplo concluímos que, por traz do dizível está a xenofobia e preconceito pois a senhora fez a acusação com base em algo pré-construído, que não foi dito mas se quis dizer, ou seja, que Marjane por ser iraniana, é uma ladra e que, portanto, ela havia roubado sua joia.

Segundo a AD, muitos elementos contribuem para a formação discursiva que, por sua vez, constitui o dizível. Entre esses elementos, cita ORLANDI (1995,39) estão "as condições de produção de qualquer discurso - está a própria matéria simbólica: o signo verbal, o traço, a sonoridade, a imagem, etc, e sua consistência significativa". Está também o momento histórico, a realidade da época.

Imagem 7

(Fonte: SATRAPI, Marjane. *Persépolis,* 2007)

É o que podemos ver claramente nesse quadrinho do livro que mostra Marjane observando sua cidade natal depois de ter passado quatro anos na Europa.

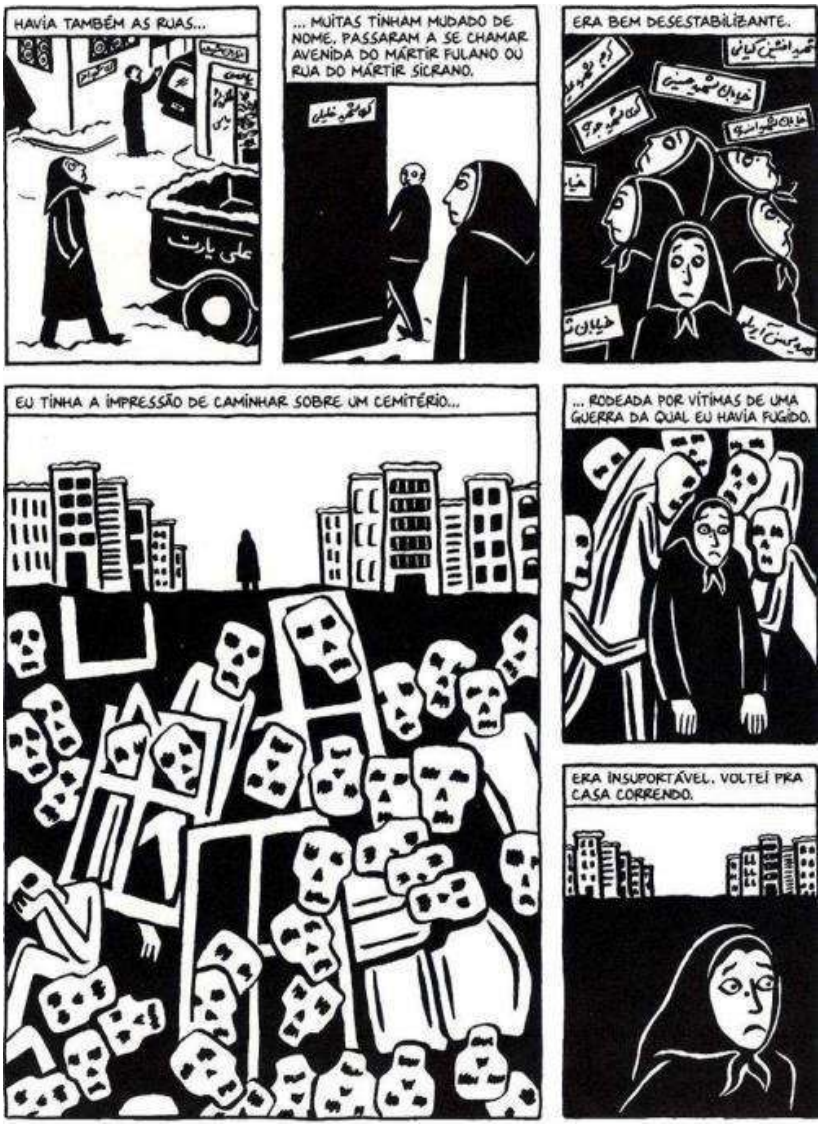
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Sua imagem, situado abaixo no quadrinho, com a imagem de um líder religioso acima, ao lado de prédios destruídos pela guerra, mostra seu sentimento de opressão. Mesmo após anos de guerra o regime imposto ainda conseguia ditar regras e amedrontar a população. E Marjane, por ter passado esse tempo em outro lugar, sentiu e percebeu o quanto os moradores de lá tornaram-se submissos e passivos a tudo isso.

Segundo ela, não precisaria se acostumar só com o véu, que ficou tempos sem usar, mas com inúmeras coisas que para ela eram absurdas também. Seu sentimento diante disso é expresso tanto na explicação escrita quanto no próprio desenho, os traços mencionados acima, a disposição das imagens e sua fisionomia apontam isso. A linguagem verbal e não verbal reforçam uma a outra confirmando a opressão sofrida por ela.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imagem 8



(Fonte: SATRAPI, Marjane.Persépolis, 2007)

Dando continuidade a essa situação observamos essa sequência em que Marjane caminha pelas ruas de Teerã e seu impacto só aumenta.

> Em toda língua há regras de projeção que permitem ao sujeito passar da situação (empírica) para a posição (discursiva). O que significa no discurso são essas posições. Elas significam em relação ao contexto sócio histórico e à memória. (ORLANDI, 2015 p.38)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Essa memória a que se refere a autora diz respeito ao saber discursivo que é o já dito, é o que fica interiorizado embora esquecido. Quando esse saber se relaciona com outros produz uma relação de sentidos. Nesse caso a relação de sentidos está entre o contexto imediato das imagens que é a desolação e a destruição que a guerra produziu e, em sentido amplo, o já dito sobre a historicidade, a já mencionada revolução islâmica de 1979 que fez do Irã uma república baseada em preceitos religiosos e que colocou os dogmas do islamismo acima dos valores democráticos. Essa realidade é ratificada nessa situação em que o governo coloca as pessoas mortas na guerra como mártires e nomeiam ruas com seus nomes. Acontece aqui a relação entre as duas situações: a realidade imposta pela guerra, e a situação política do país. Levando em conta que

> "não há discurso que não se relacione com outros...todo discurso é visto como um estado de um processo discursivo maior amplo, contínuo...um dizer tem relação com outros dizeres realizados, imaginados ou possíveis." (ORLANDI, 2015 p.37).

Nas imagens dessa sequência o leitor consegue "sentir" a morte nas ruas e a profunda tristeza de Marjane. Junto a esse discurso, também consegue relacionar esse contexto com a realidade da guerra transformando-a em algo louvável, ou seja, não são pessoas mortas sem razão, são mártires da religião.

Considerações finais

Nesse artigo tivemos como tema as HQs como uma manifestação artística da linguagem através da análise do livro *Persépolis,* que usa essa forma em sua narrativa. Através dos pressupostos da Análise do Discurso pudemos refletir sobre o impacto que as HQs podem ter para a compreensão e esclarecimentos de assuntos que interferem na evolução da sociedade.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> A AD considera que a linguagem não é transparente. Desse modo ela não procura atravessar o texto para encontrar um sentido do outro lado. A questão que ela coloca é: Como o texto significa?...ela produz um conhecimento a partir do próprio texto, porque o vê como tendo materialidade simbólica própria e significativa, como tendo espessura semântica: ela concebe em sua discursividade." (ORLANDI, 2015, p. 16)

Persépolis conta as etapas da vida de Marjane, desde sua infância até a vida adulta. O livro é envolvente e divertido e possibilita gestos interpretativos sobre temas políticos, principalmente relacionados à opressão. A história se passa em uma época de mudança radical no Irã, e Marjane consegue nos apresentar de forma leve e bem humorada o que acontecia, na ocasião, através dos desenhos de traços simples e da narrativa dinâmica.

Referências

RAMOS, Paulo. A leitura dos quadrinhos - Coleção linguagem e ensino. São Paulo: Contexto, 2009.

ORLANDI, Eni P. Análise do discurso: princípios e procedimentos. 12ª Edição, Campinas: Pontes, 2015.

MCCLOUD, Scott. Desvendando os quadrinhos.. Trad. Helcio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

ORLANDI, Eni P. Efeitos do Verbal sobre o não verbal. Rua/labeurb. p. 35-47 Campinas, 1995.

SATRAPI, Marjane. Persépolis. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fidel Castro: a iconização de um líder através de reportagens e fotografias em Revolución

Hélio Augusto DE SOUZA ALVES (UNESP/Assis)[1]

RESUMO: A presente pesquisa tem por objetivo geral a catalogação do periódico Revolución durante o primeiro semestre de 1959 e a análise da figura de Fidel Castro através das páginas do referido periódico, com ênfase em suas reportagens e, sobretudo, fotografias. A fonte de nossa pesquisa, veiculada entre os anos 1959 e 1965, apresenta-se como rico material de investigação científica pela pluralidade de temas abordados e pela singularidade de seu contexto de produção. Esse trabalho, pois, baseia-se nessa mescla entre o plural e o singular em Revolución, aliado à produção historiográfica, para a busca de respostas em torno do uso da imprensa cubana por parte dos revolucionários. Intenciona-se, através da análise em questão, identificar em que medida os recém-triunfados revolucionários cubanos se valeram da imprensa para a divulgação de seus projetos e, sobretudo, para a construção icônica da imagem de Castro.

Palavras-chave: Fidel Castro, Imprensa, Revolução Cubana.

Revolución e a Revolução em Cuba

O estudo da Revolução Cubana é inerente a uma série de debates que, ao largo do tempo, se multiplicam conforme identificam-se novas possibilidades e são levadas a cabo investigações com vistas a compreender as particularidades da revolução em questão e, como não, também da figura de seu líder histórico: Fidel Castro Ruz.

[1] Graduando em História na Faculdade de Ciências e Letras/UNESP/Assis, bolsista de Iniciação Científica da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo FAPESP nº 2016/07527-2) sob orientação do Prof. Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa (UNESP/Assis).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O trabalho que aqui se apresenta é, portanto, o resultado parcial de uma investigação em andamento que, pautada em novas possibilidades, visa compreender a construção icônica da imagem do Comandante em Chefe da Revolução Cubana, Fidel Castro Ruz, através da imprensa daquele país, tendo como fonte fundamental o periódico Revolución – órgão oficial do Movimento Revolucionário 26 de Julho (MR-26) – e o papel que o referido periódico desenvolveu nos primeiros 6 meses que sucederam o triunfo revolucionário na iconização do líder em questão.

Trabalhando com dados bibliográficos em concomitância com a análise de nossa fonte primária, qual seja, o periódico Revolución, temos, pois, verificado uma necessidade crescente de identificar através das reportagens e fotografias difundidas em Revolución a consolidação da imagem de Castro – já tido como um líder pelo povo insurgente desde antes do triunfo em janeiro de 1959 – como também um ícone messiânico a partir da derrocada da tirania da era batistiana.

Revolución, veiculado na legalidade[2] entre janeiro de 1959 e outubro de 1965, desempenhou nesse período importante papel no meio jornalístico cubano no sentido de levar em suas páginas os debates políticos mais atuais e inerentes ao governo revolucionário àquela época. Assim, as palavras de Carlos Franqui, criador e diretor do periódico desde os tempos da luta insurrecional na Sierra Maestra, definem a intrínseca relação entre os objetivos de Revolución com a Revolução Cubana e com a figura do líder Fidel Castro, a qual Franqui confere certa grandiosidade:

> Parecia-me que a única maneira de lutar, de exercer influência, era através do jornal. Estar à distância e ainda assim ficar por dentro. Eu sabia que o jornal seria o veículo para acompanhar o desenvolvimento do fenômeno Fidel, que era um verdadeiro fenômeno de popularidade, porque ele era a revolução. (FRANQUI, 1981, p. 34, grifos nossos).

[2] *Revolución* circulou na clandestinidade com 22 edições, sob a direção de Carlos Franqui, na Sierra Maestra como órgão oficial do MR-26.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O trabalho de Barthon Favatto Suzano Júnior (2014) é também revelador no que diz respeito ao papel de Revolución no que tange à sua importância à época e à iconização do líder revolucionário. Favatto nos apresenta informações que corroboram, em linhas gerais, um dos papéis que Revolución teve nesse sentido e sua relação com o governo. Se, por um lado, Revolución fora organismo oficial do Movimento 26 de Julho, por outro lado, não era do governo. Todavia, ao mesmo tempo, assumia tal papel involuntária e indiretamente, podendo, assim, dizer-se, oficioso (FAVATTO JÚNIOR, 2014, p. 147). E dessa maneira sustentou-se por relativo tempo – tempo que o autor considera como o tempo da lua-de-mel de Franqui e Infante com a revolução e, por conseguinte, com seu líder, Fidel Castro, até meados de 1961.

Carlos Franqui, em Retrato de Familia com Fidel, chega a abordar de maneira indireta a espécie de sujeição que tal situação oficiosa conferiu a Revolución com relação à figura de Fidel Castro. Ao tratar das aproximações e afastamentos entre o oficial e o oficioso, revela que para a manutenção do status quo do periódico e de sua posição era necessário – porém difícil – "manter um certo equilíbrio, o que significava dizer sim a Fidel e não a muitas outras coisas" (FRANQUI, 1981, p. 34, grifos nossos).

Sobre o aspecto da sujeição de Franqui e, consequentemente, de Revolución à figura de Fidel, cabe pontuarmos que as investigações feitas até o presente instante não são unânimes ao apresentar-nos resultados que comprovem algum desconforto por parte de Carlos Franqui com a situação no período abarcado por nossa investigação – embora posteriormente, sabe-se, Franqui rompe com o regime da ilha. Pelo contrário, algumas das informações contidas na bibliografia disponível chegam a ser contundentes ao afirmar uma verdadeira admiração a Fidel por parte de Franqui e, consequentemente, uma certa aceitação, ainda que inicialmente, da referida "sujeição", já que essa rendia ao grupo que compunha Revolución uma liberdade nos primeiros anos (os anos da lua-de-mel com a Revolução) que não seria possível sem o apoio de Fidel Castro.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ainda sobre a relação do diretor de Revolución com o líder cubano, Guillermo Cabrera Infante, em Cuerpos Divinos, afirma que na ocasião da visita de Fidel Castro aos Estados Unidos em abril de 1959, durante um ataque temperamental de Castro por conta dos perigos existentes de uma reunião com Richard Nixon, o líder revolucionário ordenou que todos saíssem e o deixassem pensar. Prontificados a sair todos os que estavam no ambiente, Infante relata que Fidel disse a Franqui, e somente a Franqui, que ficasse e este ficou. Questionado mais tarde sobre o que teria acontecido na sala, Franqui teria respondido que nada ocorrera; que Fidel queria ficar sozinho, mas não completamente, pois "odeia a solidão e queria compartilhar com alguém a responsabilidade de sua decisão". Para Infante, figura próxima à Franqui, o diretor e amigo idolatrava Fidel (INFANTE, 2010, p. 304-305).

O êxito na manutenção do status quo do jornal dentro governo em seus primeiros anos e a importância que tinha também seu dirigente para Castro se comprovam com a passagem apresentada no trabalho de Favatto Júnior (2014), onde o autor aponta que Castro chegara a convidar Franqui para ocupar o cargo de Ministro do Trabalho ou das Finanças e, mesmo com a negativa de Franqui, ainda lhe coube indicar cinco dos vinte e quatro ministros para o Governo Provisório de Manuel Urrutia Lleó (FAVATTO JÚNIOR, 2014, p. 134). Além disso, pelas palavras de Cabrera Infante, um crítico de Fidel, percebe-se o reconhecimento de um certo privilégio que a proximidade com o poder recém-instituído proporcionava ao Grupo R3:

> A censura não existia para nós. Como em Lunes, éramos nossos próprios patrões. Afinal de contas, nós éramos o fruto dourado de Revolución, o jornal da Revolução, a voz do povo, a voz de Deus. Enfim, éramos, como se diz, onipotentes. (INFANTE, 1996, p. 86).

[3] Grupo R é o nome dado aos integrantes do grupo de intelectuais de esquerda que compunham Revolución. De igual maneira, Grupo Я é o nome dado grupo dos integrantes de Lunes de Revolución. Tal informação pode ser verificada em FAVATTO JÚNIOR, Barthon. Entre o doce e o amargo. São Paulo: Alameda, 2014 e em MISKULIN, Sílvia Cezar. Cultura Ilhada: Imprensa e Revolução Cubana (1959-1961). São Paulo: Xamã, 2003.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Desse aspecto, podemos depreender, talvez, a própria razão residente nos interesses de Franqui ao "dizer sim a Fidel e não a muitas outras coisas". Como Favatto nos aponta, é inegável que o Grupo R tenha sido, naquele biênio (1959-1960), a menina dos olhos de ouro da Revolução Cubana (FAVATTO JÚNIOR, 2014, p. 170).

Com o exposto até o instante, é natural e importante sublinhar que durante o desenvolvimento das investigações pertinentes ao nosso projeto, temos verificado, pois, a inegável importância das obras de Franqui para a compreensão não somente do periódico a que estava à frente, mas, sobretudo, de suas ambíguas relações e posicionamentos dentro do contexto analisado. Tais relações, sobretudo com Fidel Castro e com os próprios "velhos comunistas" do Partido Socialista Popular (PSP) se mostram reveladoras de um ambíguo intelectual de esquerda, que, muitas vezes, desafiou os limites de seu tempo utilizando como arma a imprensa e como escudo Fidel Castro, figura que quase sempre intermediou os conflitos entre o Grupo R e grupos de oposição a este, mesmo quando Revolución ousava assumir posturas contrárias àquelas defendidas pelo governo.

> Como exemplo do que se abordou anteriormente, ainda que se trate de um período posterior ao que abrange nossa pesquisa, entende-se por pertinente que citemos Carlos Franqui em Retrato de Família com Fidel ao tratar da discordância de seu grupo com relação à adesão do modelo soviétivo pelo governo cubano, já que suas palavras abordam o papel de nossa fonte na crítica de medidas do governo e, ao mesmo tempo, elucidam sua atuação na preservação da imagem de Fidel Castro:
>
> O Revolución era o único símbolo que restava de uma oposição revolucionária, e até mesmo as suas cores rubro-negras tinham começado a desbotar. Nossa estratégia era a de atacar todos, todos menos Fidel Castro. Portanto, tentamos dizer ao povo cubano que o socialismo soviético (Raúl Castro e os velhos comunistas) era contra seus interesses. Fomos bem sucedidos até certo ponto, em parte porque nossos inimigos sempre tentavam se livrar de nós da mesma maneira – através de Fidel. Mas não se pode forçar Fidel. Ele age quando quer. Assim, nós sobrevivemos. (FRANQUI, 1981, p. 111, grifos nossos).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Com respeito a essas tensões entre os grupos que compunham o alto escalão da Cuba revolucionária, Sílvia Cézar Miskulin (2003), em Cultura Ilhada: Imprensa e Revolução Cubana (1959-1961), nos apresenta dados que evidenciam o posicionamento de Fidel Castro na mediação das tensões que tomaram conta do espectro nacional e, via de regra, internacional quando do possível alinhamento com a União Soviética.

Miskulin coloca em debate o discurso de Fidel Castro em maio de 1959. Com sua passagem, podemos identificar de maneira clara e precisa o posicionamento mediador e o discurso aparentemente neutro de Castro no seio das tensões. Em suas palavras, o líder cubano e sua revolução mantinham-se ideologicamente neutros e indefinidos: nem comunistas, afastando as especulações de alinhamento com o bloco soviético; mas também rechaçando quaisquer aproximações que lhes pudessem ser atribuídas com relação ao capitalismo. A revolução, parecia, queria fazer-se única, autêntica, abstendo-se da polarização global causada pela Guerra Fria (MISKULIN, 2003, p. 32).

Não necessariamente o discurso de Fidel Castro nesse momento significaria seu posicionamento de algum tempo mais tarde, quando, segundo Franqui, Castro lhe teria afirmado que "somente os velhos comunistas e os soviéticos sabem alguma coisa de comunismo" e que, por isso, deviam aprender com eles (FRANQUI, 1981, p. 110 apud FAVATTO JÚNIOR, 2014, p. 199). Contudo, o fato é que a mediação dos conflitos e a neutralidade inicial de seu discurso visava, naturalmente, preservar a imagem da revolução no contexto da Guerra Fria e acalmar os ânimos das forças de esquerda antagônicas dentro de Cuba que buscavam o controle da política cultural no país.

No início, à frente dessa política cultural, estava Revolución, mais precisamente Lunes de Revolución, surgido em 23 de março de 1959, aproximadamente quatro meses após o triunfo revolucionário, distribuído na segunda-feira e sob a direção de Guillermo Cabrera Infante a convite do companheiro Carlos Franqui (MISKULIN, 2003, p. 38).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Em análise sobre o editorial de Lunes, Miskulin observa que se parece estar diante de um manifesto político-ideológico dos editores, em que o posicionamento do suplemento é apresentado:

> Não somos comunistas. Ninguém: nem a Revolução, nem Revolución, nem Lunes de Revolución. [...] Mas nós, os de Lunes de Revolución, hoje queremos dizer, simplesmente, que não somos comunistas. Para poder dizer também que não somos anticomunistas. Somos, isso sim, intelectuais, artistas, escritores de esquerda – tão de esquerda que às vezes vemos o comunismo passar pelo lado e situar-se à direita em muitas questões da arte e literatura. (EDITORIAL, 1959g, p. 3 apud MISKULIN, 2003, p. 41).

Como pudemos observar no estudo do conteúdo desse editorial durante a pesquisa até aqui desenvolvida, há uma homogeneização entre o posicionamento dos editores do suplemento, as diretrizes do Movimento 26 de Julho e o discurso de Fidel Castro de maio de 1959. Como nos coloca Sílvia Miskulin sobre esse aspecto: nem comunista, nem anticomunista (MISKULIN, 2003, p. 41).

A popularização de Revolución e a iconização de um líder

Considerado o turbulento contexto político quando do triunfo da Revolução Cubana em 01 de janeiro de 1959, a publicação da primeira edição oficial de Revolución ocorrera no dia 02 de janeiro daquele ano e a partir de então, como nos apresenta Sarah Beaulieu (2013), sua popularização fora meteórica:

> Después del triunfo de los barbudos, el periódico salió de la sombra, y el 2 de enero de 1959 se publicó de manera oficial el primer número de Revolución desde Santiago de Cuba [...] Rapidamente, la tirada de Revolución superó los 130.000 ejemplares. (BEAULIEU, 2013, p. 167).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A taxa de analfabetismo da Cuba batistiana – cerca de 11,6% na zona urbana e 41,7% na zona rural em 1953 – explica, em certa medida, a artimanha de Ithiel León, diretor de design gráfico, ao "adotar grafismos modernos e ampliar o espaço para fotografias na primeira página, o que estimulava os leitores ao passo que causava grande impacto" (FAVATTO JÚNIOR, 2014, p. 119). Nos parece lógico dizer que num país com tais índices de analfabetismo, a imagem, seja através da imprensa escrita seja através da imprensa televisiva, tem elevada importância. Dados disponíveis no trabalho de Luís Fernando Ayerbe (2004) nos confirmam a dependência do cidadão cubano dos anos 1950 com relação a televisão. Em 1954 o país ocupava o primeiro lugar na América Latina e no Caribe, com 150 mil aparelhos de televisão (AYERBE, 2004, p. 33).

Sendo assim, os grafismos modernos de Revolución e as fotografias em elevada quantidade nele verificadas são, para a época, além de inovador também impulso para a crescente venda de seus exemplares.

Aspectos dessa natureza, somados à promessa revolucionária do programa apresentado em A História me Absolverá (CASTRO, 2011) de acabar com as desigualdades, nos levam a crer que o corpo diretor de Revolución, esclarecido que, sabemos, era, considerou essa dependência visual que se tinha sobre os meios de comunicação e revolucionou a imprensa escrita de seu tempo dando maior lugar às imagens numa tentativa de fazer chegar as informações àqueles que não de outra maneira teriam acesso ao que o periódico buscava transmitir: através da fotografia.

A atenção dispensada por Aviva Chomsky (2015) à mitificação dos líderes revolucionários cubanos merece também especial destaque, pois é cabível para os objetivos de nossa investigação sua afirmação de que:

> Muitos dos personagens e acontecimentos da história revolucionária de Cuba foram elevados a uma posição mítica, não apenas em Cuba, mas em todo o mundo [...]. Quase nada chega ao nível icônico de José Martí, cujo busto é onipresente em locais públicos e cujo nome aparece em diversas instituições. Mas os líderes da revolução de 1959 também alcançaram uma posição fora do comum no país. (CHOMSKY, 2015, p. 41).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Tal elevação dos líderes da Revolução de 1959 à condição mítica ou icônica, como apontado acima por Chomsky, encontra lugar nas páginas de nossa fonte através dos textos e imagens nela veiculadas.

A importância verificada por Chomsky quanto ao papel da imprensa nesse processo é bastante contundente, nos possibilitando observar, dentre outras coisas, que com o surgimento de novos trabalhos sobre o tema tem-se florescido também novas abordagens, o que é plenamente importante. Sua preocupação em tratar da imprensa nos rendeu, por conseguinte, informações sobre Herbert L. Matthews, repórter do New York Times, a quem a autora atribui a responsabilidade pelo "impulso inesperado às revoltas de guerrilha na sierra" e, afirma, "contribuiu para criar as qualidades míticas desse movimento" (CHOMSKY, 2015, p. 46).

Sobre a viagem de Matthews à Sierra para entrevistar Fidel Castro em fevereiro de 1957, Aviva Chomsky traz que:

> Sua reportagem explosiva apareceu na primeira página do Times e levou Castro aos lares norte-americanos. 'Ele tem ideias fortes sobre liberdade, democracia, justiça social, e sobre a necessidade de restaurar a Constituição e realizar eleições', relatou Matthews. Outro repórter do Times viria a chamar Matthews como "o homem que inventou Fidel". (CHOMSKY, 2015, p. 47).

Embora discordemos, em parte, da colocação de que Matthews teria sido o homem que inventou Fidel – tendo em vista o fato de acreditarmos que Fidel Castro através da guerrilha e da derrubada de Batista inventou a si próprio – devemos observar que, tendo sido Matthews ou não o homem que inventou o líder cubano, a imprensa – e sobretudo Revolución – certamente foi o meio que o popularizou dentro e fora de Cuba, convertendo-o em um ícone que, através de uma política cultural atrelada à capacidade estatal de fazer mudanças com a participação ativa da população, movia massas e era o responsável por uma religião cultural chamada fidelismo:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> O livro inovador de Lilian Guerra mostra a criatividade cultural da revolução num intercâmbio dinâmico entre os cidadãos e o Estado. A relação 'nasceu nas manifestações em massa sem precedentes com milhões de pessoas' que criaram uma 'grandiosa narrativa' de unidade, sacrifício e redenção que Guerra chama de "fidelismo" [...] O fidelismo se tornou uma "religião cultural" que "levou a maioria dos cubanos, incluindo grande parte, se não a maioria, da classe média, a apoiar até as políticas mais radicais" [...]. (CHOMSKY, 2015, p. 160).

Com isso, observamos a indiscutível elevação e aclamação popular em nome de Castro que, líder dos revolucionários do Movimento 26 de Julho, convertia-se também em líder popular em seu país. Sobre esse aspecto, José Rodrigues Máo Júnior (2007) nos traz que:

> O governo que surgiu no 1º de janeiro não podia ser considerado como um governo verdadeiramente revolucionário... A força revolucionária, naquele momento, estava fora do governo – estava no Exército Rebelde liderado por Fidel Castro. Sua nomeação para o cargo de primeiro-ministro serviu para unir o poder revolucionário e o governo. (SZULC, 1987, p. 560-561, apud MÁO JÚNIOR, 2007, p. 324).

A comprovação do trecho acima se verifica através do fato de Revolución, mesmo antes da nomeação de Castro como primeiro-ministro em meados de fevereiro de 1959, conferir à ele mais poderes e protagonismo do que tinha o governo de Manuel Urrutia Lleó. À exemplo do que aqui discorremos, cabe apontarmos a edição de Revolución de 03 de fevereiro de 1959, cuja manchete no topo da página apresenta a mensagem "Da Inicio Fidel a la Revolución Agrária" e segue no texto de sua página 11 defendendo que Castro tem a autoridade para condenar os grandes proprietários e determinar a "repartição" das terras, "porque es el líder máximo de la Revolución. Y porque, además, ha acompañado las palabras con los hechos. Y ya está repartiendo tierras". Note-se, aliás, que a referida reportagem data de um período anterior não só a nomeação de Castro como primeiro-ministro, como também antecede a oficialização da Reforma Agrária por

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

lei que a instituísse. Estaria, portanto, Revolución não só iconizando a imagem já difundida de Fidel Castro como, também, elevando sua importância e seus poderes ante o povo e as instituições políticas cubanas.

Na obra intitulada Nada podrá detener la marcha de la historia, organizada por Fidel Castro Ruz (1985) com o conteúdo de sua entrevista concedida a Jeffrey M. Elliot e Mervin Dymally entre os dias 27 e 29 de março de 1985, também encontramos informações ora esclarecedoras, ora contraditórias do líder cubano, que enriquecem e soam importantes à nossa pesquisa.

À exemplo das contradições mencionadas, basta recorrermos aos apontamentos de Revolución e nossa bibliografia sobre o papel da imprensa na construção da imagem de Castro e a resposta do mandatário cubano quando questionado sobre as dificuldades de viver sob uma espécie de aquário ou vitrine aos olhos públicos. Castro, curiosamente, responde a Elliot que diferente de outros líderes, não criou um aquário sobre si e, sobretudo, que até aquele momento sempre atuou sem publicidade. Vejamos:

> Usted observa que, por lo general, en todos los países existe lo que se llama una oficina de prensa del Ejecutivo, cada cosa que hace el Presidente o el Primer Ministro a lo largo del día la están publicando en los periódicos [...]. Bueno, se crea alrededor de ellos en cierta forma una torre de marfil o una pecera. Yo no me he creado esa pecera [...] toda mi vida, en estos 26 años, me he movido por todas partes sin ceremonias, sin protocolo, sin publicidad. (CASTRO, 1985, p. 56, grifos nossos).

Pelo trecho acima, percebemos uma certa negação de Castro ao fato de ter se valido da imprensa tal qual fazem ou fizeram outros líderes mundiais para sua própria promoção ou para a promoção de seus atos. Certamente, com os breves apontamentos feitos até aqui e com os dados que nos restam apontar podemos afirmar o contrário do que o então presidente cubano afirmara nessa entrevista. Afinal, ainda que datada de 1985, ou seja, 26 anos após o período abarcado por nosso trabalho, a afirmação de Fidel Castro é abrangente: nesses 26 anos, defende, se moveu sem publicidade.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Sobre não possuir uma oficina de imprensa do Executivo, se tal informação pode, por um lado, ser aceita em certa medida; por outro, pode ser contestada. Com isso queremos dizer que, de fato, com relação à Revolución este não era organismo oficial do governo, porém, como apontado anteriormente, o periódico acabava por atuar como tal.

Sejam quais forem os motivos que levaram Castro àquela afirmação, dados coletados no periódico em questão, com viés altamente fidelista em seu período inicial, "dizendo sim à Fidel e não a muitas coisas", nos permitem afirmar a promoção icônica da imagem do líder revolucionário de maneira aberta e frequente, sobretudo quando tratam-se de fotografias. Nessas, temos verificado a aparição de Castro geralmente em médio ou primeiro plano com relação aos demais, quando existem na composição fotográfica – já que em muitos dos casos o jornal parece prezar pela publicação de imagens individuais do Comandante em Chefe da Revolução Cubana.

Ademais, no intuíto de elucidar o que aqui tratamos, vale apontar que num curto espaço de tempo, entre os dias 02 de janeiro de 1959 e 04 de fevereiro do mesmo ano, por exemplo, identificamos a ocorrência de 50 fotografias publicadas de Fidel Castro (individuais ou coletivas), enquanto que as imagens de Manuel Urrutia Lleó, presidente de Cuba à época, no mesmo período mal alcançam a quantidade de 20 fotografias no periódico. É importante, ainda, recordar que no período exemplificado Castro tampouco havia assumido o cargo de primeiro-ministro de Cuba.

Além disso, não se tem, até o presente momento, verificado nas edições do primeiro semestre de 1959 de Revolución o registro de imagens nas quais sejam possíveis verificar Fidel Castro em ângulos que lhe desfavoreçam a face ou a postura. Posadas ou não, todas as fotografias analisadas possuem como característica em comum a transmissão de mensagens visuais que aludem ora ao heroísmo, ora à bravura e ora à ternura da figura de Castro. Muitas das vezes também, as técnicas empregadas pelos fotógrafos de Revolución parecem concentrar-se na angulação da câmera com relação a Castro de maneira a conferir-

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

lhe grandeza, com a tomada das imagens de baixo para cima (contra-plongée) ou, no máximo, em ângulo normal.

FONTE

REVOLUCIÓN. La Habana: Ediciones R, 1959-1961.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYERBE, Luís Fernando. A Revolução Cubana. São Paulo: EDUNESP, 2004.

BEAULIEU, Sarah. Política Cultural y Periodismo en Cuba: Trayectorias cruzadas de la prensa oficial y de los medios independientes (1956-2013). Granada: Editora da Universidade de Granada, 2013.

CABRERA INFANTE, Guillermo. Cuerpos Divinos. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010.

CASTRO, Fidel. A História me Absolverá. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

_____. Nada podrá detener la marcha de la historia. La Habana: Editora Política, 1985.

CHOMSKY, Aviva. História da Revolução Cubana. São Paulo: Veneta, 2015.

FAVATTO JÚNIOR, Barthon. Entre o doce e o amargo: memórias de exilados cubanos – Carlos Franqui e Guillermo Cabrera Infante. São Paulo: Alameda, 2014.

FRANQUI, Carlos. Retrato de família com Fidel. Rio de Janeiro: Record, 1981.

JUNIOR, José Rodrigues Máo. A Revolução Cubana e a Questão Nacional (1868-1963). São Paulo: NEC, 2007.

KOSSOY, Boris. Fotografia e História. 3ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MISKULIN, Silvia Cézar. Cultura Ilhada: Imprensa e Revolução Cubana (1959-1961). São Paulo: Xamã, 2003.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Arte e política intrinsecamente ligadas: o impacto da charge na sociedade brasileira

Ana Clara dos Reis TOMAELLI[1]
Orientadora: Prof. Dra. Célia Dias dos Santos[2]

As charges, textos verbais ou imagéticos típicos da esfera jornalística, têm o objetivo de, utilizando-se do humor e da comicidade, levar o leitor à crítica sobre qualquer assunto polêmico, seja ele de cunho político, religioso, esportivo ou social de forma geral. O presente artigo busca verificar a importância das charges enquanto gêneros discursivos, baseando-se em autores como Zucco e Moretti, Marcuschi, Bressanin, Cabello e Dias, Maringoni, Romualdo, dentre outros, e a influência do contexto político na produção delas. O *corpus* do trabalho é composto por produções do chargista Marco Jacobsen, datadas de 11 de novembro de 2010, 18 de junho de 2013 e 25 de setembro de 2015, veiculadas pela *Folha de Londrina*, examinando o modo como a ex-presidente Dilma Rousseff foi retratada em diferentes momentos importantes de seu governo. A metodologia utilizada pauta-se em pesquisa bibliográfica e análise das imagens.

Palavras-chave: Gêneros discursivos, charge, política.

INTRODUÇÃO

Jornais são materiais muito acessíveis e, por isso, corriqueiros nos dias atuais. Eles veiculam uma das mais impactantes formas de crítica social: a charge, que é um gênero do discurso que se utiliza da imagem para expor o posicionamento do jornal que serve de suporte para ela. Composta por apenas um quadro, o que a

[1] Graduanda em Letras Vernáculas e Clássicas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).
[2] Professora colaboradora do departamento de Letras Vernáculas e Clássicas na Universidade Estadual de Londrina (UEL).

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

difere das tirinhas e das histórias em quadrinhos, é normalmente carregada de ironia e retrata um fato social relevante para o país.

Para Miani (2012), a charge participa de um contexto, isto é, vem acompanhada de textos – normalmente notícias. Dessa forma, se o autor não compreende o assunto da charge, não entende do que trata, ele tende a buscar compreendê-la lendo as notícias. Portanto, a charge tem papel de incentivar a leitura de todo conteúdo noticioso de um jornal. O mesmo autor ainda afirma que a incorporação das charges visava ao maior consumo deles, porém, com o tempo, o caráter de opinião atribuído a elas ganhou mais espaço e importância que a venda dos impressos.

De acordo com Quadros, Zucco e Moretti (2010, p. 57):

> [...] considera-se charge como crítica temporal a um personagem, fato ou acontecimento político específico, diferenciando-a da caricatura (representação de um personagem com uso de traços exagerados) e do cartum (crítica atemporal de costumes) – levando em conta, nesse caso, que a diferença entre cartum e charge reside basicamente no objeto/no tema da crítica.

Os mesmos autores (2010, p. 58) ainda sustentam que o humor contido na charge "[...] muitas vezes mascara a intenção ideológica com o estímulo ao riso. Ao proporcionar uma releitura das notícias, ao mesmo tempo em que sugere, esconde significados."

Levando em conta que, desde os tempos mais remotos, o homem recorre à criação artística para se comunicar e lembrando o princípio aristotélico de que todo homem é, naturalmente, um ser político, o objetivo deste trabalho é observar como política e arte são capazes de se unir, obtendo como produtos as charges, que têm o papel de denúncia, protesto ou crítica à uma determinada situação em um momento cronológico específico. O presente artigo também visa a refletir sobre o impacto sócio-histórico que as charges têm na sociedade. Para isso, foram analisadas

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

produções do chargista Marco Jacobsen, abordando as diferenças observadas na representação da ex-presidente Dilma Rousseff no período entre 2011 e 2015.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

De acordo com Marcuschi (2008), a comunicação entre seres humanos só é possível devido à existência de gêneros do discurso, os quais são definidos, para o mesmo autor (2008, p. 161), como "[...] atividades discursivas socialmente estabilizadas que se prestam aos mais variados tipos de controle social e até mesmo ao exercício de poder". Além disso, eles são necessários para o processo de interação humano, uma vez que toda interação verbal se dá por meio dos gêneros discursivos. Marcuschi (2005) afirma ainda que os gêneros não são modelos estanques nem estruturas rígidas, mas servem para um fim social. Segundo Bazerman apud Marcuschi (2005), os gêneros são aquilo que a sociedade reconhece como tal em cada momento do tempo.

Maingueneau (2004) subdividiu os gêneros discursivos em dois regimes: de gêneros conversacionais e de gêneros instituídos. O primeiro grupo inclui, como sugere o próprio nome, as conversas cotidianas, que são gêneros de pouca estabilidade, variando muito seus temas de acordo com a situação e contexto dos falantes. Por isso, são gêneros cuja divisão em categorias exatas é bem complexa. Em se tratando do regime de gêneros instituídos, incluem-se textos que, por traços de estilo, mantêm particularidades autorais - textos da esfera literária, religiosa, jornalística, política, etc – e textos cotidianamente comuns: entrevistas, debates, contas, listas, bilhetes. Esse grupo possui maior estabilidade e menos marcas autorais.

Os jornais, que fazem parte desse segundo grupo, podem ser encarados como suportes para alguns outros gêneros. Um exemplo é a charge, que será aprofundada no presente artigo. A origem da palavra vem do francês charger e pode ser traduzida como carga, exagero, ataque; se caracteriza pelo excesso nos traços, a

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

fim de satirizar e tornar uma situação – normalmente relacionada com a política ou outros assuntos polêmicos – sarcástica, irônica, com teor de ataque. Caruso (1994) sintetiza o papel de tal produção artística, afirmando que "fazer charge é espremer em imagens o suco da vida política nacional".

Bressanin (2007, p. 508) postula que a charge jornalística "[...] atrai o leitor, pois, enquanto imagem, é de rápida leitura, transmitindo múltiplas informações e de forma condensada." Isto é, diferindo-se dos outros gêneros, sejam eles jornalísticos ou não, a charge possibilita maior contato com o leitor e aumenta o interesse dele, uma vez que veicula imagens, as quais vem acompanhadas de frases curtas e sintéticas, que, por vezes, servem para complementar e auxiliar o leitor a compreender melhor o assunto de que a reportagem relacionada trata.

Cabello e Dias (2006) reafirmam que a charge, desde seu início, busca a conscientização e mobilização das camadas populares. Porém, ela deve, primeiro, fazer com que o leitor ria, para que, somente então, ele pense e busque mobilizar-se.

Maringoni (1996) comenta que nem todo assunto é passível da criação de charges e expõe a necessidade de ter bom senso na produção delas. Uma vez que o humor não pode agredir o leitor, o chargista deve saber escolher os temas. O autor exemplifica seu ponto de vista utilizando a morte de Ayrton Senna: se o desenhista tratar a tragédia ocorrida ao ídolo brasileiro com tom de comemoração, ele ferirá quem vê a charge e, dessa forma, quebrará o código de comunicação existente entre o profissional e seu público.

A charge nasceu da caricatura. Isso ocorreu em meados do século XIX, com o desenhista francês Honoré Daumier, que criticava acidamente o governo nas publicações do jornal Le Caricature. Sua charge mais marcante, datada de 1831 (figura 1), chama-se "Gargântua" e lhe rendeu seis meses de prisão.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

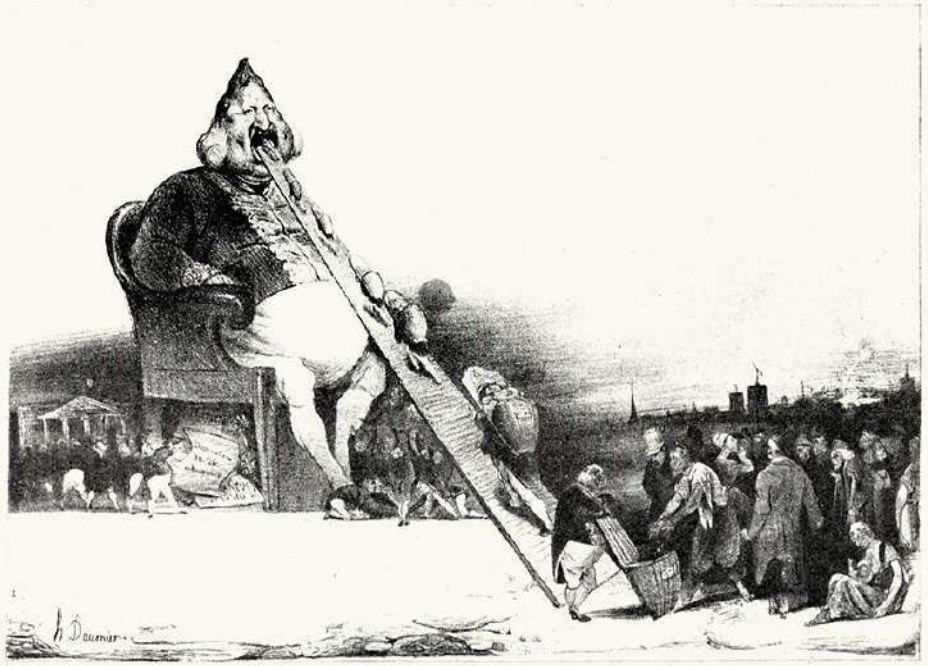


FIGURA 1 – Gargântua, Honoré Daumier
Fonte: LER BD3

A charge satiriza o rei Luís Filipe I, conhecido por ser avarento. Abaixo de seu "trono" – que, aqui, faz referência ao vaso sanitário – encontram-se os membros do Parlamento, comparados às fezes do rei, enquanto, à frente, está o povo, maioria que paga quantidades exacerbadas de impostos. O nome da charge faz alusão ao livro homônimo, de 1534, escrito por François Rabelais, que conta a história de um gigante que era o símbolo de todos os defeitos da sociedade da época: os vícios com prazeres mundanos – bebedeiras, comidas e sexo. A obra criticava também o fanatismo religioso e até mesmo o sistema escolar do período.

No Brasil, a primeira charge de que se tem conhecimento é de 1837 (figura 2) e é chamada de "A Campainha e o Cujo". Seu autor é Manuel de Araújo Porto Alegre; todavia, a charge não continha assinatura: é provável que, por medo de ser preso, o autor preferiu não se identificar como tal. A charge circulou pelas ruas do Rio de Janeiro, avulsa, com o preço de 160 contos de réis.

[3] Disponível em: <http://lerbd.blogspot.com.br/2013/03/historias-em-quadrinhos-diante-da.html> Acesso em: 09 fev. 2017.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

FIGURA 2 – A Campainha e o Cujo, Manuel de Araújo Porto-Alegre
Fonte: BIBLIOTECA DIGITAL LUSO-BRASILEIRA4

Essa arte trata, de forma irônica, das supostas propinas recebidas por Justiniano José da Rocha, diretor do jornal Correio Oficial, entidade que era ligada ao governo. Na charge, ele é representado recebendo um saco de dinheiro.

Durante a ditadura militar brasileira, período marcado pela forte repressão política e pela censura, as charges assumiram papel de resistência, crítica e contestação às medidas adotadas pelo governo. Nessa época, surgiu a chamada "imprensa alternativa", que se caracterizava por ser contrária a tudo que acontecia no país naquele momento. O tabloide O Pasquim, que circulou entre os anos de 1969 e 1991, é um dos mais memoráveis nesse viés. Os fundadores do jornal foram Jaguar, Tarso de Castro, Sérgio Cabral e Ziraldo e as vendas atingiram a marca de 200 mil exemplares. A charge a seguir (figura 3), que faz uma crítica direta à censura prévia – decreto de lei que obrigava os redatores de jornais ou revistas a submeterem seus editoriais à leitura prévia dos censores, para que eles permitissem ou proibissem a publicação –, utiliza-se do humor e de um apelo

[4] Disponível em: <https://bdlb.bn.gov.br//acervo/handle/123456789/47060>. Acesso em: 09 fev. 2017.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sexual, uma vez que as formas exageradas do corpo feminino e o grito da mulher, indicando falta de consentimento, insinuam que o homem provavelmente estava pensando em abordar a mulher, mas o fato de não ter dito nada ainda e já ter recebido a resposta negativa confere comicidade à charge ao mesmo tempo que critica a lei que, para eles, era tão absurda quanto a reação da primeira personagem da charge.

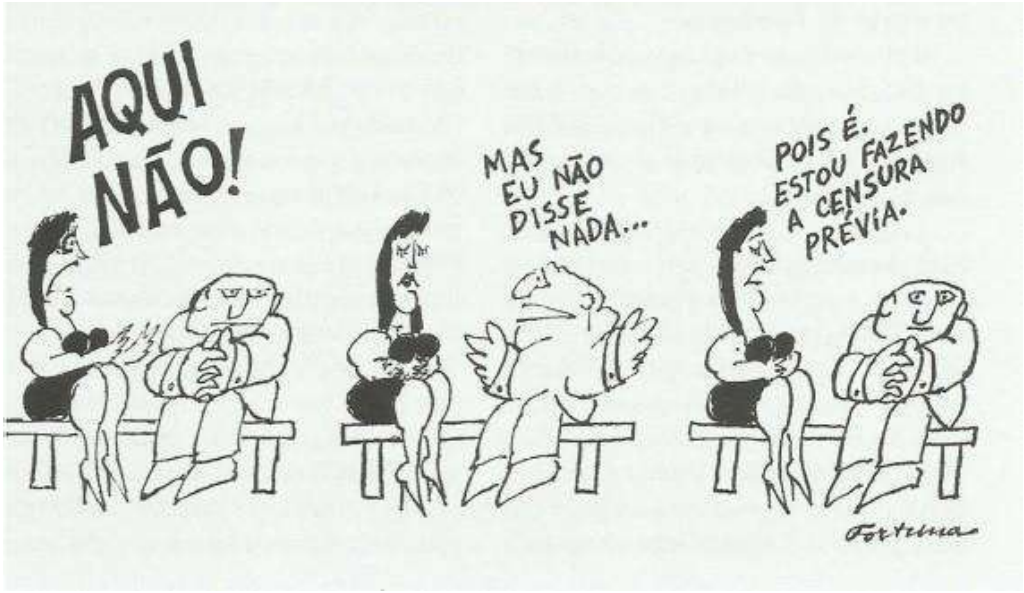


FIGURA 3 – Censura prévia, Reginaldo José de Azevedo Fortuna
Fonte: JAGUAR, AUGUSTO, SÉRGIO. (Org). O melhor do Pasquim: antologia, vol. 1 (1969 – 1971). Rio de Janeiro: Desiderata, 2006, p. 211.

A charge logo foi reconhecida como possibilidade para noticiar de forma satírica e, ao mesmo tempo, bem-humorada qualquer área: política, esporte, religião, sociedade. Por conta disso, os jornais passaram a adotá-las e incorporá-las em suas publicações. A importância deste tipo de produção artística é inegável. De acordo com Maringoni (1996, p. 90), "O fato de hoje praticamente todos os grandes jornais brasileiros publicarem charges – alguns até na capa – indica uma tendência de se colocar o desenho de opinião com um peso editorial mais relevante."

Contudo, as charges só fazem sentido se dentro de um contexto, ligadas aos costumes de um povo em determinada época ou região. Se retiradas dali, as

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

charges perdem o sentido, o que as torna perecíveis. Para Romualdo (2000), a linguagem da charge caminha em consonância com a notícia, necessita da novidade e, por conta disso, é considerada uma narrativa efêmera.

ANÁLISE DAS CHARGES

Conforme mencionado anteriormente, as charges são veiculadas principalmente por jornais, sejam eles impressos ou online, e localizam-se, normalmente, nas páginas de opinião. Portanto, é importante ressaltar a relação de intertextualidade que tais produções mantêm com os demais gêneros que se encontram próximos a elas. Como postula Romualdo (2006, p. 26): "[...] o fato de encontrarmos, em textos vinculados pelo próprio jornal, informações diversas que nos permitam interpretar a charge, mostra que esta mantém relações intertextuais com os outros textos jornalísticos."

Para o presente artigo, foram analisadas três produções de Marco Jacobsen, chargista da Folha de Londrina. Ocupando a primeira página após a capa do jornal, a Folha Opinião, conta com alguns espaços que veiculam gêneros, além da charge, que dialogam entre si: Editorial, Opinião do Leitor e Espaço Aberto. Datadas de 2010, 2013 e 2015, as imagens que compõe o corpus deste trabalho retratam a representação da ex-presidente Dilma Rousseff em momentos cruciais de seu governo.

A primeira charge (figura 4), de 01 de novembro de 2010 – um dia após o resultado das eleições que tornaram Dilma presidente do Brasil –, é um claro exemplo da intertextualidade acima mencionada. A manchete da Folha de Londrina na data em questão era "Dilma, 1ª mulher presidente do Brasil". Além disso, na mesma Folha Opinião, há textos que remetem à charge: o editorial tem o título "Dilma saberá debelar conflitos internos?" e, dentre as cartas opinativas, há uma intitulada "Chico Buarque", na qual o leitor mostra-se descontente por saber do apoio do cantor à candidata.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

FIGURA 4 – Agora é Dilma, Marco Jacobsen
Fonte: Folha de Londrina, 11 de novembro de 2010

Quanto a charge, os elementos não-verbais podem ser notados muito claramente e não demandam interpretação minuciosa. Dilma está sentada na cadeira presidencial recém ocupada, com a postura ereta, as mãos sobre a mesa e o olhar desviado do centro da imagem, o que indica falta de costume e insegurança com relação à posição que ela ocupará. Ao seu lado, representado como um urubu, o vice-presidente peemedebista, Michel Temer. Atrás dela, o retrato de Lula, que demonstra o apoio do ex-presidente do Brasil e companheiro de partido, por quem Dilma foi indicada como candidata à presidência. Além disso, para compreender o único elemento verbal presente na charge, é necessária a retomada das campanhas anteriores. A frase "Agora é Dilma" refere-se ao refrão da música de campanha de Lula, em 2002, "Agora é Lula", que foi também o *slogan* do governo dele. Contudo, de acordo com Silva e Costa-Hübes (2010), por mais que "[...] as charges apareçam algumas vezes com legendas, títulos ou qualquer outro tipo de texto verbal, é o texto não-verbal que caracteriza o gênero, e é a decodificação e interpretação dele que levam o interlocutor à compreensão." Isto é, embora a frase localizada acima dos elementos não-verbais seja pertinente, não é ela que determina o entendimento da

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

charge, uma vez que é possível compreendê-la e interpretá-la mesmo sem saber do que a sentença se trata.

A próxima charge estudada é do dia 18 de junho de 2013 (figura 5). O contexto histórico no Brasil era caótico. Tratava-se da época em que ocorreu o aumento de 20 centavos na tarifa de ônibus e a população, insatisfeita, saiu às ruas de centenas de cidades brasileiras, manifestando-se contrária ao ocorrido. Todos os veículos midiáticos consideraram importantíssimos os acontecidos do mês de junho de 2013. Portanto, mais uma vez, a intertextualidade mostra-se característica essencial para a charge. Na primeira página da edição desta data, há uma fotografia das manifestações ocorridas em Londrina, com o título "Onda de Protestos"; na *Folha Opinião*, na subdivisão Opinião do Leitor, há uma carta de um servidor público, com o título "Protestos em São Paulo", a qual demonstra apoio às manifestações que estavam ocorrendo em todo o país.

Com relação aos aspectos da charge, é preciso ter um conhecimento pouco mais aprofundado para compreendê-los. A presidente aparece de frente para uma televisão, na qual estão sendo mostradas imagens da multidão protestando fervorosamente.

FIGURA 5 – Protestos, Marco Jacobsen
Fonte: Folha de Londrina, 18 de junho de 2013

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Todavia, apenas entender o contexto das manifestações naquele momento não é o suficiente para total compreensão dessa charge. A poltrona grande, com uma almofada acomodada nas costas, indica que Dilma está em casa, confortável. Porém, os olhos fixos à televisão e a feição preocupada quebram a casualidade da imagem. Abaixo da figura, o travessão na frase "- Já fui boa nisso...", indica que a oração foi proferida pela ex-presidente. Para melhor interpretação da charge, é necessário remontar à história de vida de Dilma. Aos 16 anos, em 1964, começou sua militância na Organização Revolucionária Marxista – Política Operária. Posteriormente, ingressou no Comando de Liberdade Social. Sofreu torturas durante a ditadura militar, foi condenada a dois anos e um mês de prisão e teve os direitos políticos cassados por dez anos.

Tendo em vista o histórico como manifestante de Dilma Rousseff, fica mais fácil entender a crítica implícita na charge: a preocupação transparecendo em sua fisionomia dá-se pelo fato de, por ter sido militante e vivido esta realidade, saber a força que os protestantes têm e o perigo que eles apresentam para um governo, podendo, até mesmo, derrubá-lo.

A terceira e última charge observada é de 25 de setembro de 2015 (figura 6). Até o mês em questão, mais de 30 pedidos de *impeachment* haviam sido entregues à Câmara dos Deputados. Diversas eram as acusações e os motivos para se pedir cassação da presidente em exercício. Porém, o mais marcante deles era a questão das pedaladas fiscais, nome dado à prática do Tesouro Nacional de atrasar, propositalmente, o repasse de dinheiros para empresas públicas e privadas, com o objetivo de melhorar, mesmo que artificialmente, a economia do país, uma vez que, sem ocorrer a transferência de tal dinheiro, a prestação de contas mensal do governo seria bem menor do que deveria, de fato, ser. Houve muitos questionamentos acerca de essa prática caracterizar ou não crime de responsabilidade.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

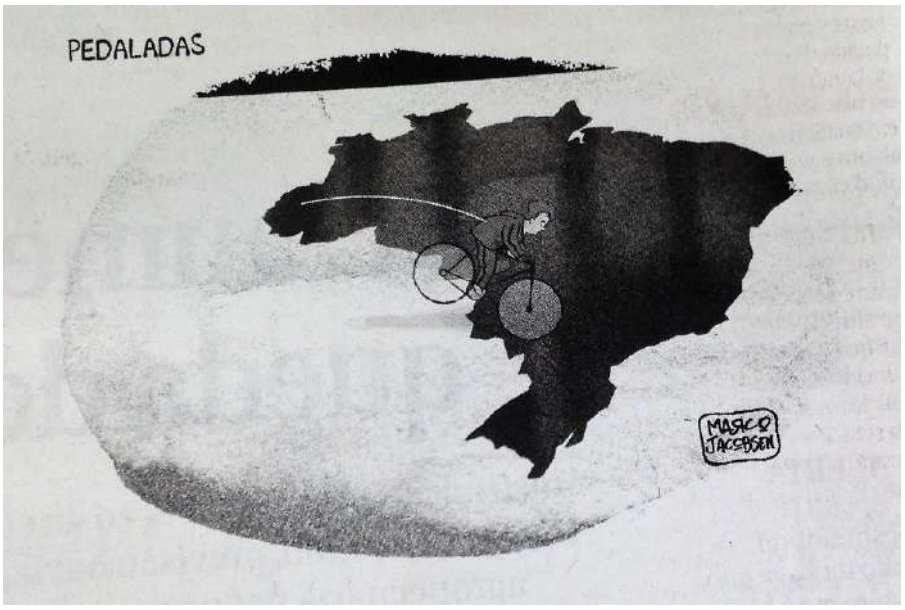


FIGURA 6 – Pedaladas, Marco Jacobsen
Fonte: Folha de Londrina, 25 de setembro de 2015

Coincidentemente, por motivos de saúde, Dilma mantinha uma rotina de exercícios, e sua principal atividade era andar de bicicleta pelo Palácio da Alvorada. Alguns fotógrafos captaram retratos da presidente se exercitando, os quais foram amplamente divulgados pela mídia. Desse modo, a comicidade presente na charge acima encontra-se na ambiguidade da palavra "pedaladas", que pode ser referente tanto à atividade física feita pela presidente quanto ao atraso do repasse de dinheiro, prática ocorrida no governo Dilma. A representação da ex-presidente com roupas próprias para exercícios, pedalando sobre o mapa do Brasil, mescla ambos os sentidos da palavra, propiciando humor na charge e prenunciando o impeachment que embora, até então, não fosse oficial, era um assunto que estava em voga na data de produção da charge.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

RESULTADOS DAS ANÁLISES

Da comparação das três charges, é possível notar algumas disparidades bem marcantes, em se tratando do desenho das produções. Os traços utilizados para representar Dilma Rousseff na primeira charge diferem muito dos usados para retratá-la na segunda e na terceira. Isso acontece porque a primeira mulher eleita presidente do Brasil tentou compor sua imagem visual de presidenciável pautando-se na desconstrução da feminilidade como característica inerente às mulheres. A primeira presidente do Brasil entrava na linha sucessória de 33 homens que haviam ocupado aquele cargo. Para Borba (1998, p. 168), "[...] ainda são poucas as [mulheres] que conseguem enfrentar o espaço da política e o fazem, em geral, com grandes sacrifícios: não têm intimidade com este espaço tradicionalmente masculino [...]." Com isso, Giudice e Furlan (2014) esclarecem que essa imagem diferenciada, objetivada por Dilma, visava à

> [...] contestação de um estereótipo do feminino baseado na submissão da mulher, que se constitui sobre a presunção de uma fragilidade que a impediria de exercer papéis considerados masculinos, buscando fortalecer uma espécie de "discurso-outro" desse estereótipo: as mulheres são capazes de equilibrar razão e emoção e por isso podem exercer cargos executivos de grande responsabilidade.

Dessa forma, na primeira charge, fica nítido que o autor captou e representou os sinais, utilizados para quebrar o padrão esperado com relação às mulheres, que Dilma Rousseff emitia: representou-a com o cabelo bem curto, as sobrancelhas grosseiras, a boca grande, os dentes, também grandes, muito aparentes e os olhos exagerados; tratava-se de uma figura bem caricata, masculinizada.

Em 2013, ano de produção da segunda charge, a presidente já ocupava uma posição que lhe era comum, demonstrava mais segurança e familiaridade com o ambiente, havia se acostumado àquele lugar que, anteriormente, era exclusividade

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

masculina. Ademais, sua imagem social também se modificou; ela aparecia, na mídia, mais ligada à filha e ao neto, explorando seu papel de mãe e avó, vestindo roupas tipicamente femininas, utilizando mais maquiagem. Essa modificação no visual foi refletida também na charge observada. O corte de cabelo, embora ainda curto, estava mais ajeitado, as sobrancelhas mais arrumadas, os olhos e boca mais delicados e até mesmo os trajes: ela apareceu com um vestido e sapatos de salto alto, além de colar e brincos. Na terceira produção, permanece o mesmo perfil, embora ela tenha sido retratada com roupas de ginástica, por conta do contexto da charge.

Retomando Silva e Costa-Hübes (2010), que afirmam que os elementos verbais não têm predominância nas charges, é preciso contradizê-los: sem as frases que compõem as figuras 5 e 6, seria impossível compreendê-las na íntegra e, com relação à figura 4, embora o entendimento do slogan que vem acompanhado dela não seja essencial, saber do que ele trata acrescenta muito à interpretação da charge.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente artigo, foram observadas e contextualizadas três charges, de autoria de Marco Jacobsen, veiculadas pela Folha de Londrina. Além de aspectos históricos dos momentos de produção das charges, foram levados em conta pontos sociais e até mesmo pessoais da vida de Dilma Rousseff, os quais mostraram-se influentes para a criação da imagem que o chargista utiliza ao retratá-la.

Pode-se notar o impacto do contexto sócio-histórico na moldagem de uma personalidade para a figura que protagoniza os principais acontecimentos do momento em questão, que é transformada em representação gráfica, por meio de desenhos, os quais são produzidos sendo embasados em detalhes que passariam despercebidos sem uma interpretação minuciosa, isto é, que não são notados na leitura rápida que os indivíduos fazem dos jornais em seus cotidianos. No caso

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

deste trabalho, observou-se a forma como os momentos cruciais do governo Dilma (2011-2016) foram representados nas charges – todos contaram com comicidade aliada a uma crítica implícita – e a mudança na imagem dela ao longo dos anos, em consonância com as modificações feitas em seu perfil como mulher e não apenas presidente.

Ademais, conclui-se que a charge se configura como gênero crucial para veicular notícias, uma vez que utiliza o riso e a simplicidade para cativar o leitor. Embora seja efêmera e perca o sentido fora da situação em que foi produzida, se contextualizada, mostra-se uma excelente fonte para pesquisas e para compreensão do pensamento e criticidade da sociedade na época de sua elaboração.

REFERÊNCIAS

Biografia de Dilma Rousseff. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/dilma-rousseff/>. Acesso em: 30 jan. 2016.

BRESSANIN, Alexandra. Gênero charge na sala de aula: o sabor do texto. Disponível em: <http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/eventos/cd/Port/8.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2016.

BORBA, Angela. Legislando para Mulheres. In: Mulher e política: Gênero e Feminismo no Partido dos Trabalhadores. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998.

CABELLO, Ana Rosa Gomes; DIAS, Carlos Eduardo de Moraes. Charge e ensino do texto jornalístico. In: Estudos acadêmicos. São Paulo: Unibero, 1999. p. 119-134.

CARUSO, Chico. Revista da Comunicação, Rio de Janeiro, nº 35, mar. 1994.

ISBN:
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

GUIDICE, Rafael Furlan Lo; FURLAN, Cristiane. Revista ALED, São Carlos, v. 1, n. 2. Disponível em: <http://www.revistaaledbr.ufscar.br/index.php/revistaaledbr/article/view/53/48>. Acesso em 11 dez. 2016

MAINGUENEAU, Dominique. Diversidade dos gêneros de discurso. In: MACHADO, Ida Lúcia; MELLO, Renato (orgs.). Gêneros: Reflexões em Análise do Discurso. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004. p. 43-58.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros Textuais no Ensino da Língua. In: _____. Produção Textual, Análise de Gêneros e Compreensão. São Paulo: Parábola, 2008.

_____. Gêneros textuais: configuração, dinamicidade e circulação. In: KARWOSKI, Acir Mário; GAYDECZKA, Beatriz; BRITO, Karim Siebeneicher (Org.). Gêneros textuais: reflexões e ensino. Palmas e União da Vitória: Kaygangue, 2005.

MARINGONI, Gilberto. Humor da charge política no jornal. In: Comunicação e Educação.São Paulo: Moderna, 1996.

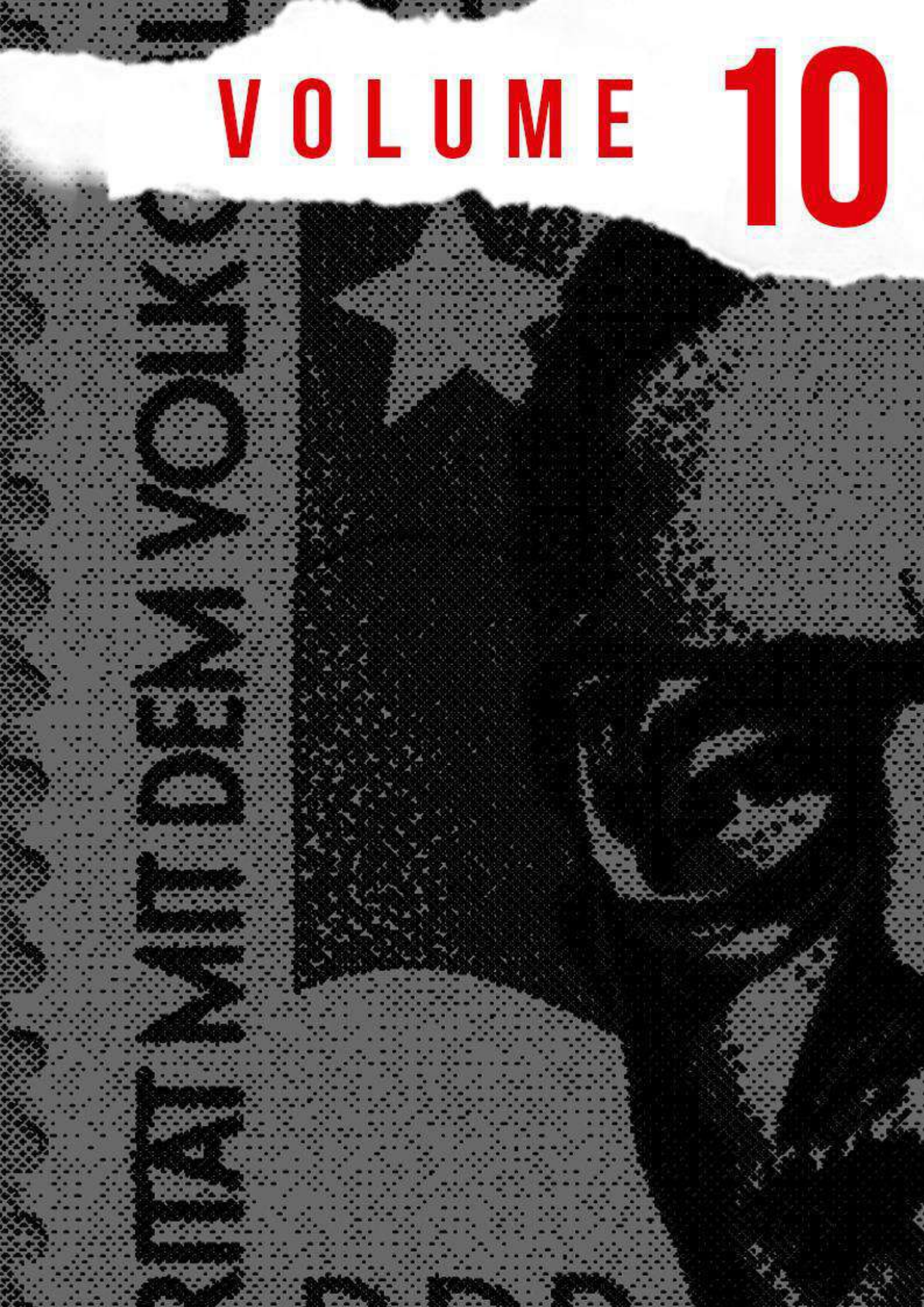
MIANI, Rozinaldo Antonio. Charge: uma prática discursiva e ideológica. In: 9ªArte. São Paulo, vol. 1, n. 1, 37-48,1o. Semestre/ 2012.

ROMUALDO, Edson Carlos. Charge jornalística: intertextualidade e polifonia: um estudo de charges da Folha de S. Paulo. Maringá: Eduem, 2000.

SILVA, Daíne C. da; COSTA-HÜBES, Terezinha da Conceição. Análise da charge enquanto gênero discursivo. In: SEMINÁRIO NACIONAL EM ESTUDOS DA LINGUAGEM, 2., 2010, Cascavel. Disponível em: <http://cac-php.unioeste.br/eventos/iisnel/CD_IISnell/pages/simposios/simposio%2006/ANALISE%20DA%20CHARGE%20ENQUANTO%20GENERO%20DO%20DISCURSO.pdf> Acesso em: 30 jan. 2017.

QUADROS, Cynthia Morgana Boos.; ZUCCO, Fabricia Duriex.; MORETTI, Sergio Luiz do Amaral. Com a palavra, a charge: entre o jornalismo, a política e a arte. Comunicação & Informação, v. 12, n. 2, p. 48-62, 2009. Disponível em: <http://basessibi.c3sl.ufpr.br/brapci/v/a/9310>. Acesso em: 13 dez. 2016.

VOLUME 10



VOLUME 12

PUBLICIDADE, MODA E COMPORTAMENTO

VI ENEIMAGEM

ANAIS DO EVENTO

III EIEIMAGEM - Encontro Internacional dos Estudos da Imagem

Apoio: H2h VISUAL MEDIA

Promoção: Universidade Estadual de Londrina

LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Universidade Estadual de Londrina

Reitora

Profa. Dra. Berenice Quinzani Jordão

Vice-Reitor

Profo. Dro. Ludoviko Carnasciali dos Santos

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

Profa. Dra. Edméia A. Ribeiro

Apoio:

Universidade Estadual de Londrina

Departamento de História – UEL

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

Departamento de Comunicação – UEL

Programa de Pós-Graduação em Comunicação /Mestrado – UEL

Realização:

LEDI
Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Editoração: André Luiz Marcondes Pelegrinelli e Pamela Wanessa Godoi.

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Pamela Wanessa Godoi

(Org.)

ANAIS

VOLUME 11: PUBLICIDADE, MODA E COMPORTAMENTO

VI ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

III ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

Londrina

Universidade Estadual de Londrina

2017

Catalogação na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

E56a Encontro Nacional de Estudos da Imagem (6. : 2017 : Londrina, PR)

Anais do VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem [e do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem [livro eletrônico] / André Luiz Marcondes Pelegrinelli, Pamela Wanessa Godoi (orgs.). – Londrina : Universidade Estadual de Londrina, 2017.
1 Livro digital : il.

Inclui bibliografia.
Disponível em:
http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017/index.php/anais/
ISBN 978-85-784644-5

1. Imagem – Estudo – Congressos. 2. Imagem e história – Congressos. I. Pelegrinelli, André Luiz Marcondes. II. Godoi, Pamela Wanessa. III. Universidade Estadual de Londrina. IV. Encontro Internacional de Estudos da Imagem (3. : 2017 : Londrina, PR). V. Título. VI. Anais [do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem.

CDU 93:7

*** Os textos que se encontram nesses anais são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.**

COORDENAÇÃO GERAL

Rogério Ivano

COMISSÃO ORGANIZADORA

Alisson Guilherme Gonçalves Bella

Ana Heloisa Molina

André Azevedo da Fonseca

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Angelita Marques Visalli

Barthon Favatto Suzano Júnior

Camila Bueno Grejo

Carlos Alberto Sampaio Barbosa

Edméia Ribeiro

Lunielle de Brito Santos Bueno

Muriel Emídio Pessoa do Amaral

Raquel de Medeiros Deliberador

Rebecca Carolline Moraes da Silva

Renata Cerqueiro Barbosa

Richard Gonçalves André

Terezinha Oliveira

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alberto del Castillo Troncoso (Instituto Mora – ENAH/MEX)

Alexandre Busko Valim (UFSC/BRA)

Ana Cristina Teodoro da Silva (UEM/BRA)

Aureo Busetto (UNESP/BRA)

Charles Monteiro (PUC-RS/BRA)

Daniel Escorza Rodríguez (INAH/MEX)

Elaine Cristina Dias (UNIFESP/BRA)

Fausta Gantús (Instituto Mora/MEX)

Isaac Camargo (UFSC/BRA)

Jaime Humberto Borja Gomez (Universidad de los Andes/COL)

Patrícia Fogelman (Universidad de Buenos Aires-Conicet/ARG)

Patrícia Massé (INAH, MEX)

Rebeca Nasr Monroy (INAH, MEX)

Tania Siqueira Montoro (UnB/BRA)

Yobenj Aucardo Chicangana Bayona (Universidad Nacional de Colombia/COL)

ESTÁGIARIOS

Alessandra do Amaral P Marcelino

Ana Clara Costenaro Pessan

Ana Paula Bertoncello Fontes

Bianca Martins Coelho

Caroline Leal Leite

Felipe Aparecido de Oliveira Camargo

Igor Luiz Oliveira Zacharias

Ines Caroline Lelis

Ingrid Thibes Massambone

Laura Fernanda Martimbianco

Leonardo Henrique Luiz

Maria Luiza Favoreto Nery

Matheus Silva Dallaqua

Olivia Ricetto de Oliveira Barros Maia

Pedro Rogerio Stevanin Timoteo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

APRESENTAÇÃO

O eixo "Publicidade, Moda e Comportamento" reuni artigos que versam sobre o papel da imagem na sociedade de consumo, bem como a relação entre comunicação visual, comportamento do consumidor e atividades correlatas (publicidade, moda, design, etc.). Deste modo, procura-se discutir novos problemas e conceitos e/ou repensar contribuições anteriores, como iconologia, iconografia, design social, hibridização, entre outros.

Em "A representação imagética da mulher nas revistas O Malho e Careta 1910-1935: um princípio de emancipação das mulheres a partir das vestimentas", as autoras Khyara Mendes e Maria Luiza Nery analisam charges, fotografias e propagandas das referidas revistas para compreender as possibilidades de emancipação propostas pela moda da época. Partindo dos conceitos de iconologia e iconografia, além de contextualização histórica, as autoras mostram como as imagens apresentam uma crítica social ao estranhamento frente à vestimenta feminina da época.

Estudando a realização de casamentos em uma família de baixa renda, Cleuza Fornasier e Cristina Buratto questionam, em "A cultura material familiar por meio de imagens", porquê as noivas não utilizaram o mesmo vestido. Empregando a teoria da mimese de Wulf e a teoria semiótica de Pierce, as autoras mostram como o rito matrimonial exige um novo vestido, ligado à moda da época, e como a noiva, mesmo sem condições financeiras, busca imitar os ritos e costumes dos mais afortunados.

"O cigarro em propaganda nas revistas ilustradas da Sociedade Anônima O Malho" demonstram como essas propagandas, publicadas nos anos 1930 e 40, são compostas por reproduções de fotografias de atrizes hollywoodianas segurando um cigarro e textos ou legendas que associam o uso do produto a adjetivos como beleza, elegância e sensualidade. As autoras, Lara Lopes e Ana Paula Spini, também consideram questões técnicas de publicação e possíveis alterações realizadas a fim de criar sentidos. Percebe-se assim como o uso de elementos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

simbólicos, como o cigarro, a mulher e o cinema, transformou o ato de fumar em uma experiência estética.

O cinema também é assunto do artigo de Carla Rosa e Roselâine Corrêa, "A importância do cinema em propagandas veiculadas no Jornal Correio do Povo (1930-1940)". As autoras mostram, por meio da análise de anúncios publicados na Era de Ouro do cinema, como esse meio de comunicação de massa proporcionou relevante influência no cotidiano e desenvolvimento cultural da sociedade internacional e, especificamente, brasileira.

Lariane Casagrande e Rosane Martins também analisam anúncios de publicidade, mas desta vez para compreender a representatividade e ressignificação do negro por meio da valorização do cabelo crespo. Ao abordar os signos visuais presentes nas campanhas das marcas Dove e Salon Line, baseando-se em teorias do design e da semiologia, o artigo "Cabelo crespo: uma análise da intencionalidade social no design" é organizado em três momentos: a importância e significado do cabelo crespo em relação à identidade negra; o discurso social enquanto fundamento para um design responsável; e a análise de materiais gráficos que contemplam a questão estudada.

A questão étnica volta a aparecer em "Consumo de moda e identificação étnica", onde Dandara Maia e Marcus Dohmann exploram as estampas wax hollandais como parte da cultura tradicional africana e da identidade afro-brasileira. Ao analisarem relatos publicados em blogs e revistas eletrônicas, os autores mostram como os consumidores, que buscam afirmar sua identificação étnica, veem nesses objetos uma importante ferramenta nas mobilizações antirracismo.

Duas emissoras de programas educativos são abordadas por Wellington Oliveira e Áureo Busetto em "Uma marca em construção: as ações de comunicação e marketing da La Cinquième e do Canal Futura (1994-2002)". Ao cotejarem as realidades francesa e brasileira, os autores analisam historicamente as ações publicitárias realizadas pela La Cinquième e pelo Canal Futura e buscam compreender a repercussão dessas ações na construção da imagem de emissoras do conhecimento e na viabilização de seus negócios televisivos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

"Imagéticas da masculinidade e erotismo: corporificação de sexualidades na campanha #mycalvins", de Samilo Takara, demonstra como o consumo das cuecas da marca Calvin Klein são apresentadas, em suas campanhas de mídia digital, através da erotização, da proposição de leitura homossexual e da sugestão de corpos padrões. Desenvolvendo uma pesquisa qualitativa, com métodos bibliográfico e documental, o autor considera que o corpo masculino representado nos anúncios da marca surge como marcador de desejo em uma relação de consumo permeada por imagens de corpos padrões.

Mariana Lacordaire e Seila Sitta Preto discutem a "Apropriação e hibridização no universo da moda", mostrando como o termo "hibridização", apesar de bastante presente em estudos, é muitas vezes utilizado de forma errônea, pois se justifica tão somente na apropriação de culturas, sem referenciá-las e/ou respeitá-las, alegando em seu lugar um processo criativo embasado em releituras. Conclui-se assim pela necessidade de mais pesquisas e discussões sobre o tema.

"Imagens que seduzem: as capas do romance Lolita de Vladimir Nabokov" analisa a relação texto-paratexto entre o referido romance e suas capas. A partir de um viés comparatista, os autores, Denize Lazarin e Pedro Santos, questionam quais elementos do romance as capas procuram evidenciar e quais elas procuram escamotear, considerando que a composição da capa, nos dias de hoje, é bastante influenciada pelas demandas do mercado.

A capa também é assunto do artigo de Marcio Peruzzo, mas desta vez abordando a capa do disco "Ronnie Von" como documento histórico. Em "Fazer uma tremenda anarquia: a capa do disco "Ronnie Von" (1968) como evidência histórica", o autor busca, na análise conjunta da capa com as canções, observar representações que testemunhem o comportamento do jovem brasileiro nos anos de 1960 frente ao Estado autoritário e às discussões, ideológicas e/ou estéticas, que colocaram a música popular no centro da esfera pública do país.

Boa leitura a todos!

Prof. Dr. Rodolfo Rorato Londero

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SUMÁRIO: PUBLICIDADE, MODA E COMPORTAMENTO

CABELO CRESPO: UMA ANÁLISE DA INTENCIONALIDADE SOCIAL NO DESIGN 9

LARIANE CASAGRANDE 9
ROSANE FONSECA DE FREITAS MARTINS 9

A REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA DA MULHER NAS REVISTAS "O MALHO" E "CARETA" (1910-1935): UM PRINCÍPIO DE EMANCIPAÇÃO DAS MULHERES A PARTIR DAS VESTIMENTAS 31

KHYARA GABRIELLY MENDES FONTANINI 31
MARIA LUIZA FAVORETO NERY 31

VESTIDO DE NOIVA COMO CULTURA MATERIAL HISTÓRICA 50

CLEUZA BITTENCOURT RIBAS FORNASIER 50
GISELI CRISTINA CALDEIRA BURATTO 50

APROPRIAÇÃO E A HIBRIDIZAÇÃO NO UNIVERSO DA MODA 74

MARIANA LACORDAIRE 74
SEILA CIBELE SITTA PRETO 74

O CIGARRO EM PROPAGANDA NAS REVISTAS ILUSTRADAS DA SOCIEDADE ANÔNIMA O MALHO 92

LARA LOPES 92

WAX HOLLANDAIS: UM ESTUDO DE CASO DE CONSUMO DE MODA E IDENTIFICAÇÃO ÉTNICA 109

DANDARA MAIA 109

UMA MARCA EM CONSTRUÇÃO: AS AÇÕES DE COMUNICAÇÃO E MARKETING DA LA CINQUIÈME E DO CANAL FUTURA (1994-2002) 129

WELLINGTON AMARANTE OLIVEIRA 129

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A IMPORTÂNCIA DO CINEMA EM PROPAGANDAS VEICULADAS NO JORNAL CORREIO DO POVO (1930 – 1940) 141

CARLA THAÍS RODRIGUES ROSA 141

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

CABELO CRESPO: UMA ANÁLISE DA INTENCIONALIDADE SOCIAL NO DESIGN

Lariane CASAGRANDE [1]
Rosane Fonseca de Freitas MARTINS [2]
(Universidade Estadual de Londrina)

Resumo: O presente artigo busca desenvolver uma leitura dos elementos de significação visual apoiados na função social - a representatividade e ressignificação do negro por meio da valorização do cabelo crespo - presentes nas campanhas das marcas Dove e Salon Line. O trabalho caracteriza-se, em relação à natureza, como exploratório, descritivo e qualitativo, com delineamento de dados primários apoiado fundamentalmente nas obras dos estudiosos Papanek (1971), Dondis (1991), e Barthes (1964); e a análise de materiais gráficos das campanhas de cremes de cabelo como delineamento secundário. A pesquisa se desenvolve em três tempos: primeiro é abordada a importância e significado do cabelo crespo no tocante à identidade do indivíduo negro. Segundo, retomado o discurso social no design enquanto pilar para o design responsável, bem como a abordagem da dimensão comunicativa do design. Enfim, no terceiro momento conclusivo, apresenta como resultado uma análise de materiais gráficos que contemplam a questão social da ressignificação e representatividade do negro e do cabelo crespo de maneira eficiente.

Palavras-chaves: design social, design gráfico, ressignificação negra

Introdução

[1] Mestranda em Comunicação
[2] Doutora em Engenharia de Produção

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Felizmente produtos e serviços estão colocando cada vez mais as pessoas em primeiro lugar, não pela responsabilidade social ou moral, mas pelo interesse social, relativo ao que Haug (1997) cita ser a força pela qual as massas são manipuladas – seus próprios interesses, que por vezes estão desfigurados e irreconhecíveis. Portanto, o que os projetistas fazem é decodificar estes interesses em tendências vendáveis.

O que demonstra, apesar da intencionalidade social estar presente nos produtos e serviços hoje em dia, que a responsabilidade social e moral no design ainda é um assunto que precisa ser articulado.

Para Papanek (1971) poucas profissões são tão prejudiciais como a do design, que se tornou o mecanismo mais poderoso com que o homem molda seus utensílios e ambientes e, por extensão, a sociedade em si. Afinal, o design também pode persuadir pessoas a comprar o que elas não precisam, com dinheiro que não tem, para impressionar quem não se importa; pode projetar automóveis inseguros que matam e mutilam milhares de pessoas a cada ano; pode escolher materiais e processos que poluem o ar que se respira. E mesmo assim, ainda são poucas as peças de design comprometidas com uma postura social responsável e moral consistentes, sobretudo, como afirma Haug (1997), em uma sociedade de consumo na qual a concorrência deslocou-se consideralvelmente para o plano da imagem com produtos que prometem cada vez mais e cumprem cada vez menos.

Grupos historicamente marginalizados, como a população negra, configuram-se como possibilidade de desafios consistentes ao design que por anos colaborou com a construção de inferioridade e invisibilidade do indivíduo negro por meio de peças gráficas não neutras, permeadas pelos estigmas de sexualidade relacionados ao corpo negro, do branqueamento relacionado ao uso de imagens de mulheres negras com traços e atributos predominantemente brancos, como o cabelo liso, e da invisibilidade, peças sem a representação do negro ou com uma representação inferior à branca. Em suma, a produção visual de representação negra, ou a não representação, desempenhou o papel de materialização do racismo, mesmo em peças que, em princípio, pretendiam romper com esta visão.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No website Empreendedor (2010), dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad), e do Instituto de Estudos do Trabalho e Sociedade (Iets), demonstram o potencial de sucesso de itens desenvolvidos para atender as especificidades da população negra brasileira eestimam, em sequência, que 53,5% dos brasileiros negros pertencem a classe média, sendo que dos 10% de chefes de família mais ricos do Brasil, 1 em cada 4 é negro. E a proporção de negros milionários no Brasil cresceu de 9% para 15%. Esse tipo de dado resulta em desenvolvimento de bens de consumo específicos para essa população. A Incubadora Afro-Brasileira afirma que entre os negócios voltados para comunidade negra, a área de beleza e cosméticos está em primeiro lugar, seguido de design (produção visual) e confecção étnica.

A materialização dos símbolos, representação, e visão de mundo da parcela negra da população é justamente a materialização de significados que este nicho de mercado predende comunicar, como apresentado por McCraken (2007, p142): "Os indivíduos compram bens com fim de tomar posse de uma pequena parte concreta do estilo de vida ao qual aspiram''.

Acrescenta-se a isso a ênfase aos produtos para as mulheres negras, resultado da inserção das mulheres no mercado de trabalho e do consequente aumento do poder de compra por essa parcela da população, ressaltada por Barbosa e Campbell (2006, p32) com a afirmação "se o personagem central da Revolução Industrial foi o homem/trabalhador, o da sociedade de consumo é certamente a mulher/consumidora".

Nesse sentido, o presente artigo busca desenvolver uma leitura atual da postura comunicacional e estética de grandes marcas como Dove e Salon Line, frente ao novo perfil consumidor, mais exigente, esteticamente educado, e alinhado com a ideia de bem estar em primeiro lugar, identificando a caracterização persuasiva do material gráfico, por meio de elementos de significação visual apoiados na função social, como a representatividade e ressignificação do negro por meio da valorização do cabelo crespo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Esta proposta se atentará em como as marcas estão construindo um propósito comunicacional persuasivo/provocativo apoiados na função social desde a ampliação do mix de produtos, embalagem, e direção de arte na propaganda dirigida ao consumidor final, observando sua estrutura sígnica e sua dimensão representativa.

A pesquisa desenvolver-se-a em três tempos: primeiro será abordada a importância e significado do cabelo cabelo crespo no tocante à identidade do indivíduo negro. Segundo, será retomado o discurso social no design enquanto pilar para o design responsável, bem como a abordagem da dimensão comunicativa do design. Enfim, no terceiro momento conclusivo, será feita uma análise de materiais gráficos que contemplam a questão social da ressignificação e representatividade do negro e do cabelo crespo.

A fim de fomentar a discussão sobre a mudança de pensamento, comportamento e na maneira de vender e comprar produtos e ideias que utilizam-se do design para comunicar identificação e significação, a metodologia compõe-se de pesquisa exploratória qualitativa e tem como resultado o estudo de caso da campanha lançada nos Estados Unidos "Dove Hair: Love Your Curls", e da companha lançada no Brasil pela Salon Line "Tô de Cacho".

Espera-se descrever os significados comunicacionais e simbólicos presentes nestas campanhas, bem como nos produtos relacionados a elas, para compreender de que maneira podem se inserir na dinâmica social, no que se refere à valorização e ressignificação do negro e do cabelo crespo, contribuindo ao campo do design social.

O cabelo como elemento de comunicação e significação

O cabelo crespo é um dos atributos que distingue a ancestralidade Africana e é fundamental para a compreensão da dinâmica cultural brasileira que carrega o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

estigma do cabelo "ruim" para o cabelo crespo do indivíduo negro, versus o cabelo "bom", liso do indivíduo branco.

Nos textos de Freyre (1961) é possível que se demonstre o princípio desastroso das relações entre negros e brancos, do ponto de vista senhor versus escravo, como pilar da construção dos estigmas que ainda acompanham a população negra. O autor tenta superar as interpretações baseadas nas teorias raciais, no que se refere a formação de um suposto caráter nacional, mas acaba, por exemplo, atribuindo aos portugueses a construção de uma sociedade ausente de preconceito racial, e também romantiza a exploração do corpo da mulher negra para fins econômicos, ressaltando as negras escravas como quem embalam os filhos dos senhores para "ninar" e amamentar; e para fins sexuais, descrevendo-as como aquelas que iniciam o "amor físico" aos homens.

Assim, com o uso de roupas que remetem aos tecidos tipicamente africanos, o estilo Black Power, as tranças e dreads, o corpo negro torna-se também um mecanismo de ressistência e identificação, afirmando Mauss (1974) ser os movimentos, traços, modos de vestir, partes do corpo que se pode mostrar, grandes refletores da dinâmica cultural inscritos no próprio corpo.

De modo geral, assim como a fala, a escrita, e os gestos, o cabelo é um meio de expressão que pode revelar idade, credo, gênero, etnia, posicionamento político, período histórico, localização geográfica e até classe social. Porém, no caso do cabelo crespo e, especificamente no Brasil, esse mesmo valor simbólico é potencializado e se alinha à estética, ideologia, e identidade em contraposição à conflitos relacionados a idealização de beleza.

Historicamente, em todo mundo, alguns tipos de corte, penteado, cor, e textura de cabelo foram considerados mais belos que outros. Corson (1965), cita uma fonte do século XVII que descreve a tentativa de uma adolescente de transformar seus fios em loiros expondo-os ao sol por horas ungidos por uma substância que parecia produzir o efeito desejado e uma hemorragia nasal diária.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Nesse sentido, uma leitura possível para a ressignificação do uso do cabelo natural crespo hoje, é a do resultado da ânsia pelo rompimento de um padrão de beleza e de comportamento vigente por séculos e não compatível com a realidade, amparado pelo deslocamento do valor das coisas, do poder econômico, pelo consumo do "ter" para o bem-estar, as sensações, e o consumo do "ser" e do "sentir".

A intencionalidade social no design

Do ponto de vista do design, colocar as pessoas em primeiro lugar ou aplicar seus conceitos a problemas que fazem diferença, corresponde a uma mudança cultural que propõe desafios empolgantes e o retorno à essência do próprio design. Toma-se como evidência irrefutável de mudança de comportamento o exemplo do aumento exponencial de vendas da marca de cigarros Lucky Strike, ocorrido há décadas atrás devido aos ajustes nos elementos gráficos do pacote feitos por Raymond Loewy, que, hoje em dia, muitos designers se recusariam a desenvolver por se tratar de um produto que faz mal à saúde e, portanto, está desalinhado com os princípios e à ideia de melhoria de vida para as pessoas (BROWN, 2009, p.191).

De acordo com Brown (2009) o design evoluiu da ideia, que se perdeu no meio do caminho, de tornar o mundo mais acessível, belo e significativo com artífices como William Morris, arquitetos como Frank Lloyd Wright e designers industriais como Henry Dreyfuss.

Para Papanek (1971), o design começou com a busca por meios de fazer o produto se tornar melhor, sendo o medidor de eficiência ou fracasso do designer o ponto de contato entre produto e pessoas. Ou seja, se a função do produto de design resultou em conforto, segurança, eficiência, e satisfação, o objetivo foi alcançado.

Já Heskett (1997) esclarece porque ainda é difícil para designers dar ênfase às questões sociais, ressaltando o início paradoxal do design no que se refere ao

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

processo de reavaliação estética na civilização industrial que remontam às filosofias antiindustriais de John Ruskin e Willian Morris, e culmina na aceitação da mecanização em busca de ideias estéticos e sociais, e na ênfase que se deslocou da decoração e ornamento para elementos estruturais e formais.

Longe de ser uma questão de altruísmo, o design voltado ao bem-estar da humanidade contribui ao mesmo tempo para o sucesso das empresas produzindo soluções globais para produtos e serviços. Dito isto, fica claro que as empresas que já voltaram seus olhares e esforços para o desafio de uma abordagem centrada no ser humano, com foco para as questões sociais, estão fazendo o design de amanhã hoje.

No artigo entitulado *A Responsabilidade Social e Moral do Designer*, Papanek (1971) define como tola, falsa e equivocada a visão de que os designers que tentam fazer a diferença estão "trabalhando para a minoria". Uma vez que, independente da cultura ou localização geográfica, todos tornam-se adolescentes, adultos de meia idade, idosos, todos precisam de transporte, comunicação, abrigo, vestuário, ar e água limpos, todos pertencem a grupos de "necessidades especiais" portanto. Combinando todas as necessidades das "minorias", encontra-se o design que deve ser feito para a maioria.

Para Papanek (1971) todas as pessoas estão juntas na "pequena nave chamada Terra" onde cinquenta ou sessenta por cento da população não pode ajudar em nada, muitas vezes, não por culpa deles, não podem nem se manter vivos. Não pensar no potencial de todas as pessoas que estão na "nave" é inaceitável.

Segundo Niemeyer (2003), quando um produto entra em circulação, passa a ser também um elemento de comunicação, transmite mensagens objetivas, do usuário para si próprio, e do usuário para os outros. Nesse sentido, o produto é resultado de um cenário político, econômico, social e cultural, incorporados à dimensões histórica e geográfica, cabendo ao designer o desafio de conciliar não só os aspectos supracitados com seu público alvo, mas com a sociedade em geral, até mesmo as pessoas que dificilmente entrarão em contato com o produto.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Isso porque qualquer produto de design em circulação, seja uma peça gráfica ou um objeto, é carregado de significação que necessariamente impactará a sociedade, em maiores ou menores níveis, sobretudo nos aspectos ambientais e comportamentais.

Após séculos concentrando-se no objeto e não no sistema, o design parece estar retomando premissas no desafio constante de conciliação da melhoria de vida para as pessoas e o sucesso das empresas. Adiante, na seção 4 (Metodologia), exemplos de produtos pensados em maiores ou menores níveis para o bem-estar das pessoas são amostras de como a intencionalidade social está sendo utilizada com consistência, obtendo como resultado a aceitação imediata dos consumidores.

A Dimensão Comunicativa no Design

O design é a materialização do discurso comunicativo. Sem ele a publicidade entrega apenas expectativas, ao passo que o produto sozinho não é suficiente para seduzir. Os dois juntos podem ampliar a plataforma de solução com poder de elevar ou afundar a reputação de uma marca. Nesse sentido a coerência do discurso com relação aos elementos que compõe a peça gráfica é fundamental.

Dondis (1991) divide os elementos visuais que formam a substância básica de tudo que se vê em ponto, linha, forma, direção, tom, cor, textura, dimensão, escala e movimento. Atribuindo por meio da Gestalt, ramo da psicologia que estuda a percepção humana (e que trata da relação entre fenômenos psicofisiológicos e expressão visual) uma base teórica apoiada por uma abordagem de compreensão e de análise que reconhece o sistema formado por partes interatuantes, isto é, passíveis de isolamento e independência, porém indissociáveis para a significação do todo.

Se comparado aos outros elementos do design, a cor desempenha um papel relevante do ponto de vista simbólico no que se refere aos produtos destinados aos cabelos crespos em que destaca-se os tons marrons e escuros,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Gonçalves e Ribeiro (2006) atribuem à associação e aplicação dos tons marrons e escuros aos bens de consumo digiridos ao público negro a relação de resgate da África primitiva e idealizada de cores fortes e elementos rústicos.

A implicação do uso destas cores pode estabelecer tanto uma relação de identificação como de rejeição dependendo do contexto de utilização. Não basta colorir os elementos gráficos com tons terrosos, a significação destas cores deve ser articulada aos elementos a fim de sugerirem uma leitura positiva da peça gráfica. Além disso, é preciso não esquecer as peculiaridades do público alvo em um mesmo nicho. Por ter sido muito utilizado em produtos de beleza, os tons marrons podem ser identificados como um novo paradigma ou uma restrição de possibilidades, em que os marrons são destinados aos cabelos crespos e cacheados e todas as demais cores estão à disposição dos produtos destinados aos outros tipos de cabelo.

Recorre-se ao pensamento semiótico para compreensão da camada significativa, e portanto comunicativa, contida no conjunto de elementos de uma peça de design. A delimitação do estudo explica-se pela articulação de diferença de perspectiva entre design e semiótica dada por Romanini (2011), em que a semiótica estuda conceitualmente os signos e o design os manipula. Assim, o designer arranja elementos em um todo coerente, produzindo peças gráficas com mensagens embutidas cujos propósitos objetivados são passíveis de serem qualificados como alcançados por meio do estudo semiótico.

De acordo com Culler (1988) em sua leitura sobre a obra de Barthes, as culturas geram significados míticos a fim de que suas próprias normas pareçam fatos da natureza, sendo o mito uma ilusão, camada significativa ou o significado de segunda ordem que se refere a objetos e práticas construído por meio do uso social. Assim, o vinho na França ou o chá tomado cerimonialmente pela Família Real Britânica tornam-se exemplos de significados míticos perpetuados a partir de contextos sociais na medida que não são apenas bebidas como as outras nestes contextos específicos, mas "atos coercitivos coletivos", rituais de integração social, objetos que fazem parte de um sistema de sentidos de segunda ordem, de uma

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

linguagem e portanto de um meio de comunicação – o mito, a camada de sentido convencionada socialmente. Para o teórico, as campanhas publicitárias são construídas a partir desta ordem de significação, ainda que seus praticantes, emissores e receptores, neguem, afirmando que induzem ou fazem uso de um creme por uma questão de qualidade e não de sentido, os sentidos míticos estão em operação.

É com este sistema de desmistificação que se dá o recorte de classificação dual dos sentidos utilizado no presente trabalho e denominado por Barthes (1964) como Conotação e Denotação. Dois sistemas de significação "imbrincados" e "desengatados" um em relação ao outro. Sendo a Conotação um sistema composto por significantes (substância material, como sons, objetos, imagens), significados (representação psíquica da "coisa") e o processo que os une – a significação. Os significantes de conotação são constituídos, por sua vez, de signos (significantes e significados) do sistema Denotado que formam uma mensagem conotada, que não se esgota e possui propriedade "errática". Enquanto o sistema Denotativo tem sua operação fundada em um princípio empírico, não contraditório, mas se constitui em uma metalingaguem na medida que se encarrega a título de segundo sistema de linguagem uma linguagem primeira. A grosso modo, o sistema Conotativo contém as mitologias (que serão chamadas aqui de camadas significativas construídas por meio do uso social), e o sistema Denotativo trata da percepção pura, simples e superficial.

Metodologia

As análises a seguir foram feitas a partir das informações coletadas dos sites oficiais das campanhas das marcas Dove e Salon Line. O direcionamento se dá a partir da compreensão de como os símbolos e significados presentes nas peças gráficas das campanhas para produtos de tratamento capilar das marcas supracitadas, bem como os discursos das campanhas, possuem relação com a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

função social de ressignificação, auto aceitação, e valorização do negro e do cabelo crespo e cacheado.

Para isso, a categoria de análise foi construída a partir do cabelo como objeto central da representação do lócus simbólico que tais discussões são dinamizadas sob a perspectiva de análise qualitativa e descritiva, pautada pelos aspectos simbólico e perceptivo difundidos pelo teórico Barthes (1964) e pela articulação dos textos anteriores.

As unidades de análise foram divididas em *Embalagem*, que diz respeito aos produtos que estas campanhas lançaram no mercado consumidor e *Divulgação*, que diz respeito a maneiras e meios em que os novos produtos foram lançados ao público, são subcategorias de divulgação *Website* e *Vídeo*. Sendo variáveis as camadas literais, simbólicas e interpretativas das unidades de análise contidas nas campanhas.

Caso Dove: Campanha "Dove Hair: Love Your Curls"

A Unilever relançou o portfólio de Dove para o tratamento intensivo dos vários tipos de cabelo com embalagens que ganharam um design *premium* e várias cores, cada uma referente a um tipo de cabelo e ou tratamento específico. A cor cobre (figura 1) foi destinada para a linha de cabelos crespos e cacheados, que em 2015 tornou-se um capítulo à parte da campanha pela valorização da real beleza difundida há alguns anos pela marca. O design da embalagem é sóbrio e limpo, com predominância decrescente da cor branca, cobre, e azul, e elementos gráficos dispostos em um grid geométrico e harmoniozo, coerente com a identidade da marca como um todo e presente em todas as suas linhas. A simbologia fica por conta da cor cobre, que remete ao tom marrom muito utilizado por outras marcas em diversos nichos de produtos para o público negro que podem se referir à elementos rústicos da África primitiva e ao tom de pele. O cobre com o efeito

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

metalizado combinado com os outros elementos da embalagem sugerem ênfase à um público alvo mais sofisticado e maduro.

Figura 1: Embalagens e Livro da Campanha Dove Hair: Love Your Curls
Fonte: Mmfsalon, 2015

A Ogilvy & Mather Paris é a agência responsável pelo filme "Dove Hair: Love Your Curls", lançado para divulgar a nova linha, que propõe a defesa dos cabelos cacheados focando no empoderamento das meninas ainda na infância. O filme começa com a afirmação, coletada por uma pesquisa feita pela Dove nos Estados Unidos, de que quatro entre dez garotas de cabelo cacheado acham seu cabelo bonito e segue mostrando depoimentos de meninas que não gostam de seus cabelos enrolados e algumas que chegam a dizer que preferiam que fossem lisos. As crianças são levadas a passear com as mães e amigas e a peça termina com uma festa com convidados cantando "we all love our curls", em português, nós todos amamos nossos cachos. A sugestão é de que a melhor maneira de mudar como cada uma dessas meninas se sentem em relação aos seus tipos de cabelo é mostrar como as mulheres adultas se sentem com os delas.

A campanha lançada nos Estados Unidos verificou a ausência de emojis que representam o púbico alvo da campanha nos meios digitais, e a partir desta verificação foi desenvolvido um conjunto completo de emojis de personagens

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

cacheadas de vários estilos e cores disponíveis para download na App Store e Google Play (figura 2). Conta ainda com uma publicação gratuita de um livro online de poemas "Love Your Curls" (figura 1), ame seus cachos. Escrito por Taiye Selasi, inspirados na sua própria experiência e também nas histórias de mulheres e meninas comuns, encorajadas a enviar suas histórias para Dove, através de suas redes sociais, com o tema "Por que você ama seus cachos?" As histórias foram ilustradas por Annick Poirier com imagens de mulheres e crianças com vários tipos de cachos e beleza, em aquarela e fundo branco. O livro que inclui um pequeno logo da Dove na capa e no prefácio os dizeres "dos seus amigos da Dove", fala sobre a beleza dos cabelos cacheados e sobre o sentimento de ter "as únicas ondas em um mar de cabelos lisos". Funciona como um agente social disponível às novas gerações para prevenção das angústias geradas pela idealização de belo que excluí o cabelo crespo e cacheado do "modelo aceitável de beleza".

Figura 2: Emojis criados pela Campanha Dove Hair: Love Your Curls
Fonte: Thedrum, 2015

O site oficial da campanha (figura 3) disponibiliza ainda a opção de personalizar o livro, adicionando nome à dedicatória, foto, que é convertida em

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

aquarela através de um efeito automático e também a opção de escrever o próprio poema e incluí-lo à publicação. A estética da interface funde as cores e o grid geométrico da embalagem a elementos em aquarela em tom azul claro e tipografia cursiva que referem-se à estética do livro. Possui poucas páginas, por isso a navegabilidade é amigável, as informações são objetivas e rápidas de serem encontradas.

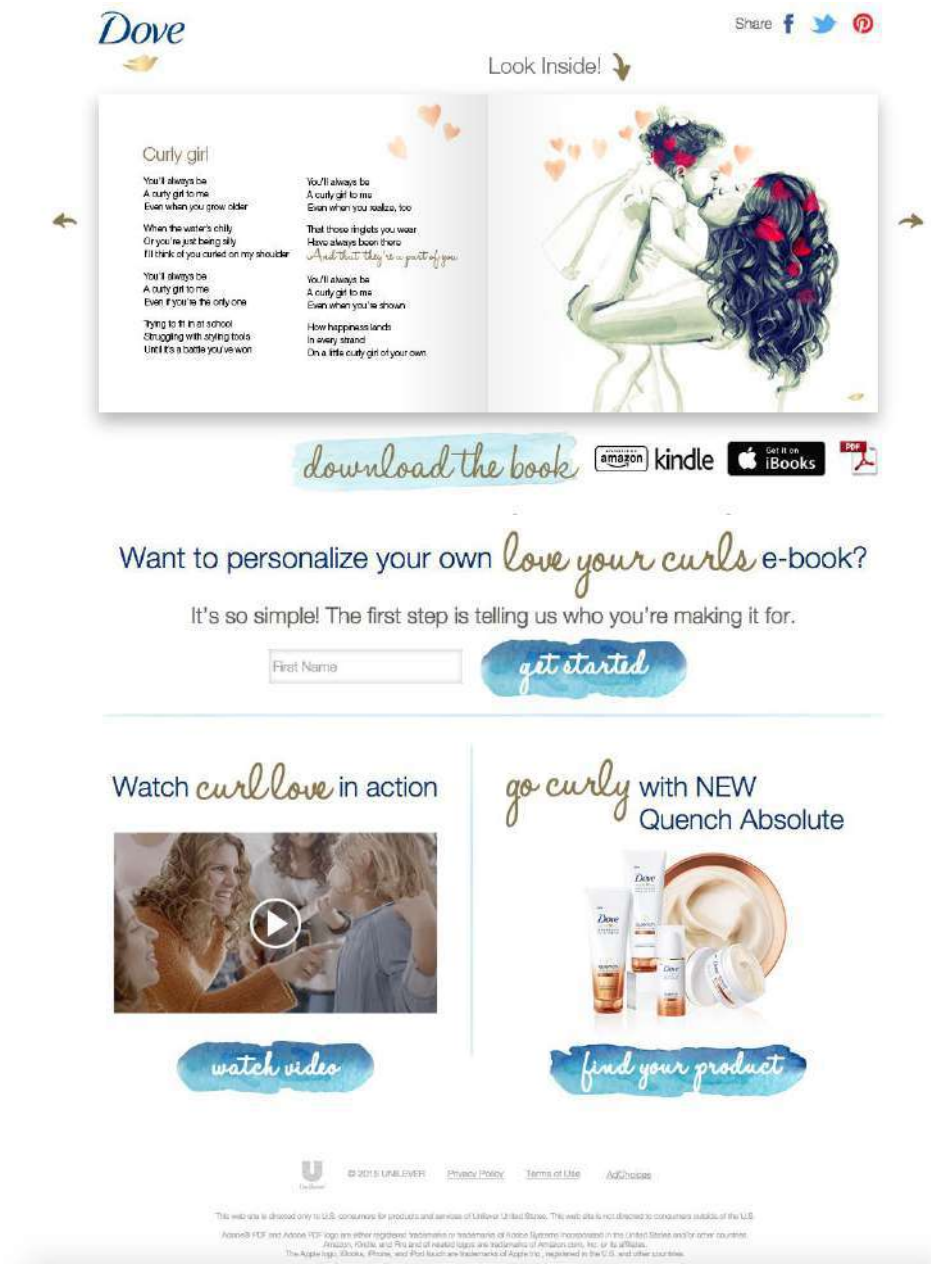


Figura 3: Website Oficial da Campanha Dove Hair: Love Your Curls

Fonte: Dove, 2016

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Não é de hoje que a Dove vem "fazendo seu dever de casa" e construindo uma imagem alinhada socialmente com a angústia que produtos do seguimento de beleza podem gerar em seus consumidores, relacionada à padrões socialmente aceitáveis e inalcançáveis, que podem ser evitados com uma simples mudança de abordagem. A marca demonstra auto conhecimento, postura coerente e responsável, visando consumidores fiéis, que confiam estar comprando produtos de qualidade e que, de maneira consciente ou não, transmitem que valorizam o bem estar, e a beleza que "sai" de dentro pra fora, produtos que pretendem essa significação.

Caso Salon Line: Campanha "Tô de Cacho"

A marca Salon Line lançou, em 2014, uma nova linha que apresentou cremes para pentear definidores especialmente criada para cabelos crespos e cacheados que mais tarde foi ampliada e já conta com vários produtos de tratamento. A decisão de primeira compra já fica por conta da embalagem (figura 4), que demonstra atenção especial com este nicho de mercado e fragmenta o "grande grupo" de cabelo crespo e cacheado, normalmente considerado como um grupo com necessidades equivalentes, em vários graus de curvatura de fio dividindo-os em três grupos – cachos dos sonhos, crespo divino, e crespíssimo poderoso. Para cada grupo a linha conta com um creme específico e uma roupagem lúdica e colorida, bem diferente das outras linhas da marca, mais sérias e sóbrias.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 4: Embalagens da Campanha Salon Line Tô de Cacho

Fonte: Revista, 2015

Os grafismos são distribuidos em um grid orgânico, repleto de elementos lúdicos como a hashtag, a marca de pontuação chave, ilustração vetorial, combinação de vários tipos de tipografias e uma paleta de cores que combina tons vibrantes. Um dos últimos lançamentos da linha, "Maionese Capilar" (figura 5), propõe um formato e apresentação gráfica iconicamente parecidos com a maionese comestível. A riqueza de elementos simbólicos sugerem o rompimento do paradigma dos tons terrosos e escuros para o público negro, o rompimento de generalização dos cabelos crespos e cacheados, e a referência à internet, visando consumidoras ousadas, com espírito estusiasmado, que buscam a significação de aceitação do novo e do diferente.

Figura 5: Embalagem Maionese Capilar da Campanha Salon Line Tô de Cacho

Fonte: Mundo, 2016

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Para lançar os novos produtos a marca apostou na publicidade digital que conta com perfis nas redes sociais bem ativos, um site oficial da campanha (figura 6) e a hashtag "Tô de cacho". A marca encoraja as mulheres comuns, através das redes sociais, a postarem selfies com a hashtag da campanha para serem publicadas no site oficial. A interface conta também com informações sobre os produtos da linha disponibilizadas a partir da seleção do tipo de cabelo, uma relação de blogueiras crespas e cacheadas convidadas pela Salon Line para encontros e lançamentos de produtos, e vídeos com conteúdos sobre cabelos crespos e cacheados de blogueiras que experimentaram, usam, e ou comentaram sobre os produtos Salon Line, além de dicas para as usuárias que não necessariamente dizem respeito à marca e aos seus produtos capilares.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 6: Website Oficial da Campanha Salon Line Tô de Cacho
Fonte: Salon, 2015

A quantidade de conteúdo do site é densa, voltada à um perfil de usuário familiarizado com interfaces digitais, e a identidade visual segue a mesma linha lúdica, vibrante e vetorial da embalagem que, neste caso, possui mais relação com o espírito jovem e entusiasta das usuárias do que à categorização de uma faixa etária. O uso das figuras públicas de um time de blogueiras funciona como a clássica figura da top model no anúncio da revista, mas nesse caso, ao contrário da mensagem de beleza ideal, distante, e inalcançável, as bloguers sugerem proximidade, verdade, e a valorização das diferentes belezas.

Completa-se à campanha a websérie "Tô de Cacho", que consiste em entrevistas com mulheres comuns que passaram pelo proceso de transição capilar, do uso de produtos químicos para alisamento ao ato de assumir os cabelos naturais. Essas mulheres relatam suas experiências de preconceito, processo de aceitação, construção de autoestima e resitência em episódios de até cinco minutos de duração de uma forma muito leve e confiante. Cada episódio é publicado em um dia da semana e procura abordar um aspecto diferente sobre os tipos de cabelos crespos e cacheados e as etapas de aceitação categorizando os assuntos por temas. Os relatos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sugerem o perfil de consumidora dos produtos da linha - mulheres fortes, confiantes, vaidosas e orgulhosas de suas origens e histórias.

As estratégias utilizadas pela Salon Line na campanha da nova linha demonstram uma postura que vai além da intencionalidade de ressignificação do cabelo crespo, abrangendo o encorajamento para a aceitação da beleza natural, por meio de informação e bom humor conquistando consumidoras que buscam a significação de aceitação do novo e do diferente.

Discussão dos resultados

Os casos apresentados demonstram que as empresas do segmento de beleza estão decretando o fim da objetivação da felicidade supostamente alcançada por meio da idealização de definição de corpo, forma, e auto observação, passando à ênfase ao discurso multicultural e à auto aceitação. As análises possibilitam a compreensão de como os conflitos raciais são expressos por meio dos cabelos e quão importante se torna a presença destas discussões nos produtos e no discurso das marcas por meio de uma postura alinhada com necessidades reais, que embora sigam uma tendencia que se movimenta nesse sentido, demonstra respeito.

Tanto a campanha lançada nos Estados Unidos “Dove Hair: Love Your Curls” como a companha lançada no Brasil pela Salon Line “Tô de Cacho”, são exemplos de possibilidades de articulação do processo de design centrado no ser humano e de viabilidade de execução de campanhas publicitárias com coexistência de projeto social eficaz, que previne ou repara justamente o aspecto social que afeta.

Considerações finais

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O processo de design centrado no ser humano capta necessidades latentes e as converte em demandas com soluções que alinham atitudes que fazem a diferença ao sucesso de marcas, empresas e negócios. Isso porque o pensamento de design desempenha um papel fundamental na melhoria e qualidade de um produto, serviço, e da própria estrutura organizacional e postura da empresa, além de ser fator indispensável para aceitação e decisão de compra do consumidor final.

A responsabilidade social e ecológica aplicada ao design faz com que os produtos pareçam bons e sejam bons de fato. Criar peças gráficas a partir de decodificações de interesses sociais implica novos condicionamentos comportamentais que gerarão, por sua vez, outros interesses sociais, e assim por diante. O bom design não pode prometer o que não cumpre, ele deve materializar uma boa ideia para o consumidor que pretende significá-la.

Nenhuma produção de sentido é neutra, as peças gráficas são permeadas de signos cujos significados procuram suprir necessidades e evidenciar categorias culturais, e é papel do design selecionar a mensagem correta a ser absorvida e disseminada. Sem o entendimento de que o design deve necessariamente diminuir o impacto dos seus produtos e converter esforços para que sua intervenção só faça bem, o design continuará disseminando discursos que muitas vezes reforçam estereótipos, impactando muito negativamente a sociedade sem ser responsabilizado por isto.

O tema da pesquisa não se delimita às discussões e aos resultados contruídos, possibilitando aprofundamentos em pesquisas futuras, análises de referências empíricas e análises comparativas com outros períodos.

Referências

BARBOSA, Livia; CAMPBELL, Colin; *Cultura, Consumo e Identidade*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2006.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*; tradução Izidoro Bliksten. 15.ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2003.

BROWN, Tim. *Design Thinking*: uma metodologia poderosa para decretar o fim das velhas ideias; tradução Cristina Yamagami. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

CORSON, Richard. *Fashions in Hair:* The First Five Thousand Years. London: Peter Owen, 1965.

CULLER, Jonathan. *As ideias de Barthes*; tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1988.

DONDIS, Donis A. *A sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DOVE, website. *Dove Hair*: Love Your Curls Campaign, 2015. Disponível em <www.promo.dove.us/loveyourcurls> . Acesso em Ago. 2016.

EMPREENDEDOR, website. *Atender necessidades de etinias é um mercado promissor, mas delicado*, 2010. Disponível em < http://empreendedor.com.br/noticia/atender-necessidades-de-etnias-e-um-mercado-promissor-mas-delicado/>. Acesso em Set. 2016.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*: Formação da Família Brasileira sob o domínio da economia patriarchal. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

GONÇALVES, M. A. R.; RIBEIRO, A. P. A. Mais que feijoada e samba: notas sobre a cultura negra brasileira. In: LEITÃO, D. K.; LIMA, D. N. O.; MACHADO, R. P. *Antropologia e consumo*: diálogos entre Brasil e Argentina. Porto Alegre: AGE, 2006.

HAUG, Wolfgang Fritz. *Crítica da estética da mercadoria*. São Paulo: Unesp, 1997.

HESKETT, John. *Desenho Industrial*; tradução Fábio Fernandes. Rio de Janeiro, José Olympio, 1997.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas in: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU, 1974.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

McCRAKEN, Grant. *Cultura e Consumo*: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo; tradução Fernanda Eugênio. Rio de Janeiro: Maud, 2003.

MMFSALON, Blog. 2015. Disponível em < http://www.blog-mmfsalon.com/dove-releases-book-to-embrace-curly-hair/> . Acesso em Set. 2016.

MUNDO das tribos, website. 2016. Disponível em < http://cdn1.mundodastribos.com/2016/07/Maionese-capilar-da-Salon-Line-para-cabelos.jpg> . Acesso em Set. 2016.

NIEMEYER,Lucy. *Elementos de semiótica aplicados ao design*. Rio de Janeiro: 2AB, 2003.

PAPANEK, Vitor. *Design for the Real World:* Human Ecology and Social Change. New York: Pantheon Books, 1971. Disponível em <http://playpen.icomtek.csir.co.za/~acdc/education/Dr_Anvind_Gupa/Learners_Library_7_March_2007/Resources/books/designvictor.pdf>. Acesso em Ago. 2016.

REVISTA cabelos, website. *Beauty,* 2015. Disponível em <revistacabelos.com.br/beauty-fair/wp-content/uploads/2015/09/salon-line-produtos.jpg> . Acesso em Set. 2016.

ROMANINI,Vinicius. *Semiótica e Design,* 2011. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OIJzlHeoqf8> Acesso em Set. 2016.SALON LINE, website. Campanha *Tô de Cacho*, 2015. Disponível em <todecacho.com.br> . Acesso em Ago. 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A representação imagética da mulher nas revistas "O Malho" e "Careta" (1910-1935): Um princípio de emancipação das mulheres a partir das vestimentas

Khyara Gabrielly Mendes FONTANINI[1]
Maria Luiza Favoreto NERY[2]

Este trabalho parte de uma preocupação do nosso presente dentro de um contexto geral das discussões sobre gênero e feminismo, especialmente sobre a liberdade de comportamentos das mulheres. Procuramos analisar através de imagens das revistas O Malho e Careta de 1910 a 1935, entre elas charges, fotografias e propagandas, com enfoque para a moda e as possibilidades de emancipação que esta propõe para a época. A análise parte da metodologia de Peter Burke através dos conceitos de iconologia e iconografia, e a contextualização histórica foi feita a partir de autoras brasileiras que estudam o início do movimento feminista no Brasil. Destaca-se o fato de que o conteúdo apresentado nas imagens faz uma crítica social à reação de estranhamento da população frente as quebras de regra que se deram por meio da vestimenta feminina.

Palavras-chaves: Imagem, moda, feminismo.

Introdução

Este trabalho tem por objetivo perpassar, mesmo que de forma não tão profunda, todos os passos para a realização de uma pesquisa histórica de forma científica, ou seja, que tenha o embasamento teórico e metodológico necessário para abarcar a um recorte temático. Não temos a pretensão de desenvolver uma

[1] Graduanda do 4º ano em História/UEL (período matutino) e Bolsista do Programa de Iniciação Científica – Área de Ciências Humanas. Instituição Financeira: CNPq.
[2] Graduanda do 4º ano em História/UEL (período matutino).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

verdade histórica, nem mesmo de concluir fatos a partir de um único aspecto. Nosso recorte temático é escolhido a partir de nossa posição no presente, de mulheres que se vestem e que podem estar iguais ou não aos homens, que podem seguir ou não as tendências da moda de acordo com sua vontade. Teria sido sempre assim? A partir de que momento as mulheres trocaram suas saias por calças, ou usaram algum modelo igual ao dito masculino, uma posição de igualdade expressa-se também por meio da roupa.

Para atender a tal inquietação procuramos então por imagens que representassem as mulheres e as roupas e acessórios que eram utilizados, tais imagens foram retiradas de duas revistas brasileiras O Malho e Careta, ambas revistas cariocas. A escolha dessas revistas justifica-se por serem de grande circulação, ambas possuíam um valor (preço) para a capital (Rio de Janeiro) e outro para os demais estados. A duração do tempo de circulação de ambas foi extensa, porém como não é possível analisar todas as imagens visto que são muitas, separamos apenas quatro. Para analisá-las recorreremos a historiografia produzida referente a mulher e ao movimento feminista nesse período.

Mesmo detendo nosso olhar ao que se refere às vestimentas não podemos deixar de destacar que as revistas traziam a imagem da mulher também ligada com outras características que lhes conferiam uma certa dose de emancipação, como por exemplo a participação na política, uma opção de vida de mulheres que eram consideradas ousadas porque escolheram viver fora do laço do matrimônio, mulheres que eram reconhecidas por seu trabalho ou por serem exímias artistas. Muito também passou-se a falar sobre o feminismo, mas não podemos deixar de notar que ainda não são vozes de mulheres falando por elas mesmas, e sim por homens que compunham esse meio da imprensa.

A presença de imagens nas revistas facilita a procura do objeto vestimenta, visto que olhar para a peça diz mais do que somente descrevê-la, o historiador Peter Burke pontua a importância deste tipo de fonte - a fonte imagética- destacando o fato de que também devem ser analisadas e interrogadas assim como as fontes oficiais. Entre as imagens escolhidas por nós encontramos desenhos (divididos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

entre charges e propagandas) e fotografias, é certo que cada categoria de imagem deveria ser melhor conceituada de acordo com suas especificidades, porém por ausência de tempo hábil e de referências específicas vamos conceituá-las de maneira geral por imagens, não pretendemos embalá-las na mesma categoria, mas sim desenvolver o mínimo de diferenciação necessária para que a análise possa ser feita.

As imagens geralmente também possuem relação com o texto que as acompanha e o conjunto relaciona-se com o leitor, aí mora uma problemática ainda mais extensa e subjetiva a qual tentaremos abarcar.

Para completar nossa introdução deixamos aqui, mais como uma epígrafe atrasada do que como um texto a ser analisado, uma pequena dissertação da revista Careta sobre o que é a mulher, banhado em um certo machismo que não é incoerente à época, e que hora é satirizado hora é apoiado pelas publicações:

> A MULHER
> Que é a mulher?
> As definições variam. Tot capita quot sententia.
> Em uma reunião feminista, no meio de um discurso inflamado, a oradora exlama: "Que é a mulher? Sabeis o que é a mulher?"
> - "Sei, exclama um dentre os assistentes; a mulher é um ser animado, com o poder da palavra extraordinariamente desenvolvido, e inteiramente envolvido em vestes que abotoam atrás."
> Essa definição é bôa, mas não abrange todos os casos; o que é o mesmo que dizer que não presta. O Ecclesiastes diz que a mulher é uma víbora. Não sei quem é esse Ecclesiastes, nunca o vi, mas elle deve ter suas razões para maldizer a mulher. S. Bernardo também disse della cousas bem desagradáveis.
> Os santos podem dizer das mulheres o que quiserem. Porque o regimem habitual deles é o jejum. Quando não jejuam, qualquer raiz os satisfaz. Nós, porém, o commum dos homens, que dependemos das cozinheiras para o almoço e o jantar, somos obrigados a todas as considerações para com o sexo, sob pena de graves consequências perniciosíssimas.
> Mas, afinal de contas, que vem a ser a mulher? A mulher é a mulher, o homem é o homem; e o gato é o gato mesmo. (CARETA, 1911)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Metodologia e fonte

As utilizações de imagens como fontes históricas têm sido um avanço para a pesquisa dos historiadores. As fontes tradicionais não deixam de ser importantes, porém quanto mais ampliarmos nossos horizontes, mais será possível dissertarmos sobre aquilo que já foi: o passado. As figuras impressas não são em si só o passado, mas sim um sintoma deste e devem ser interrogadas e problematizadas dentro de seus respectivos contextos. Burke (2004) dá-nos a orientação e incentivo teórico para adentrar neste tipo de análise não tão nova, visto que como o próprio teórico destacou, já foi utilizado algumas vezes essa apreciação. Porém romperemos até mesmo com as pinturas eruditas das paredes dos museus,com os vitrais e com uma iconologia já consagrada. Entraremos em uma perspectiva de vida cotidiana, exposta nas páginas das revistas que circulavam na sociedade brasileira.

> Em resumo, as imagens nos permitem "imaginar" o passado de forma mais vívida. (...) O uso de imagens, em diferentes períodos, como objetos de devoção ou meios de persuasão, de transmitir informação ou de oferecer prazer, permite-lhes testemunhar antigas formas de religião, de conhecimento, crença, deleite, etc. Embora os textos também ofereçam indícios valiosos, imagens constituem-se no melhor guia para o poder de representações visuais nas vidas religiosas e política de culturas passadas. (BURKE, 2004, p. 17).

A evolução das formas de impressão da tipografia brasileira possibilitou o aparecimento de desenhos, fotografias e charges nas páginas das revistas. As imagens como as charges e caricaturas vêm sendo analisadas por historiadores, porém ainda necessitam de mais aparatos metodológicos para que as interroguemos. Burke (2004), a partir da metodologia desenvolvida por Panofsky, diz que existe uma diferença entre a iconografia e a iconologia na interpretação das imagens. A iconografia diz respeito aos significados naturais presentes nas

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

imagens, os elementos que a compõem e o tema; já a iconologia põe em pauta o "significado intrínseco" das imagens: o que significam, o que podem dizer, qual sua ideia e contexto. É necessário fazer observação sobre os dois aspectos a fim de que se possa ter uma melhor compreensão sobre o exposto.

> Como outras formas de evidência, imagens não foram criadas, pelo menos em sua grande maioria, tendo em mente os futuros historiadores. Seus criadores tinham suas próprias preocupações, suas próprias mensagens. (BURKE, 2004, p. 43).

Como dito anteriormente as imagens que nos servem de fonte estão divididas entre fotografias, charges e desenhos que indicavam as novas tendências da moda. Quanto às fotografias Boris Kossoy em seu texto "Fotografia e história" destaca a importância desta para a história e suas formas de análise "As fotografias não devem ser entendidas como meras "ilustrações do texto" mas também não são de todo a realidade visto que foi tirada por alguém, para ser vista por alguém, para causar ou não algum defeito".

Quanto às charges Gawryszewski (2008) no artigo "Conceito de caricatura: não tem graça nenhuma", descreve um pouco sobre como este tipo de humor gráfico deve ser analisado, primeiro devemos perceber que ele não tem a função exclusiva de causar o riso, nem mesmo a necessidade de conter traços grotescos, a principal ação da charge ou caricatura está na sua relação com o leitor, assim ela pode ser crítica, satírica, humilhante ou conter diversas características de acordo com a identificação dela pelo leitor.

> São imagens que possuem uma intensa cumplicidade com o seu leitor – que só assim poderiam causar o riso –, com uma carga agressiva e de crítica como característica básica, denunciando uma situação político-social (ou defendendo) ou desnudando o caráter do personagem retratado. (GAWRYSZEWSKI, 2008, p. 18)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Enfim a metodologia é simples, folheamos as revistas online e destacamos as imagens consideradas importantes, depois de termos as reconhecido procuramos os teóricos que nos auxiliam em seu entendimento quanto fonte histórica (tais teóricos já foram resumidamente descritos acima, a ordem cronológica do texto não condiz com a ordem da pesquisa visto que primeiro escolhemos as fontes para depois escolher os teóricos que nos emprestariam suas lentes para melhor entendermos a esta).

Apresentação das revistas

O Malho e Careta são revistas cariocas que tiveram grande circulação no período determinado, não somente elas mas também outras como O Cruzeiro, Fon Fon, A Cigarra, entre outras tiveram grande importância no período. As revistas nos aproximam mais do popular, do não-oficial, do que estava na boca do povo e trazia o que o povo queria ler, é certo que quando uso a expressão "povo" não trata-se de todos, mas sim dos que sabiam ler e tinham condições de comprar a revista. Mas ainda assim a escolha pelas imagens dentro das revistas pode até mesmo ter abarcado "leitores que não sabiam ler" já que as imagens podem ser observadas por todos. Assim um desenho ou uma propaganda, mesmo que o consumidor não entenda sua legenda, podem transmitir alguma mensagem.

Segundo o site Fundação Casa Rui Barbosa, a revista "O Malho" teve sua primeira edição publicada em 20 de setembro de 1902 e seu último exemplar em 1954. O periódico foi fundado por Luís Bartolomeu de Souza e Silva e contou com uma equipe de jornalistas, cartunistas e desenhistas. O Malho apresentava elementos da cultura e dos costumes muito bem ilustrados, com imagens, fotos e charges. Quase todas as edições apresentavam uma tablatura para piano e uma quantidade maciça de propagandas. No entanto, o principal destaque era para a política, recheada por charges e apresentada nas capas ou quadros específicos. Já a revista Careta circulou de 1908 até 1964, ela tem sido estudada por muitos historiadores por conter um conteúdo diversificado e uma grande quantidade de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

exemplares que perpassam por diferentes épocas da política brasileira, foi fundada por Jorge Schimidt e após sua morte foi administrada ainda por seus filhos.

> (...) com cerca de 40 páginas, tinha uma caráter eminentemente comercial, como dito no próprio editorial de abertura: "Todavia, nossa esperança é justamente que o público morra pela Careta, a fim de que ela viva. E, feita cinicamente essa confissão egoísta (...)". Ainda conforme este: "(...) Careta é feita para o público, o grande e respeitável público, com P maiúsculo!"[3] Este seria um público seleto, formador de opinião, intelectual e refinado. Mas não quer dizer que seu alvo também não era a população mais humilde. As charges e caricaturas coloridas em sua capa, a qualidade gráfica, as colunas variadas (criadas no decorrer do tempo) repletas ou não de fotografias (de festas, bailes, esportes, solenidades, etc.), caricaturas, charges, charadas, tiradas de humor, etc. atraíam um público maior do que a elite financeira e intelectual, seja pelo acesso direto pela compra, seja pelo acesso indireto em locais públicos (barbearias, engraxates, etc.). Portanto, o alcance da revista Careta foi extraordinário para o período de sua existência. Deve-se dar destaque ao fato de que a maioria da população brasileira era analfabeta e, assim, as imagens possuíam uma potencial de atração e, também, de uma interpretação diferenciada. (GAWRYSZEWSKI, 2016, p. 15).

O Feminismo no Brasil: vertente liberal e libertária

A luta feminista começa, ao redor do mundo, antes do século XX. O ideário de libertação corre por vários países através do movimento de sufrágio feminino; no Brasil o sufrágio ocorreu em 1934, porem em países como os Estados Unidos e Inglaterra o voto feminino foi permitido na década de 20, o que não significa uma participação efetiva das mulheres na política.

O feminismo é um movimento social, político e intelectual que tem grande impacto na sociedade, ele ganha cada vez mais importância por "questionar a organização sexual, social, política, econômica e cultural de um mundo

[3] *Careta* Ano I, nº 01, 06/06/1908, p.03.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

profundamente hierárquico, autoritário, masculino, branco e excludente" (Rago, p. 12, 1996).

No meio do conservadorismo da sociedade brasileira do início do século XX, o movimento feminista começa a tomar forma ao construir uma identidade feminina para a época, definir a condição e o lugar da mulher. Elas estavam ocupando cada vez mais espaço na rua, nas industrias, repartições públicas, nas universidades, etc. e precisavam de representação. Porém, como as mulheres não são um grupo único e homogêneo, foi necessário o surgimento de vertentes que representassem todas elas, por isso o Feminismo Liberal e o Feminismo Anarquista.

Não havia ainda, no Brasil, um movimento feminista organizado; portanto esses grupos eram os responsáveis por pregar a emancipação feminina. As feministas liberais eram mulheres de classes altas, burguesas, estavam focadas – além do sufrágio – na educação da mulher, para que esta pudesse educar as futuras gerações. Não contestavam a ordem social vigente, apenas exigiam a igualdade de direitos, queriam ter estudos pois a sociedade exigia mulheres mais preparadas, mas a maternidade ainda era vista como sua principal função.

As liberais pensavam que mulheres pobres eram predestinadas a ignorância pela sua condição econômica, sendo assim cabia as mulheres das classes alta e média – que tinham acesso à cultura – serem responsáveis por reerguer moralmente a sociedade. Cabia a elas pensar o vestuário, a conduta gestos e comportamentos da mulher moderna, inclusive dentro do espaço privado. Desconheciam as produções e ideias das feministas libertárias (anarquistas).

Já as feministas libertárias acreditavam que, além da educação, era o trabalho da mulher sua principal emancipação, pois assim ela não dependeria mais que o pai ou marido que a sustentasse, não seria forçada a um casamento desgostoso e não recorreria à prostituição. A preocupação das classes mais baixas da população, estimulava que as trabalhadoras exigissem redução da jornada de trabalho para que pudessem estudar e assim ir contra a exploração no emprego.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Além do trabalho e da educação, as anarquistas se preocupavam com o direito a escolha e ao amor livre, ou seja, a mulher tem o direito de exprimir suas vontades, não precisam se prender ao casamento, podem buscar o prazer e usar o seu corpo como quiserem.

Feministas liberais e anarquistas tinham opiniões diferentes quanto ao matrimônio, ambos os grupos propunham a entrada da mulher na esfera pública, entretanto a mulher liberal continuava a acreditar que o casamento era prioridade, a responsabilidade da mulher era estimar o marido e cuidar dos filhos, eram o centro e o fundamento da família. Do lado das libertárias o discurso rumava para a superação desse modo de vida, criticavam a situação vigente e encorajavam a mulher e se libertar social e sexualmente.

Dentre as reações que o feminismo recebia – que iam da misoginia à piada – a principal era o medo. "Medo da mulher não mais procriar, medo da mulher (e em especial da feminista) virar homem, medo da mulher substituir o homem no trabalho, em suma, medo de o homem não mais conseguir se mostrar superior a mulher" (Marson, 1996, p.83). Essas preocupações chegam a ser retratadas nas revistas. A sociedade passa a justificar o lar, o privado como espaço da mulher retratando-o como dádiva dada pelos homens, e as feministas como ingratas que não sabem reconhecer a bondade masculina. Uma tentativa misógina do homem de tentar se manter superior no meio de uma agitação por busca de direitos iguais e emancipações em diversos espaços.

O íntimo e o público: o corpo e a vestimenta da mulher

Segundo Rago (1996) o começo do século XX veio acompanhado de uma acentuada preocupação com o corpo e o crescimento industrial, a modernização das cidades e os ideias democráticos de constituição do corpo foram os responsáveis. A aparência pessoal e a estética passam a ser o centro de atenções, as mulheres tinham seus gestos, comportamentos e vestuários analisados e examinados, seja

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

essa mulher trabalhadora da fábrica, burguesa, vendedora ambulante ou dona de casa.

A imprensa não foge do assunto em voga, nas décadas de 10 e 20 começam a aparecer em número abundante artigos e ilustrações que descrevem, criticam e comparam as roupas que as mulheres usavam em locais públicos (cinema, rua, concertos). Estas passam a se preocupar em adquirir artigos de moda francesa para participarem das atividades de lazer. Cresce também a indústria de cosméticos, maquiagem, cremes, perfumes, roupas e lingeries, incitando o cuidado estético e higiênico.

As classes sociais dominantes passaram a se preocupar mais com a demarcação do espaço público e privado, pois o medo da prostituição, do homossexualismo e do feminismo estava presente, e para alguns "a emancipação da mulher traria inevitavelmente sua masculinização e o abandono de suas funções naturais" (RAGO, 1996, p.30). A promoção da mulher moderna era uma afronta aos modelos tradicionais de feminilidade, ao papel que o discurso masculino tinha dado às mulheres – passiva, do lar, que negava seus potenciais intelectual e político, esquecia do corpo e de si para cuidar da família.

Na revista O Malho e Careta podemos perceber que a mulher busca por essa igualdade, entre outros aspectos, através da vestimenta. Peças essas usadas por mulheres ricas que desenlaçavam-se do socialmente comum para seguir às modas da época, principalmente as modas francesas. As moças pobres podiam também ver e desejar tais peças, porém o acesso era muito mais difícil.

Nas quatro imagens a serem analisadas devemos primeiro, e principalmente, destacar que eram imagens e matérias feitas por homens, mas estes homens não concordavam com o pensamento conservador da época e sim faziam críticas a este através do humor, um caricaturista raramente concorda de forma acrítica com o pensamento de seus contemporâneos e sim os denuncia.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As imagens serão apresentadas de acordo com a classificação por nós dada de íntima ou pública, a primeira (figura 1) trata-se de uma charge que aborda a perspectiva pública na emancipação das vestimentas.

A charge foi se desenvolvendo ao longo de toda edição de um número da revista Careta, o exagero da charge composta por nove quadros, que foram distribuídos ao longo das páginas, justifica-se pelo real espanto da sociedade carioca ao ver que a moda tinha criado, pela primeira vez, uma calça para as mulheres - a jupe-culotte. Dentro de oito páginas, apareciam pessoas correndo para ver algo inesperado ou "Um grande escândalo", entre elas, homens e mulheres a pé, no bonde e a cavalo. Não somente esta charge e esta edição da revista dedicaram-se a tal assunto, ao longo de mais quatro edições apareceram outras charges, textos e até mesmo poemas sobre a tão ousada calça.

É importante notar que era uma mulher rica que usava as calças, o conservadorismo da sociedade espantou-se com tal ousadia, além de estar vestindo calças, a moça ainda estava desacompanhada de um homem ou de uma dama de companhia na rua. Um ato considerado de muita ousadia.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

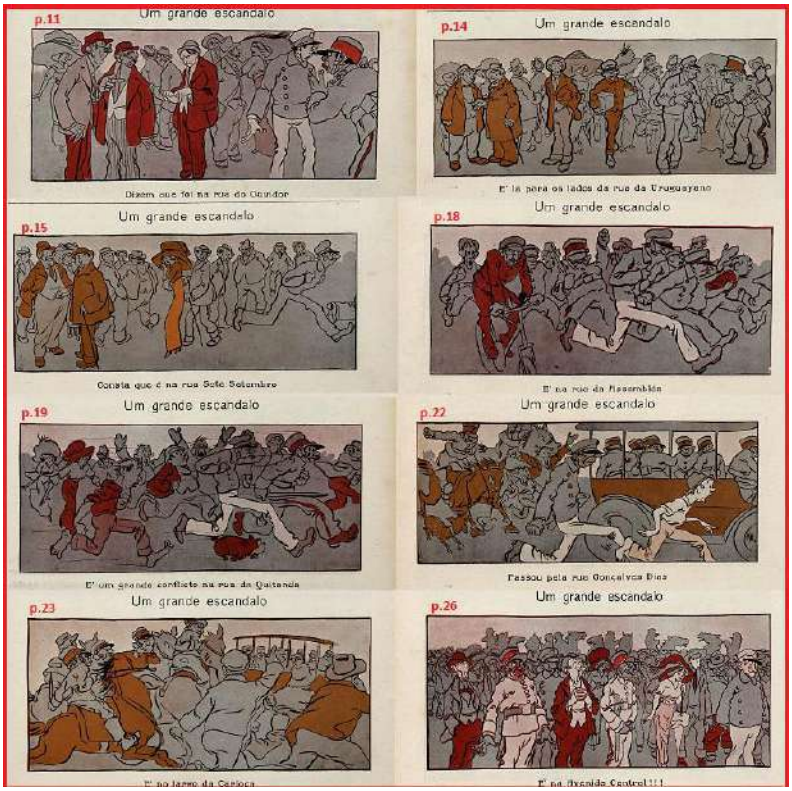


Figura 1: Um grande escândalo, Careta, 1911, Edição 0148.

Um grande escandalo

Oh!... Ah!... Ih!... Eh!... Uh!...

O capital defeito que incompatibilisou o austero ex-presidente da Camara com a larga maioria dos nossos homens politicos foi justamente este seu immoderado amôr pelo estudo, estudo que o levou, enchendo-lhe a juvenil cabeça de brilhantes idéas, a sonhar para o seu paiz um destino superior ao que lhe indicavam a obstusa myopia chantecleresca dos amadores de rinha, dos mestres sublimes do *pocker*.

No momento actual, o sr. Carlos Peixoto é o unico estadista brasileiro que pode falar ao povo sem temer que lhe escavem o passado á procura de antagonismos com o presente.

Conserve-se, pois, na Europa o estudioso deputado mineiro. Talvez um dia, como já fizeram com o seu preclaro amigo o extincto dr. João Pinheiro, os seus patricios batam-lhe á porta, declarando-se cançados do dominio

Figura 2: Um grande escândalo, Careta, 1911, Edição 0148.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> As mudanças no comportamento feminino ocorridas ao longo das três primeiras décadas deste século incomodaram conservadores, deixaram perplexos os desavisados, estimularam debates entre os mais progressistas. Afinal, era muito recente a presença das moças das camadas médias e altas, as chamadas "de boa família", que se aventuravam sozinhas pelas ruas da cidade para abastecer a casa ou para tudo o que se fizesse necessário. Dada à ênfase com que os contemporâneos interpretam tais mudanças, parecia ter soado um alarme (MALUF e MOTT, 1998, p. 368).

A próxima imagem também diz respeito ao público, ou seja, aquilo que será posto a olhos vistos pela sociedade e que são libertados de seu pudor, que não tem nem mesmo uma característica de mostrar intimidades do corpo, apenas de desafiar o que era comum, buscando por uma situação de igualdade com os homens.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3: O Malho, r.91, p.12, 1935.

O interessante desta fotorreportagem é que não se tratam de mulheres usando chapéus de homens, e sim de homens usando chapéus de mulheres. A crítica que o texto coloca é sobre como chapéus muito exagerados não caem bem para homens e também não servem para mulheres. No título lê-se "*Cabeças de homens para chapeus de mulher*" e no corpo do texto há três parágrafos separados que dizem: *"Minhas senhoras! ... "Vu", revista parisiense, vos apresenta, por nosso intermedio, uma suggestão para quando tiverdes de experimentar um chapéo novo. Procurae um homem em cuja cabeça possam servir os chapéos que escolhestes, e,*

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de longe, a alguns passos, vêde si os chapéos lhe assentam. É bem certo que vos constatareis o seguinte: o chapéo de uma dama nem sempre fica mal em um cavalheiro...

E não é coisa para lá espantar ninguém. Os barbudos foram os primeiros a usar chapéo, e quase todas chapelarias parisienses tem se inspirado num chapéo masculino: tricornes, escoceses, boinas, turbantes, feltros tyrolezes, toreadores, chapa cossaca, tonkineses, capacetes, etc. Tanto é verdade isso, que as mulheres adoptam, volta e meia, para designar seus chapéos, o nome de um chapéo de homem.

Entretanto, quando a moda degenera, quando os chapéos deixam de ser de estylo, affectam formas bizarras, tomam proporções gigantescas e, quando sobrecarregados, cobertos de flores ou de plumas, tornam-se ridículos para homens...Como para damas!!!"

Esta matéria, também é característica por não ter sido assinada por um homem, e sim por uma colunista mulher chamada Francine, as fotos são de origem francesa e de personagens de famílias tradicionais como os Valois e os Bourbon.

Tanto a figura 1 quanto a 2 tratam-se de uma corrente feminista liberal, conforme contextualizado anteriormente, visto que eram fruto de mulheres da alta sociedade e destinado a elas.

A próxima imagem tem como público mulheres de classe alta, com potencial de comprar peças de roupa caras como as lingeries de luxo, apresentadas nas gravuras. A propaganda foi publicada em 1935 na revista O Malho, e trata-se de uma campanha publicitaria de uma novidade: roupa intima bonita e "elegante". O texto da imagem dá as descrições da peça, o tecido e modelagem.

Pode não ser uma campanha voltada diretamente para as feministas e sim para as mulheres em geral, porém o grupo de feminismo liberal da época defendia que, mesmo no âmbito privado do seu lar, a mulher não devia deixar de se cuidar. Manter um bom casamento e cuidar do seu marido ainda devia fazer parte das suas preocupações.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 4: O Malho, r.91, p.40, 1935.

Para a mulher moderna, mais ousada, uma peça de lingerie é uma maneira de empoderamento e libertação dentro da sua casa e dentro do seu casamento. Faz parte de novas maneiras de se comportar, buscar uma relação que a satisfaça ao mesmo tempo que satisfaz seu marido.

A última imagem é uma charge, que como foi apontado no texto, faz críticas ao pensamento da sociedade da época. Essa em especial mostra o que a corrosão dos costumes está fazendo com a moda de praia das mulheres, como ao se mostrar para o público, com o passar do tempo, mais mulheres têm deixado seu corpo muito a mostra. O autor da charge – Théo – deixa em evidência o exagero com que está sendo encarada a situação.

Na imagem encontra-se a legenda: "*O nosso companheiro Théo apresenta nesta secção uma evolução interessante das modas de banho de mar nas praias*

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

cariocas...". Cada traje de banho pertence a uma época distinta, o primeiro de 1850, o segundo de 1900, o terceiro de 1920 (o atual) e o quarto de 1955, uma previsão do que viria a acontecer caso as coisas continuassem mudando rápido.

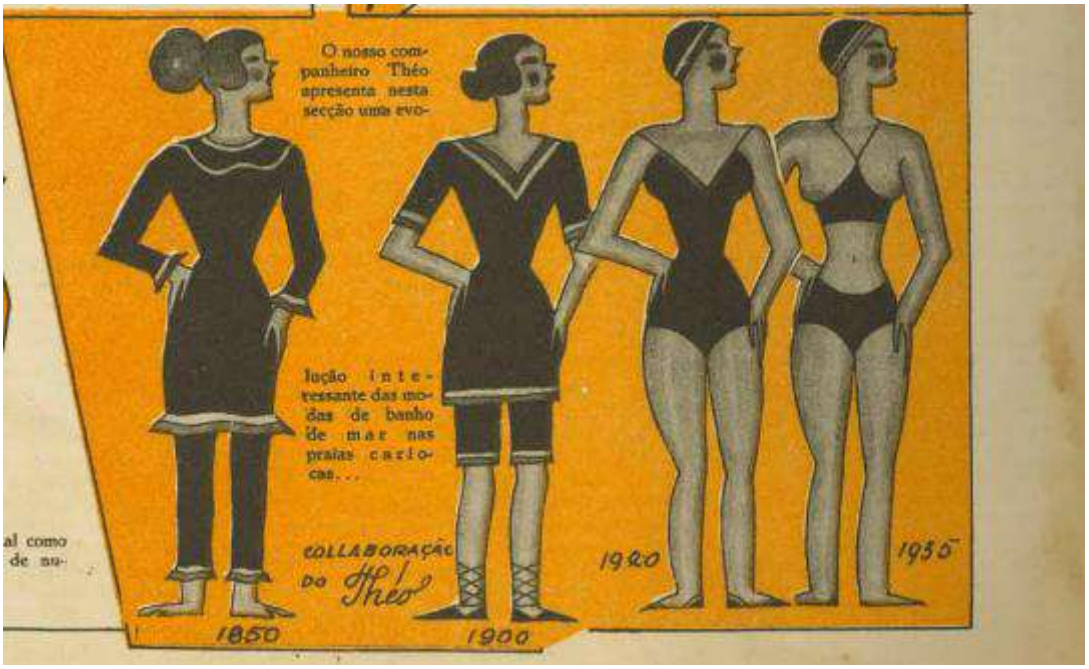


Figura 5: O Malho, r.90, p.29, 1935.

Por meio dela é possível perceber o medo que essa nova mulher causava nos homens, a mulher mais livre dos seus costumes chocava a sociedade, muitos homens ainda não aceitavam que elas estivessem expondo uma identidade pública. Seja feminista liberal ou libertária, a moça cheia de liberdades era o antípoda do esperado para a época.

Conclusões

Além do que as fontes nos mostram, em seu conteúdo e análise específicos, o principal é contribuirmos pra a história das mulheres. História das Mulheres significa uma história especializada, tendo a mulher como sujeito do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

estudo e também gênero como uma categoria de analise, principalmente no que tange a relação homem-mulher e a construção das diferenças.

A constituição da história das mulheres como campo de estudo se deu nas décadas de 1970/80, porém era um campo visto como marginalizado no currículo, como algo dispensável e de representação diferenciada. É um movimento com associação política, pois não pode ser separado completamente do feminismo, que estava em alta nos anos 60.

Trabalhar com a história das mulheres ainda hoje tem conotação política, pois vai contra o tradicional da disciplina e busca olhar a história através de outros sujeitos que não os homens. É também carregada de ideologia e um amplo campo de estudos. Entretanto, ainda é vista como um suplemento para a disciplina, como se suprisse uma carência, torna-se necessário superar essa visão e criar um aumento de consciência sobre a importância deste campo de estudo. Trabalhos como esse, são importantes para integrar as mulheres na história, priorizar as diferenças não biológicas entre os sexos e deixar claro que "mulheres" não é um grupo universal.

Assim podemos perceber que novos campos de pesquisa suscitam novas fontes, as imagens nos possibilitam ampliar as fontes históricas. Porém ainda assim há uma dificuldade em se encontrar fontes- imagéticas, tradicionais ou outras- que nos de acesso a diferentes indivíduos da sociedade, ora achamos muito mais imagens sobre mulheres ricas do que sobre mulheres pobres. São nesses não-lugares, nessas não-fontes que encontramos mais desafios a serem trabalhados.

Referências

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

GAWRYSZEWSKI, Alberto. Conceito de caricatura: não tem graça nenhuma. In: Domínios da Imagem, Londrina: LEDI/UEL, Ano I, N.2, P.7-26, Maio 2008.

KOSSOY, Boris. Fotografia e história, São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: NOVAES, Fernando; SEVCENKO, Nicolau. História da vida privada no Brasil: da Belle Époque à era do rádio. 3. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

MARSON, Melina Izar. Da Feminista Macha aos Homens Sensíveis: o Feminismo no Brasil e as (Des)Construções das Identidades Sexuais. Cadernos AEL, n. 3/4, 1995/1996.

RAGO, Margareth. Adeus ao feminismo? Feminismo e (pós)Modernidade no Brasil. Cadernos AEL, n. 3/4, 1995/1996.

SABILA, Elias Thomé. Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Bellé Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCOTT, Joan. História das Mulheres. In: A Escrita da história: novas perspectivas / Peter Burke (org.); tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. P. 63-96.

Revistas:

Revista O Malho - http://www.casaruibarbosa.gov.br/omalho/?lk=15

Revista Careta - http://www.hemeroteca.bn.br

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Vestido de noiva como cultura material histórica

Cleuza Bittencourt Ribas FORNASIER[4]
Giseli Cristina Caldeira BURATTO[5]
(Universidade Estadual de Londrina)

Resumo: Demonstramos as mudanças dos elementos compositivos dos vestidos de noiva de seis irmãs, relativo ao tempo decorrido entre eles e a importância para o rito matrimonial. A pergunta que norteia é porque as irmãs não usaram o mesmo vestido? Visto que a família não possuía condições financeiras. Pela pesquisa bibliográfica, identificamos as tendências de moda e, por meio de entrevistas semiestruturadas, a história familiar e os costumes da região. Mediante a teoria da imagem pela mimese (WULF, 2013), e do conceito de Pierce (SANTAELLA, 2005), empregamos a semiótica pela similaridade dos signos nas imagens fotográficas, e verificamos que faz parte do rito matrimonial usar uma roupa nova e com o luxo que cada um pode ter. Também por meio dos signos evidenciamos que a noiva, mesmo sem condições financeiras, busca substituições para não deixar a estética perder seu valor. Percebemos que a imitação dos ritos e costumes dos mais afortunados é uma constante na história, logo a teoria da imagem pela mimese explica que as irmãs foram induzidas, a partir do imaginário, a desejarem um vestido da época.

Palavras-chave: Imagem; História da moda, Semiótica e Mimese

Introdução

[4] Docente e pesquisadora PhD em Gestão do Conhecimento. Universidade Estadual de Londrina - UEL;
[5] Pesquisadora especialista. Universidade Estadual de Londrina - UEL

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O vestido de noiva, tem significados relevantes para a maioria das mulheres além de fazer parte do rito matrimonial, diferentemente de qualquer outro traje desenvolvido para ocasiões especiais, resgata traços da cultura, da religiosidade e da história da humanidade. O presente estudo teve início à partir dos álbuns de casamentos disponibilizados para pesquisa de seis irmãs da família Baronio. Mesmo se tratando de pessoas distantes das tendências de moda, podemos diferenciar as épocas de cada um dos matrimônios pelas formas dos vestidos, equivalentes as tendências vigentes de cada época.

Diante dessa informação, a pergunta que norteia a pesquisa e que não foi respondida pelas irmãs Baronio é: porque não usaram um vestido comum, ou o mesmo vestido de noiva, visto que a família não possuía boas condições financeiras, principalmente nos cinco primeiros casamentos? Se as seis irmãs não sabem responder a pergunta, podemos analisar as diferentes formas de cada vestido de noiva, com o intuído de relativizar os gostos das irmãs e relacioná-los com a moda vigente de cada época. Para tanto, temos como objetivo demonstrar as mudanças das formas e estruturas dos vestidos de noivas de seis irmãs da família Baronio, em relação as tendências vigentes e a importância para a realização do rito matrimonial e ainda questionar o papel desse traje no casamentos das irmãs para a realização do rito matrimoniais.

Para tanto, realizaremos uma pesquisa bibliográfica no que tange os aspectos teóricos para esta abordagem relacionados à história do vestido de noiva e tendências da moda. O método de pesquisa escolhido foi o hipotético dedutivo, para testar a hipótese de que as costureiras induziam a um novo vestido com um modelo retirado de revistas da época, através de entrevista semi-estruturada com as seis irmãs Baronio, para entender como foi a construção do vestido de noiva na época. Ainda serão realizadas análises formais dos vestidos à partir da comparação do contexto histórico da moda da época, da descrição dos elementos compositivos utilizados e das análises pelos conceitos semióticos de Pierce, por meio da similaridade dos signos em comum e da teoria da imagem pela mimese. Com essas análises pretendemos demonstrar a influência da moda no gosto individual, mesmo em pessoas que tenham pouco ou nenhum contato com ela.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Dado que, geralmente uma noiva busca mostrar através de simbologias a assimilação ou reapropriação de uma imagem histórica, considerando o modo de pensar e os valores de cada cultura e cada sociedade

Tratamos aqui o vestido de noiva como cultura material histórica, já que por um grande período o evento do casamento para os pobres e ricos acontecia de forma oposta, já que tinha um traje que condizia com sua situação social. Os ricos tinham poder social para usar tecidos tingidos e as cores fortes, principalmente para o vestido de noiva e nos vestidos de festa; enquanto os pobres usavam as roupas com tecidos crus, sem tingimento, inclusive em ocasiões especiais. "Quando a Rainha Vitória casou com seu primo, o príncipe Albert, em 1840, ela endossou o vestido branco como símbolo de status para noivas abastadas." (WORSLEY, 2010, 12), pois era uma cor desprezada pelos ricos e poderosos já que era usada pelos plebeus. Nessa época a Rainha era uma mulher romântica e moderna, considerando que se casou por amor e não só por um contrato político. Seu vestido adornado por rendas foi considerado simples para uma integrante da família real. E dessa maneira, constitui-se o traje completo para o rito do matrimônio como conhecemos até os dias de hoje.

Na década de 1920, o vestido de noiva branco já tinha se tornado um padrão para as noivas, nesse período as mulheres começaram a lutar por direitos iguais e a moda refletia essa luta. Mesmo assim, o vestido branco tornou-se símbolo da pureza e do ideal romântico do casamento. "Se por um lado o matrimônio representa o planejamento futuro, por outro as noivas costumam recorrer a estilos do passado, num interessante paradoxo." (WORSLEY, 2010, 154).

Com a evolução feminina as primeiras revistas, ou periódicos femininos apareceram no Rio de Janeiro e se tornaram populares em torno de 1920, como Espelho Diamantino, e FonFon, quando passaram a moldar o gosto pela moda, o comportamento e o estilo das mulheres da sociedade. A partir de 1940, mesmo com o grande sucesso das revistas, o rádio tomou conta da comunicação, as radionovelas estavam no auge e faziam com que as fãs buscassem as fotos dos atores em revistas e periódicos voltadas para esta finalidade. Nessa época, os

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

artistas já ditavam moda, tudo que eles usavam era copiado à medida que chegava as publicações, afirma (BRAGA, 2011).

Na década de 1960, as revistas já estavam por todo o país, inclusive nas cidades do interior. Os lançamentos e apresentações da moda dos grandes costureiros eram restritos às damas da sociedade, e elas eram responsáveis, por meio das colunas sociais, por apresentar essa moda ao restante do Brasil. As costureiras informais dependiam dessas publicações, para oferecer a última moda às suas clientes.

Nos anos de 1960, as transformações ocorridas na Europa e nas Américas, depois da II Guerra Mundial, impulsionaram as mudanças na criação, produção e no mercado da moda. Segundo (BRAGA, 2011), com o crescimento dos baby boomers a moda teve seu tempo áureo no Brasil. As roupas que eram feitas pensando só nos adultos perderam mercado, e nessa década os jovens baby boomers pediam uma moda diferenciada.

No início da década de 1970, segundo Braga (2011, 272), "a distinção dos grupos e classes sociais deixou de ser evidenciada pelo modelo de roupa, ou pelo tecido sofisticado para se diferenciar através das etiquetas das grifes ou marcas," pois nesse período era comum estas marcas serem anexadas às roupas. A moda da década foi direcionada por um período de reorganização e de formação de núcleos sociais ideais os hippies, glam rock e black is beautiful e no Brasil com o início dos movimento tropicália. A maioria dos jovens continuava ditando as tendências do vestir, portanto, ocorreu uma proliferação da moda sem precedentes, com ênfase na emancipação do corpo.

Até a metade da década de 1970, os costureiros-criadores tiveram destaque em algumas capitais além da cidade de São Paulo, que já era o centro da moda e uma grande metrópole. Percebemos que até esse momento não era comum os criadores serem exclusivos para noivas, como vemos hoje, o tradicional era terminar o desfile, no sentido de espetáculo ou da apresentação da coleção com uma noiva.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

De 1980 até 1990, definitivamente a moda democratizou-se e acelerou o fenômeno do consumo de massa urbano, por meio de estratégias de marketing ancoradas ainda nas colunas sociais, que já estavam solidificadas. A década foi marcada pelo surgimento de inúmeros títulos de revistas de moda brasileira e internacionais.

Portanto nesse período uma grande parte da população já tinha informação de moda, poder de compra e podiam consumir a moda industrializada. Ao longo do tempo as mudanças da moda descrita, e sua influência no vestido de noiva comprovaram o caráter de cultura material histórica desde, já que trata-se de um instrumento que reflete o modo de pensar, os valores de cada cultura e cada sociedade.

Cultura material histórica das irmãs Baronio

A partir do estudo da história do vestido de noiva e como esta cultura material foi gerida e organizada socialmente no período, relacionamos a memória histórica familiar das irmãs Baronio e os costumes regionais para comparar com as tendências das épocas.

Segundo relato das irmãs Baronio, a família de Italianos, veio para o Brasil por volta de 1890, construíram moradia no estado do Rio Grande do Sul para trabalhar como empregados na agricultura. Ao longo dos anos o casal tive vários filhos, entre os quais Otávia Fiorelli Baroino que foi criada na fazenda onde a família trabalhava. Não teve nenhum tipo de estudo, mas como a maioria das mulheres da época sabia com destreza o trabalho doméstico e a arte de costurar e bordar. Otávia casou-se em 1943 e teve doze filhos, dez mulheres e dois homens. Das filhas seis casaram-se em décadas distintas e cada uma dispõe de uma história para o seu vestido de noiva.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1: Casamento de Otávia Fioreli Baroino e Carlos Baronio em 1943
Fonte: Álbum de fotos da família Baronio

As irmãs Baronio nasceram numa vila na zona rural, do município de Francisco Beltrão, cidade ao sudoeste do estado do Paraná.

Figura 2: Lourdes Baronio – 1964. **Figura 3:** Helena Baronio – 1968. **Figura 4:** Gentila Baronio - 1969.
Figura 5: Iria Baronio – 1974. **Figura 6:** Zelina Baronio – 1975. **Figura 7:** Metilde Baronio - 1994
Fonte: Álbum de fotos da família Baronio

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Segundo a cultura familiar adotada, as filhas, deveriam se casar em ordem cronológica, para o pai essa conduta significava pureza e respeito aos mais velhos. Contudo, a segunda filha Lourdes (figura 2) iniciou um namoro com pretensões de casamento antes da irmã mais velha, mas para não criar futuros problemas logo o pai apresentou um pretendente para a filha mais velha. Mesmo com o empenho em seguir os costumes, a segunda filha Lourdes (figura 2) casou-se em 1965, onde moravam e não deixou de cumprir nenhum dos ritos matrimoniais. O vestido de noiva fazia parte do rito e foi confeccionado pela irmã mais velha, que costurava todas as roupas da casa, devido as poucas condições financeiras da família. Segundo relato da irmã Gentila (figura 4), nessa década o importante para as noivas era cumprir os ritos cível e cristão, a festa seria uma consequência da alegria dos pais.

Apesar disso, Helena (figura 3) a irmã mais velha, casou-se em 1968. Seu vestido foi confeccionado por uma costureira amiga da família que morava na mesma vila, e o modelo desenvolvido foi retirado de uma revista da costureira, que possuía modelos da época.

A terceira irmã Gentila (figura 4) casou-se em 1969 e, assim como as irmãs mais velhas, todos os ritos matrimoniais foram cumpridos e a festa realizou-se também na vila onde moravam. O vestido de noiva foi emprestado de uma amiga que tinha se casado um ano antes. Assim como das outras irmãs mais velhas, o vestido era de brocado, uma espécie do *jacquard*, porém menos requintado.

A irmã Iria (figura 5) foi a primeira a sair da zona rural para estudar e trabalhar na cidade de Francisco Beltrão. Para se casar em 1974, comprou o vestido já utilizado por uma amiga. A noiva o adquiriu, porque considerava que era um vestido "autêntico e moderno" e, como acessório usou um casquete, modelo de chapéu que ficou conhecido a partir da década de 1930, e muito utilizado por noivas que não queriam flores como ornamento na cabeça. O vestido era de organza e plumas, que era um adorno utilizado na década.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A próxima irmã Zelina (figura 6), também já havia saído da casa dos pais para estudar e trabalhar, quando um ano depois de Iria, em 1975, casou-se com o mesmo vestido desta, após uma reforma: foi retirada as plumas, a manga passou a ser curta e delicada e abriu-se um decote formando um V. Essa reforma foi realizada por uma costureira da cidade. Como acessório usou um chapéu, típico da época e a flor do decote foram comprados na loja aonde trabalhava a tradicional Renner, onde, na época, já comercializavam vestidos de noiva prontos e todos os acessórios necessário.

A caçula das irmãs Baroino, casou-se em 1994. Nessa época a família já possuía melhores condições financeiras e morava na parte urbana cidade de Francisco Beltrão. Metilde (figura 7) que trabalhava numa indústria e pode alugar seu vestido de noiva. Escolheu o modelo e os bordados com pedrarias exatamente como desejava e estimulada pelas irmãs que diziam que os bordados eram bonitos e luxuosos, e que ela deveria realizar seu desejo em ter um vestido dos sonhos. A grinalda (ornamento do cabelo) e o buquê foram presentes de uma das irmãs, que fazia flores de tecido conforme era a tendência da época.

Imagem, Mimese e Semiótica

Para falar de imagens escolhemos trabalhar com múltiplas áreas do conhecimento, visto que sua teoria inicia-se de uma construção histórica. O conjunto de imagens constitui o imaginário e, se não houvesse imaginário não haveria realidade, porque as narrativas construídas durante a vida dão base as formas de viver (WULF, 2013). Por meio da natureza e da nossa realidade interna, como a cultura e a historicidade, as imagens são representadas por ícones, que geralmente fazem referência a algo maior, que está fora daquela imagem, uma vez que a sobreposição de diferentes imagens em nossa percepção é consequência do poder da imaginação. Sem imaginação não existiriam memórias e consequentemente projeções de futuro, já que as memorias estão ligadas às percepções dos sentidos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Para Joly (2012, 16): "De um modo mais ou menos confuso, recordamo-nos de que Deus criou o homem à sua imagem. Esse termo de imagem, já não evoca uma representação visual mas sim uma semelhança".

Partindo dessa compreensão a imagem transforma-se em representação de algo que nem sempre é realidade, mas a imagem aponta para uma realidade concreta que já foi decifrada, imitando ou simulando algo para criar o novo. Esse processo é chamado de mimese (WULF, 2013).

O conceito de mimese é utilizado por filósofos como Platão e muitos de seus seguidores, como Aristóteles. A origem da palavra é antiga e usualmente corresponde à imitação, representação, indicação, sempre referente a ideia de fazer ou criar algo que se assemelha a outro. Platão e Aristóteles partilham do mesmo conceito, contudo divergem na forma:

> Para o primeiro, [a mimese] seduz as partes mais fracas da nossa alma, para o segundo, [a mimese] é eficaz pelo próprio prazer que nos proporciona. [...] Instrumento de comunicação, divindade, a imagem assemelha-se ou confunde-se com aquilo que ela representa. Visualmente imitadora, pode tanto enganar como educar. (JOLY, 2012, p.19)

Para Platão, a mimese como imitação empobrece muito o sentido, ainda que independentemente da verdade, porque ela tem o poder de induzir. Já no conceito de Aristóteles, discípulo de Platão, a mimese é referente a uma verdade pré estabelecida, mas tem autonomia nos processos de criação. Assim, podemos acreditar que o impulso mimético está no princípio da criação artística, estabelecendo-se sobre a capacidade de reconhecer semelhanças e de produzí-las por meio da linguagem imagética.

A prática da mimética, deve ser considerada como um apanhado da atividade de representação, sendo a principal característica a oposição à função pragmática da linguagem verbal, visto que a função estética indiretamente

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

estabelece uma relação com o real. Esta é a distinção entre, mimese e as outras formas de representação social.

> Imagens são criadas na troca com o outro e são feitas para se relacionar com outros. Fragmentos de imagens são incorporados e reunidos novamente de uma maneira distinta, imagens fragmentadas são geradas para se constituir como algo inteiramente novo. Elas estão em movimento, referenciando-se umas às outras. Sua própria aceleração já é o primeiro passo para sua assimilação: a mímesis da velocidade. (WULF, 2013, p.33)

A recepção de imagens e a produção mimética podem acontecer por meio do acúmulo de conhecimentos de quem está criando ou de quem está emitindo. Através dessas imagens, conceitos e teorias as formas de conhecimento, que se manifestam como elementos cognitivos são socialmente elaboradas e compartilhadas, contribuindo para a construção de uma realidade comum, que possibilita a comunicação. Deste modo, entendemos que as representações imagéticas são fenômenos sociais que, mesmo acessadas a partir do seu conteúdo cognitivo, têm de ser entendidas a partir do seu contexto de produção. Segundo Costa (1992, 61): "Os sistemas de representação funcionam como uma linguagem semiológica, cumprindo por um lado, a função básica de toda linguagem, que é servir como meio de comunicação."

A teoria da imagem da forma como estamos analisando, pode fazer a ligação para a compreensão da teoria da semiótica, percebendo a imagem sob o ponto de vista da significação e, não da emoção, considerando seu modo de produção de sentido, já que um signo é um signo se apresentar ideias, e se provocar uma interpretação, possibilitando-nos captar não apenas a complexidade, mas ainda a força da comunicação pela imagem, ressaltando esse ciclo da imagem entre semelhança, traço e convenção, ou ícone, índice e símbolo, que fazem parte da semiótica.

A Semiótica é cada vez mais utilizada nas diversas áreas do campo da comunicação. O filósofo Charles Sanders Peirce estabelece a semiótica no campo de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

estudos lógicos estudando os signos e como eles se relacionam, iniciando pela ciência normativa que é dividida em: estética, ética e lógica que provocam um significado, sempre através de signos. Logo, a teoria semiótica permite atravessar no próprio movimento interno das mensagens, desse modo e tendo em vista a qualidade mediadora do signo, Peirce classifica o signo expondo em 3 categorias:

> A primeiridade aparece em tudo que estiver relacionado com acaso, originalidade. A secundidade está ligada às ideias de dependência, ação e reação. A terceiridade diz respeito à continuidade. A forma mais simples da terceiridade, segundo Peirce, manifesta-se no signo, visto que o signo é um primeiro (algo que se apresenta à mente), ligando um segundo (aquilo que o signo indica, se refere) a um terceiro (o efeito que o signo irá provocar). (SANTAELLA, 2005, p.07)

Identificando esse processo classificatório, fica claro um sistema múltiplo que, quando discutido e aprofundado, entende-se a relação entre o signo e a mente interpretante. Para Santaella (2005), a relação tríade, ou seja o signo, objeto e interpretante, é a posição lógica que cada um dos elementos ocupa no processo representativo.

Tudo que se pensa, ou que reside na nossa mente, é um signo, por isso, os nossos sentimentos, emoções e até as reações formam, ou moldam um objeto, fornecendo um interpretante. Santaella (2005) afirma, que o interpretante é o terceiro elemento da tríade com efeito interpretativo, quando o signo produz em uma mente real ou meramente potencial.

Segue abaixo uma tabela, explicada por Pierce, para que se possa visualizar a teoria do signo e suas relações, onde o ícone será a base para a análise final.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Quadro 1: Relações com a teoria geral dos signos.

TEORIA GERAL DO SIGNO	SIGNO EM RELAÇÃO AO SIGNO	SIGNO EM RELAÇÃO AO OBJETO	SIGNO EM RELAÇÃO AO INTERPRETANTE
Primeiridade	Quali-signo	Ícone	Emocional
Secundidade	Sin-signo	Índice	Energético
Terceiridade	Legi-signo	Símbolo	Lógico

Fonte: Baseado em Pierce apud Santaella (2005)

Será usada na análise deste trabalho somente a categoria da primeiridade, da classificação dos signos, da qual já foi citado como tendo sua propriedade do signo de bases. Desta forma, entendemos que o signo em relação ao signo é o quali-signo, que se tem característica de qualidade básica ou o caráter de existência. No caso de uma imagem de casamento, um exemplo é a mulher de vestido; o signo em relação ao objeto é o ícone, que é o que representa o fundamento de existência, como exemplo, a cor branca do vestido, véu, grinalda e buquê; e o signo em relação ao interpretante emocional, é a relação básica de sentimento, um sentimento de reconhecimento que é presente nas interpretações, mesmo quando não a percebemos, um exemplo é a jovem feliz.

Santaella (2005), em fase de definição dos signos diz que, ícones são quali-signo que se reportam a seus objetos por similaridade. O ícone é um fundamento, e só pode sugerir ou indicar algo porque a qualidade que ele mostra se assemelha a uma outra qualidade na comparação entre objetos. Entendemos que similaridade se refere aos objetos semelhantes em relação ao seu signo, que pode transmitir um mesmo significado, agindo com a mesma função de semelhança, em três níveis: imagem, diagrama e metáfora.

Na linguagem visual a imagem estabelece uma relação de semelhança com seu objeto, mas somente no nível da aparência, e o signo icônico identifica nessa imagem itens específicos, ainda dentro da primeiridade. Como exemplo de análise o vestido de noiva, é necessário encontrar o fundamento, as primeiras qualidades em comum que o signo exibe identificando as semelhanças entre os objeto de análise.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

(SANTAELLA 2005, p.36) "... as referências do ícone são muito abertas, ambíguas, indeterminadas. Elas dependem do campo associativo por similaridade que os quali-signos despertam na mente de algum intérprete."

A partir desses argumentos teóricos e para uma análise justa, faremos adiante a relação das imagens das décadas estudadas, com as fotos familiares dos vestidos de noiva das irmãs Baronio, ponderando a importância do traje na cultura familiar.

Analise das imagens dos vestidos de noiva

Selecionamos as fotos dos casamentos das irmãs Baronio por dedução, por perceber que elas seguiram as tendências de cada década. Por fim, buscamos e catalogamos as imagens com as principais formas das décadas de 1960 à 1990, e por meio dos signos por similaridade relacionamos as fotos das noivas com as imagens de tendências da forma das épocas.

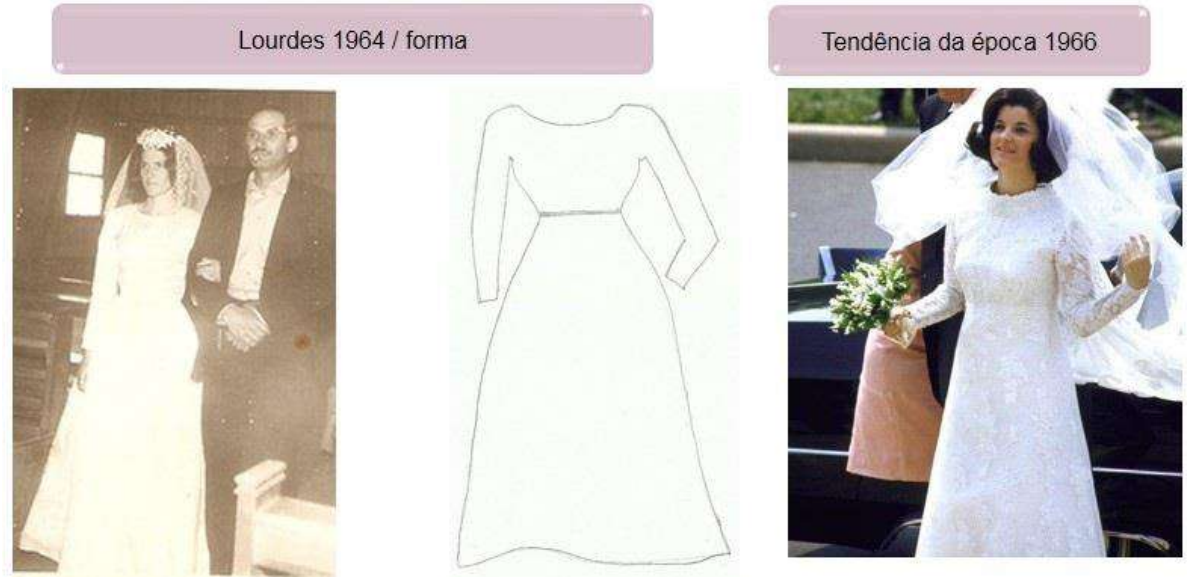


Figura 4: Lourdes Baronio e Luci Baines Johnson
Fonte: Álbum de família e www.realsimple.com

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Quando comparado o vestido de noiva da Lourdes, comprovamos que o decote fechado arredondado, manga longa, cintura levemente marcada e a forma triangular da saia do vestido, são formas da década de 1960. Ainda podemos destacar a similaridade do comprimento do cabelo na altura dos ombros com leves ondas, adornado por uma grinalda e um véu amplo.

SIGNO – QUALISIGNO	OBJETO - ÍCONE	INERPRETANTE - EMOCIONAL
Mulher de vestido	Vestido branco, véu e grinalda	Jovem apreensiva entrando na igreja com seu pai

Como já dito usaremos na análise somente a categoria da primeiridade, da classificação dos signos, onde diante da foto do casamento da irmã Lourdes entendemos como quali-signo, a primeira imagem que vemos, uma mulher de vestido, já a cor branca, o véu e a grinalda é uma representação de algo como ícones e em relação ao objeto e o sentimento que a imagem passa é de uma jovem apreensiva, tensa e contida entrando na igreja com seu pai.

Figura 5: Helena Baronio e Noiva da década de 1960
Fonte: Álbum de família e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A segunda irmã Helena, também teve um vestido de noiva típico da década de 1960. Em comparação com o vestido do costureiro italiano, as semelhanças ficam evidentes: decote arredondado, corpo estruturado com uma leve abertura formando um triângulo. A grinalda posicionada no alto da cabeça e o véu são equivalentes.

SIGNO – QUALISIGNO	OBJETO - ÍCONE	INTERPRETANTE - EMOCIONAL
Mulher de vestido	Vestido branco, buquê, véu e grinalda	Cansada ou triste e cumprindo formalidades com seriedade

Na análise da primeiridade da imagem do casamento da irmã Helena também entendemos como quali-signo, a primeira imagem que vemos, uma mulher de vestido, já o buque na mão, a cor branca do vestido, o véu e a grinalda são ícones e em relação ao objeto é o que a imagem nos apresenta e o emocional, ou o efeito que provoca é de desanimo, cansaço e até um olhar triste, contudo percebe-se que a noiva cumpre com as formalidades de forma séria.

Figura 6: Gentila Baronio e modelo de vestido de noiva da década de 1960
Fonte: Álbum de família

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Gentila última irmã que casou-se na da década de 1960, mostra um vestido correspondente ao modelo criado pelo costureiro italiano. A forma das mangas abertas é característica do movimento Hippie, que na época começa a ser divulgada, além do corpo do vestido em formato geométrico. A maior diferença é a ausência de bordados no vestido da irmã Baronio, que nada interfere na comparação das formas. Contudo podemos questionar que se a irmã Gentila, casou-se um ano após a anterior, porque não usou o vestido da irmã, que era mais requintado? Afinal o vestido que usou não foi feito para ela, foi emprestado de uma amiga que tinha se casado antes dela. Uma hipótese é a forma mais aproximada do movimento Hippie que na época estava ganhando cada vez mais adeptos.

SIGNO – QUALISIGNO	OBJETO - ÍCONE	INTERPRETANTE - EMOCIONAL
Mulher de vestido	Vestido branco, véu e grinalda	Jovem contente e amorosa cumprindo rito do casamento

No caso da imagem do casamento da irmã Gentila também entendemos como quali-signo, a primeira imagem que vemos, uma mulher de vestido, como ícone extraímos da imagem um terço (tradição cristã católica), a cor branca do vestido, o véu e a grinalda e como interpretante emocional percebemos um mulher séria, contente e amorosa, posando para uma foto tradicional.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 7: Iria Baronio e mulheres da sociedade
Fonte: Álbum de família e www. brightside.me

O vestido de noiva da Iria, quarta irmã a casar-se, tem semelhanças com duas décadas distintas. O modelo fluido e leve é equivalente aos vestidos comparados. As plumas e casquete (tipo de chapéu) surgiram como tendência na década de 1930, porém nos anos de 1970 as plumas eram utilizadas para dar forma e vivacidade aos vestidos leves da época. Portanto, a irmã Baronio que já morava na cidade e tinha mais informações que as irmãs mais velhas, seguiu com habilidade a tendência vigente, comprou um vestido usado de uma amiga que acreditava ser moderna, pois nesse momento ela tinha mais informação e sabia sobre tendências e para compor a imagem que desejava, escolheu a casquete um acessório considerado moderno.

SIGNO – QUALISIGNO	OBJETO - ÍCONE	INTERPRETANTE - EMOCIONAL
Mulher de vestido	Vestido branco, buquê e grinalda	Jovem feliz e a confortável com a situação

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Na análise dos signos da primeiridade da imagem do casamento da irmã Iria também entendemos como quali-signo, uma mulher de vestido que é a base, já o buque na mão, a cor branca do vestido e a grinalda são ícones e em relação ao objeto é o que vestido e a imagem ainda nos expressa uma jovem muito feliz e a vontade com a situação.

Figura 8: Zelina Baronio e empresário americano do ramo de tecnologia
Fonte: anglocouture.blogspot.com.br

A Zelina casou-se também na década de 1970 e a comparação do seu vestido é com o de tendência Hippie é clara. A manga apesar de comprimentos diferentes tem a mesma forma, a saia fluida e o tecido leve dão o mesmo volume, o chapéu com abas largas é típico da década também e inclusive o corte de cabelo e o penteado são similares e tendências da década. Ela usou o mesmo vestido da irmã, que tinha se casado uma ano antes, porém comprou um chapéu de abas largas, flores e reformou todo o vestido deixando muito mais romântico, pois trabalhava numa loja de moda e entendia da tendência Hippie da qual tinha mais identificação, do que a tendência Glam do vestido da irmã. Essas e outras tendências ocorreram em paralelo na década 1970, onde tinham muitos adeptos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SIGNO – QUALISIGNO	OBJETO - ÍCONE	INTERPRETANTE - EMOCIONAL
Mulher de vestido	Vestido branco, buquê e grinalda	Jovem feliz e carinhosa

Com a imagem da penúltima irmã a se casar, a Zelina analisamos os signos da primeiridade como quali-signo, a primeira imagem que vemos, uma mulher de vestido, já a flor na mão, a cor branca do vestido e a grinalda são ícones e em relação ao objeto e como interpretante emocional, uma jovem serena e carinhosa é o que a imagem nos apresenta.

Figura 9: Metilde Baronio e Modelo da revista Brides
Fonte: www.jclillis.com

A semelhança do vestido de noiva da caçula Metilde é evidente com a forma apresentada numa revista de moda. Conforme tendência da forma dos anos 1990, o decote com bordados formando uma gargantilha e a cintura formando um funil são características fortes da década, a saia usada com anágua para destacar os

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

babados, o tecido, os ornamentos como renda e bordado, também são visíveis na comparação. Por fim, o penteado e a grinalda provam a tendência da época no vestido da irmã Baronio.

SIGNO – QUALISIGNO	OBJETO - ÍCONE	INTERPRETANTE - EMOCIONAL
Mulher de vestido	Vestido branco, renda, buquê, véu e grinalda	Jovem exalando alegria

Analisando os signos da primeiridade da imagem do casamento da irmã Metilde entendemos como quali-signo, uma mulher de vestido que é a base, já o buque na mão, a cor branca e a renda do vestido, o véu e a grinalda são ícones e em relação ao objeto é o que vestido, e a imagem ainda nos demonstra uma felicidade como realização de um desejo.

Considerações

Desenvolvemos este artigo, a partir da questão da mudança da forma e estruturas dos vestidos de noiva das irmãs Baronio. Através da pesquisa bibliográfica sobre a história do vestido de noiva e da forma a partir de 1960 até 1990, e por meio da pesquisa imagética resgatamos a memória visual da família Baronio, quando foi possível confirmar que estas noivas usaram as tendências de cada década, mesmo sendo de família do interior sem acesso direto e privadas as tendências de moda, no método hipotético dedutivo de natureza exploratória por entrevista, entendemos que as irmãs eram alheias as novidades por falta de informação. Por fim, abordamos a teoria da imagem e a semiótica mediante a teoria dos signos por similaridades, para comparar as noivas analisadas, com as tendências vigentes e o valor simbólico das tradições e do rito matrimonial ocorrido nas diferentes gerações.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ao observarmos as imagens e o resultado da análise por similaridade, é evidente a semelhança das formas dos vestidos de noiva das irmãs com as formas de tendência, mesmo elas morando na zona rural de uma pequena cidade do interior. A diferença ficou nos tecidos usados por estas noivas. Estes tecidos eram mais rústicos do que os apresentados pelos costureiros-criadores de cada época, contudo esta qualidade não modificou a forma, a modelagem também construída pela irmã mais velha e por mulheres da região com o mesmo perfil, foram fieis a tendência vigente de cada época. Os vestidos de noiva, os ornamentos, os cabelos tinham pequenas diferenças de um casamento de uma noiva abastada e com poder de informação.

Concluímos que as costureiras informais já trabalhavam examinando as revistas e recriavam ou imitavam com eficiência, destreza e com os poucos recursos que tinham. Considerando ainda as habilidades manuais, que na época era passado de geração em geração sem formalidades, de forma corriqueira sem importância aparente. Percebemos diante da pesquisa bibliográfica, que sempre se procurou imitar os ritos e costumes dos mais afortunados, como se viessem deles o certo e o errado, e mesmo a Rainha Vitória no seu casamento fez o movimento contrário.

Portanto, a teoria da imagem pela mimese se faz presente e explica o que as irmãs não conseguiram responder na entrevista. Porque não usar o mesmo vestido de noiva ou um vestido comum no dia do casamento? Pela mimese podemos acreditar que faz parte do rito matrimonial usar uma roupa nova e com todo o luxo que cada um pode ter, além disso por meio ícones da semiótica a noiva sem condições financeiras vai buscando alternativas de substituição, sem deixar a estética perder seu valor.

Inicialmente a hipótese para este estudo era que as irmãs Baronio seguiam as tendências somente para as ocasiões especiais, por meio das interferências das costureiras locais. Sem que essa teoria seja excluída, percebemos pelo método hipotético dedutivo que a tendência da forma chegava sem elas perceberem e mesmo que com um atraso, a tendência já se estabelecia em um ponto de democratização inconsciente. Quando procuravam tecidos nas lojas para costurar

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

em casa, e quando buscavam novas formas de modelagem, já estavam recebendo informação de moda, pois, tudo que chegava era influência das tendências dos costureiros-criadores brasileiros ou europeus. Num trecho do filme, "O Diabo veste Prada", a nova assistente da personagem da atriz Meryl Streep, gaba-se por não seguir as tendências, quando a editora da revista diz que ela está errada, pois, a blusa que estava usando era exatamente da cor da última coleção de um dos maiores designer da época, explicando que, a criação se dissipou com tanta rapidez que ela que desprezava moda estava seguindo a tendência vigente, inconscientemente, assim como as irmãs Baronio, que sem saber sempre adotaram tendências de moda da época por intermédio da mimese.

Desse modo, os influenciadores, que podem ser de todas as classes sociais, criam mundos imaginários, incentivando a noiva entrar em conjunção com determinados produtos, aos quais são agregados valores subjetivos, que por sua vez geram a satisfação em relação a imagem que foi construída. Portanto devemos considerar o relato das irmãs casadas na década de 1960, pois não achavam que seus vestidos estavam adequados e bonitos, ou não eram os vestidos dos sonhos, até porque o mundo imaginário delas se restringia aos afazeres domésticos e ao trabalho do campo e nesse caso não sabiam com o que sonhar.

As irmãs só começaram a valorizar as tendências na época do casamento da última irmã, quando todas já tinham um comportamento sobre a estética vigente, por já estarem inseridas no mundo imaginário dos modos e da moda. Esse imaginário dá permissão para a entrada da mimese nos preparativos para o casamento, ela imita e se modifica a favor da estética que ela acredita que seja correta. A ética é a dosagem do que se realiza na estética, mas são os valores e a cultura que não deixam essa modificação extrapolar, para que no dia do casamento, por meio dos signos ela possa emitir e sustentar a mensagem que ela planejou. Portanto, as irmãs que se casaram nos anos 70, tinham informação e dentro das suas condições financeiras conseguiram comprar um vestido usado e reformar, para se adequarem as diferentes tendências daquele tempo. Já a irmã Metilde (figura 7) não poderia ter usado nenhum dos vestidos das irmãs mais velhas, já que na época tinha poder de escolha e conhecimento estético apurado.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Para encerrar, temos a motivação para continuar invadindo as memórias das famílias brasileiras por meio dos álbuns de fotografia, com intuito de estudar como eram os comportamentos em relação à mudança da forma da moda e como influenciava os valores estéticos e simbólicos em diferentes décadas.

Referências

Livros

BRAGA, João ; PRADO, Luíz André. A História da Moda no Brasil: Das influências às autoreferências. Segunda edição. São Paulo: Disal, 2011.

COSTA, Ligia Militz. A poética de Aristóteles: Mimese e verossimilhança. São Paulo: Ática, 1992.

JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus Editora, 2014.

SANTAELLA, Lucia. Semiótica aplicada. São Paulo. Pioneira Thomson Learning, 2005.

WORSLEY, Harriet. O vestido de noiva. Inspiração fashion para noivas e estilistas. Tradução: Dafne Melo. São Paulo: Publifolha, 2010.

WULF, Christoph. Homo Pictor. Imaginação, ritual e aprendizado mimético no mundo globalizado. São Paulo: Hedra, 2013.

Endereços eletrônicos

Brides Magazine: 80' fashion exclusive. http://www.jclillis.com/blog/80s-fashion-exclusive-the-11-worst-wedding-gowns-bridesmaid-dresses-from-the-1985-brides-magazine/ Acesso em 11 fev. 2016

Brighside: 20 utterly unique historical photographs you've never seen before

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

http://brightside.me/article/20-utterly-unique-historical-photographs-youve-never-seen-before-59105/ Acesso em 11 fev. 2016

Couture Anglo: Vintage Gown transformation. http://anglocouture.blogspot.com.br/2011/07/vintage-gown-transformation.html/ Acesso em 11 fev. 2016

Real Simple: Celebrity wedding. http://www.realsimple.com/weddings/dress-attire/celebrity-wedding-dresses-0/lucy-baines-johnson/ Acesso em 11 fev. 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Apropriação e a Hibridização no universo da Moda

Mariana LACORDAIRE[1]
Seila Cibele SITTA PRETO[2]
(Universidade Norte do Paraná)

Resumo: O processo de globalização ocasiona mudanças nos espaços físicos, além de encurtar distâncias e expor nossas diferenças. Tal processo é capaz de alterar a cultura e identidade de um povo. A interação e o conhecimento proporcionam ao indivíduo a necessidade de identificação e a crise de identidade. O presente estudo tem por objetivo elucidar e diferenciar os conceitos de apropriação e hibridização cultural aplicado à moda por meio de uma pesquisa exploratória através de uma revisão sistemática da literatura e pesquisa bibliográfica em bases de dados. Quatro estudos foram selecionados para exemplificar o conteúdo abordado na revisão. Embora o termo "hibridização" apareça mais vezes que o termo "apropriação" nas bases de dados, sua atribuição em sua maioria é errônea, pois se apropriam de uma cultura sem referencia-la ou respeitá-la alegando que a cultura é híbrida e a criação com base em releituras não pode ser negada. As formulações dos casos e do estudo em si são inovadoras, vez que existem poucos estudos que comparam ou exemplificam, fazendo necessário mais pesquisas e discussões sobre o tema.

Palavras-chaves: Apropriação Cultural, Coleção de Moda, Hibridização da moda.

[1] Graduanda em CST em Design de Moda, Universidade Norte do Paraná - UNOPAR.
[2] Docente do CST em Design de Moda, Universidade Norte do Paraná - UNOPAR.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Introdução

O processo de globalização traz consigo inúmeras mudanças nos espaços físicos, virtuais, culturais, faz promover debates e reflexões até então com menor protagonismo e visibilidade. A globalização traz ao homem a visão de um novo velho mundo, propiciando a crise de identidade de um mundo novo de possibilidades e conhecimento, mas ainda assim um mundo velho para quem que já o descobriu. Tal facilidade e acesso ao conhecimento faz o homem se identificar, interagir e se identificar com conjuntos de características, valores e símbolos que não necessariamente sejam de seu local de origem. As formas como o indivíduo interage e se relaciona com tais materiais confere a essa interação como apropriação, hibridização, ressignificação, tradução, etc.

A clarificação e diferenciação dos conceitos de apropriação e hibridização cultural será o objetivo do presente estudo, além da aplicação prática dos mesmos através da apresentação de casos no universo da moda.

Tal estudo é importante pela necessidade de compreendermos politicamente o processo inicial da criação, ou seja, a busca pelas referências, a fim de compreender como trabalhar com culturas que não representamos para assim se trabalhar com criatividade, respeito e ética pelas culturas minoritárias.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Apropriação x Hibridização Cultural

O que para a sociedade moderna e ocidental é apenas um ato pensado de forma comercial, a fim de satisfazer uma vontade gerada pelo mercado e a mídia,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

para a cultura vestir-se faz parte de um processo de reconhecer-se e orgulhar-se da própria origem.

O termo "apropriação cultural" já não é mais estranho, isto é tema de reflexões e debates. Segundo a base Geledés, apropriação cultural é definida como

> A adoção de alguns elementos específicos de uma cultura por um grupo cultural diferente. Ela descreve aculturação ou assimilação, mas pode implicar uma visão negativa em relação à aculturação de uma cultura minoritária por uma cultura dominante.

Outro termo muito utilizado e até mais facilmente encontrado nas bases de dados, a "hibridização cultural", que é definida segundo Cardoso, 2008, como "fruto do deslocamento humano que resulta em contato cultural permanente". A forma como cada autor denomina o fenômeno e causa dualidade na reflexão do conceito como por exemplo Canclini, 2011.

> Canclini salienta que as culturas pós-modernas podem ser ditas de fronteiras. São resultantes do contato com o "outro" e decorrentes dos deslocamentos de bens simbólicos. O autor vê o hibridismo como um processo multicultural, de diálogo entre diversas culturas. A cultura é vista como algo não mais genuíno, mas sim, e muitas vezes, como algo representado. O que existe hoje, para o autor, é o simulacro como marca cultural (CANCLINI, 2011, p. 348).

Para se compreender a apropriação é preciso entender como originou-se a ideia de culturas dominantes e dominadas. Indivíduos mudam de seus territórios de origem desde os primórdios, e boa parte dos imigrantes, saem de forma imposta como, por exemplo, os povos africanos e indígenas que saíram da terra natal e se dirigiram a Antilhas do Mar do Caribe como mão-de-obra barata no cultivo e fabricação de açúcar.

A língua dominante adotada assim como os costumes foi a do povo branco europeu, sendo estes os detentores da língua e da cultura. Os povos indígenas e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

africanos foram dominados e retirados de seu país de origem e, por uma questão de sobrevivência e apoio mútuo para com os indígenas, desenvolveram o dialeto crioulo, sendo este a junção das línguas das minorias como forma de adaptação e sobrevivência nas plantações, pois estes estavam excluídos e alheios à cultura e vivência dos europeus. Ao olharmos a relação entre indígenas e africanos, temos a inter-relação de culturas oprimidas influenciando-se, passando pelo processo de miscigenação e ressignificação não apenas da língua, mas do modo de viver, comer, vestir, entre outros, além da convivência com o povo dominante, os povos dominados, são híbridos, pois a mudança pela qual passaram não mais permite que estes se dispam de suas crenças e tradições, mas também não excluem os valores e costumes desenvolvidos após a interação com outros povos.

Quadro 01 - Formas de relação indígenas - negros -brancos

Cultura	Interação	Resultado
Índio - Negro / Negro - Índio	Culturas dominadas, não há opressão	Hibridização
Branco - Índio / Branco - Negro	Cultura dominante, opressão, condicionaram o povo dominado a mudança de hábitos, habitat, exclusão à participação da cultura, retirada estratégica de elementos da cultura dominada	Apropriação

Fonte: Autores, 2017.

Após o período da Segunda Guerra Mundial, os povos das regiões que sofreram nos confrontos, passaram a migrar por vontade própria bem como por necessidade e estes levavam consigo sua bagagem cultural, assim, o processo de migração do ser humano pelo mundo se tornou mais intenso e fomentou o processo de globalização.

Os indivíduos que migraram de seus locais de origem, que sofriam influência da nova cultura e que produziam novos costumes a partir da miscigenação passam a ganhar cada vez mais significado e visibilidade após o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

processo de globalização. Encurtou-se o tempo-espaço, a distância tornou-se uma passagem aérea, a informação encontra-se a um clique. As tradições que até então eram imutáveis e desconhecidas e que davam a seus povos a segurança, o senso de pertencimento e identidade entraram em colapso fazendo com que a sociedade pós-moderna busque por esse "elo perdido" e estreite seus laços com o passado, siga o fluxo do apagamento da cultura de base e/ou participe ativamente do processo de mistura entre culturas, fomentando a hibridização, a tradução e a ressignificação. Tais possibilidades geram no indivíduo a crise de identidade.

Vale ressaltar que a convivência com outras culturas enfraquece a cultura de primitiva, pois os costumes e as referências sofrem influência e esta passa a ser questionada. Isso faz com que os valores e costumes sejam repensados e modificados.

As referências como símbolos, músicas, roupas e religião fazem parte da cultura e conferem significado de identidade, assim, o indivíduo moderno busca seu lugar dentro de um contexto globalizante, a fim de encontrar-se nas representações.

O indivíduo pós-moderno está cada vez mais imerso em uma crise de identidade, que segundo Hall (2005, p. 12) "costura o sujeito à estrutura" estabilizando estes, os tornando imutáveis e previsíveis. Ocorre que como já dito, essas coisas estão mudando, e que uma identidade pode se construir de várias identidades, que um indivíduo ou uma cultura é feita de recortes de outras culturas, a identidade moderna assim deixa de ser fixa, essa é continuamente repensada, ressignificada, transformada. A constante interação entre grupos e culturas diferentes faz com que o indivíduo repense constantemente visto que este é posto frente "diferentes verdades", em uma constante transformação proporcionada pela reflexão de valores que agora são ressignificados, questionados ainda corrobora Hall (2005, p. 61).

A velocidade do conhecimento pela globalização faz perder a noção de raiz além de fazer perder o conjunto de tradições que há pouco nos dava a noção de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

certeza e segurança, já que a modernidade nos coloca novas formas de enxergar e reproduzir pensamentos e ações.

O indivíduo globalizado se pega em uma crise de identidade, e descobre em suas ferramentas de pesquisa uma forma de entender de onde veio e ressignifica sua existência e se sente parte da comunidade, essa caminhada em busca de si repercute na vestimenta e na moda.

Na busca de representações ao indivíduo pensando no universo da moda, encontra-se o exemplo da Jamaica, país sem peso na economia global, mundialmente conhecido por seus dread locks, Rastafarianismo, boinas e roupas nas cores de sua bandeira, assim como o reggae, som típico do país. Esse conjunto de características do povo jamaicano é utilizado para produção de bens de consumo. Apenas. A cultura dos negros, dos índios, dos guetos também são exemplos da visibilidade para comercialização e apagamento das culturas minoritárias.

Sociedade de consumo x Comportamento do consumidor

A forma como o indivíduo se veste reverbera um modelo de autoafirmação social mostrando aos outros indivíduos suas preferências e valores, assim como reafirma sua aceitação e pertencimento em determinados grupos, resultando em uma projeção imagética que está dentro do senso de identificação e pertencimento. “Funciona como uma camuflagem ou maneira superficial de se apresentar publicamente, parecendo verdadeira ou ocultando a essência do ser sob essa camada externa”, relata Stefani, 2005.

Mas este “eu” é muito mais complexo do que parece, ele está diretamente ligado a uma experiência social, sobre como este se percebe como ele gostaria de ser percebido e como ele se apresenta aos outros. Nesse sentido os produtos da moda fazem a ponte do consumidor para com a sociedade.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A imagem que o indivíduo tem de si, assim como seu comportamento são motivados pelo consumo. A adesão de peças e acessórios faz-se necessário para sua projeção. Embora a moda seja a expressão da personalidade, ela também pode encená-la. Uma parcela dos consumidores se submete a pagar caro por produtos da moda de marca e assim passam a ideia não do que são, mais do que almejam ser, pois é necessário para esse indivíduo o pertencimento e a auto aceitação. Nesses casos o produto está mais atrelado ao seu valor social do que sua funcionalidade, relata Stefani.

METODOLOGIA DA PESQUISA

Este estudo se desenvolveu por meio de uma pesquisa de natureza exploratória através de uma revisão sistemática da literatura e de uma pesquisa bibliográfica consultadas nas bases de dados Google Scholar, Scielo, Geledés, além de matérias da internet, revistas eletrônicas, fóruns de discussão a fim de elucidar as particularidades e subjetividades do tema por meio de exemplos palpáveis e aplicáveis ao universo da moda, dando conformidade ao estudo qualitativo.

Para melhor compreensão e aplicação do estudo, utilizou a técnica de pesquisa de estudo de casos múltiplos, na qual foram selecionados 04 casos para exemplificação do conteúdo abordado na revisão de literatura e futura análise e discussão.

ESTUDO DE CASO MÚLTIPLOS - MARCAS

Caso 1: Marc Jacobs

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Marc Jacobs em desfile primavera/verão 2017 usa dreads em modelos, referência negra. O estilista não concorda com a acusação e ainda alega que não compreende o fato como pessoas acreditam que o gesto é apropriação e não acreditam que "mulheres de cor" alisarem seus cabelos não o seja.

Figura 01: Caso 01: Desfile Marc Jacobs primavera/verão 2017

Fonte: Imagem site Stylish[3].

[3] Disponível em: <http://www.usmagazine.com/stylish/news/marc-jacobs-apologizes-for-dreadlocks-comments-w440863>. Acesso em: 12 jan. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 02: Caso 01: Caso Marc Jacobs

Fonte: Imagem site Jornal Ciência[4].

Caso 2: Valentino

Valentino lança sua coleção primavera/verão 2016 cuja inspiração foi a África. Como esperado, a coleção contou com tranças, penteados, acessórios, estampas étnicas, cores que foram referência das criações. A reclamação está na falta de representação das peças em modelos que contemplem as características das inspirações, ou seja, negras, de descendência africana.

[4] Disponível em: <http://www.jornalciencia.com/polemica-tecnologia-cosmetica-avanca-e-ja-existem-cremes-que-transformam-uma-pessoa-negra-em-branca/>. Acesso em 15 jan. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 03: Caso 2: Valentino

Fonte: Imagem site Sigbol Fashion[5].

Caso 3: Ronaldo Fraga

Ronaldo Fraga fez uma trama de informações, referências como música, estilo de vida das mulheres transexuais dentro da inspiração das décadas de 20 a 40, a qual foi apresentada na 42º edição do *São Paulo Fashion Week*. Além da representatividade se fazer presente na música, tema, nos cabelos, maquiagens e roupas, todas as modelos eram transexuais.

[5] Disponível em:<https://blogsigbolfashion.com/2016/01/28/africa-na-moda-2/>. Acesso em: 14 jan. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

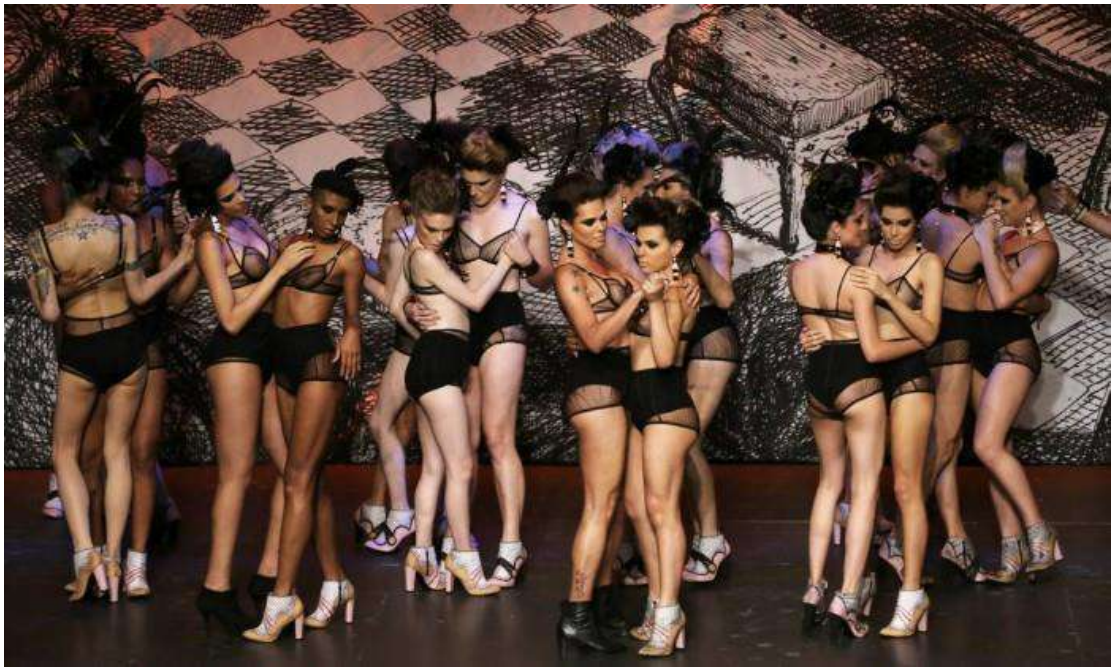


Figura 04: caso 3: Ronaldo Fraga

Fonte: Imagem site Globo[6].

Caso 4

A cidade de Tijuana localizada no México faz fronteira com os Estados Unidos e é considerada uma das mais cosmopolitas do país. Esse crescimento se deve em partes ao elevado número de imigrantes que tentam atravessar a fronteira para os Estados Unidos e não conseguem que por ali fixam moradia. Segundo o GOB, esta taxa migratória na década de 90 foi de 0,09/ 1000 hab (habitantes), no período 2001-2010, foi de 0,15/1000 hab e a previsão dos estudiosos é que o fenômeno continue a acontecer em uma taxa média de 0,05/1000 hab nessa década (PORTAL DO GOVERNO DO MÉXICO) (GOB.MX)[7].

[6] Disponível em: <http://oglobo.globo.com/ela/moda/ronaldo-fraga-faz-desfile-com-elenco-de-transexuais-20363031>. Acesso em: 25. jan. 2017.
[7] https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/63892/02_Cuadernillo_BajaCalifornia.compressed.pdf pagina 23.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

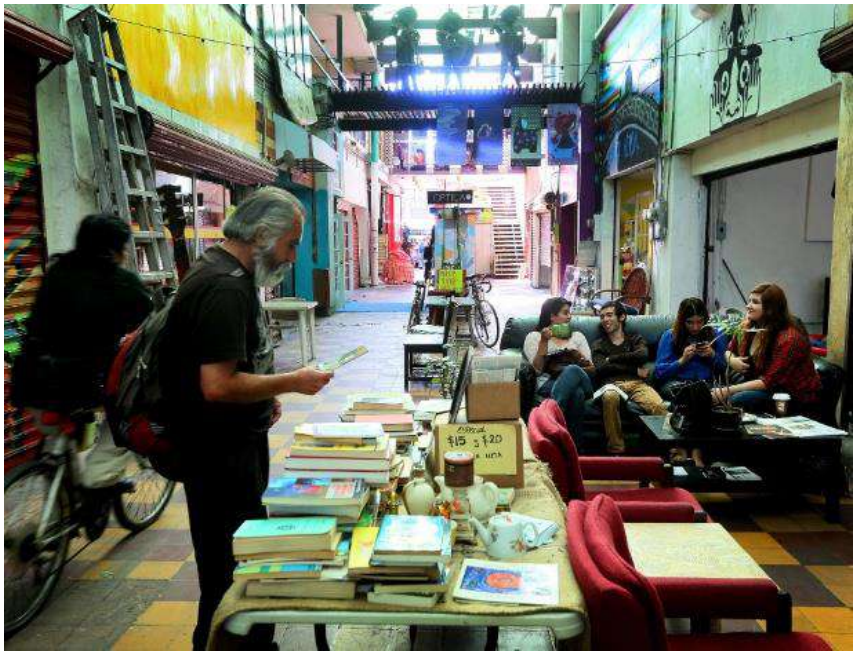


Figura 05: Caso 4:

Fonte: Imagem site Uol.

Figura 06: Caso 4:

Fonte: Imagem Desfile Lydia Lavin, Eluxe Magazine

Análises, Discussões e Considerações finais

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Após selecionados os casos, estes foram analisados com base em informações obtidas sites da internet e posteriormente analisados sobre a possível apropriação ou hibridização cultural com base nos critérios de criação, representação e referenciação de seus criadores.

A análise e discussão fora posta em quadros para melhor compreensão.

Quadro 02 - Análises e discussões: casos 1, 2, 3 e 4.

Caso 1 	O estilista não compreende como seu gesto de obter a referência de uma cultura sem credibiliza-la e referencia-la seja apropriação, mantendo a mesma linha de raciocínio para mulheres de cor. As mulheres negras fazem parte de uma cultura minoritária que vive dentro de uma cultura maior, logo, sofrem opressão. A vivência e os estímulos que a mulher negra tem dentro da sociedade fazem esta sentir diretamente opressão para que se encaixe dentro de um padrão de beleza caucasiano europeu fazendo-as passarem por ainda mais processos de mudanças estéticas além do alisamento e clareamento capilar como clareamento da pele, alterações plásticas no nariz, ângulo da mandíbula, costelas, lábios, etc. Ainda sobre o primeiro caso, a opressão dos negros dentro da cultura branca. Algumas negras estão se submetendo ao clareamento da pele, ainda que este procedimento não esteja completamente descrito na literatura e sua fórmula não seja totalmente explicada, jovens estão se submetendo ao procedimento mesmo com a possibilidade de ser cancerígeno. "Ele promete, a me ver, uma nova vida aos usuários, pois pretende ser a solução para o racismo. Afinal, próprio site do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

	fabricante relata a marginalização da classe negra e autoestima desses jovens. Acredito que a solução para o racismo seja um problema social e não cosmético" disse Joyce Quenca, cosmetóloga e farmacêutica da Biodiversité.
Caso 2	A criatividade ultrapassa os limites da razão e da obviedade, isso é certo. A liberdade em utilizar referências culturais, também. No entanto, o desfile mesmo em uma inovação não fugiu de características fortes e muito pontuais do que é a África. Lembrar dos cabelos, das estampas e acessórios mas se esquecer de seu povo, faz alusão a todos os colonizadores e exploradores de terras e riquezas que tivemos ao longo da história da civilização. Com quase 90 modelos contou com apenas 8 modelos negras no casting. Acreditar que é indevida a reclamação pela falta de representatividade do povo que carrega consigo esses signos alegando a "*caricaturização*" ou vitimismo é dizer as culturas exploradas que elas não são importantes o suficiente para representar em si a sua herança, o seu povo.
Caso 3	Ronaldo se concentrou na representatividade em todos os quesitos de seu trabalho, se preocupou em formar um *casting* do grupo que representou, produzindo de acordo com sua irreverência e ousadia e ao mesmo tempo sem se esquecer do povo que foi matéria-prima em suas criações. O criador está sempre surpreende pela fuga ao óbvio e por trazer a baila questões como liberdade e visibilidade das minorias. Vale ressaltar que não houve interação cultural direta entre dois povos, o criador apenas trouxe a baila um

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

	determinado grupo social que está excluso.
Caso 4 	A cidade de Tijuana embora seja influenciada pelos povos que por ali passam, não abre mão de características pontuais como as cores quentes, os ponchos, os detalhes étnicos das tribos que ali habitam, e, em paralelo, aproveitam da tecnologia dos imigrantes ou de seus vizinhos, os americanos, para impulsionar sua economia, traduzir seus os valores de seus antepassados e restaurar seus centro comerciais e culturais. Como exemplo, Lydia Lavin, uma marca mexicana que preserva a tradição das características e tecidos típicos do país.

Conclusão

Falar de apropriação e hibridização cultural embora seja um termo -ainda que pouco- já estudado, é motivo de muita leitura, interpretação e reflexão. Embora o termo "hibridização" apareça mais vezes que o termo "apropriação" nas bases de dados, sua significação em sua maioria é errada pois, se apropriam de uma cultura sem referencia-la ou respeitá-la alegando que a cultura é híbrida e a criação com base em releituras não pode ser negada. Mas o não referenciamento e responsabilidade é uma forma de silenciar o povo que dela pertence e apagá-los da história a fim de construir uma nova com motivações apenas comerciais. A moda não é futilidade, é posicionamento político. Embora possam parecer sutis, diferenças entre os dois casos existem: respeitar a cultura do povo no qual se inspirou, fazendo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

toda referenciação, dar espaço de fala ao povo estudado, estudar mas sem impor outra cultura ou não querer impor os valores de quem estuda, zelo e responsabilidade que se deve assumir em casos de contatos mais íntimos com a cultura estudada, como por exemplo com tribos e comunidades, não apenas retirando, mas deixando solidariedade, respeito e auxílio ao povo que tão gentilmente forneceu ao designer a matéria prima de sua criação. As formulações dos casos e do estudo em si estão abertas à contestação já que identidade, cultura e criatividade são temas subjetivos e complexos, existem poucos estudos em comparação ou com exemplificações dos casos, fazendo-se necessário mais pesquisas e discussões sobre o tema.

Referências

GELEDÉS. Instituto da Mulher Negra. Disponível em:<http://www.geledes.org.br/tag/apropriacao-cultural/#gs.Torc8u4>. Acesso em: 11 jan. 2017.

RIBEIRO, Stephanie. O que é apropriação cultural? 2015. Disponível em:<http://www.revistacapitolina.com.br/o-que-e-apropriacao-cultural/>. Acesso em: 06 jan. 2017.

SOUSA, Leila Lima de. O processo de hibridação cultural: prós e contras. NAMID/UFPB, n. 03, p. 1-8, mar. 2012.

CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: UNESP, 2011.

CHAVES, Rita (Org.); MACÊDO, Tania (Org.). Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico. São Paulo: Coleção Via Atlântica, 2003.

HALL, Stuart. A identidade cultural da pós-modernidade. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2005. 97 p.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

STEFANI, Patrícia da Silva. Moda e Comunicação: a indumentária como forma de expressão. 2005. 90 f. Monografia - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação. 2005.

DAVIS, Gleide. APROPRIAÇÃO CULTURAL – Racismo ou Assédio Capitalista?. 2015. Disponível em:<https://feminismosemdemagogia.wordpress.com/2015/08/19/apropriacao-cultural-racismo-ou-assedio-capitalista/>. Acesso em: 06 jan. 2017.

MADEIRA, Marcio. Polêmica: dreads multicoloridos na passarela de Marc Jacobs. 2016. Disponível em:<http://www.lilianpacce.com.br/desfiles/polemica-dreads-multicoloridos-na-passarela-de-marc-jacobs/>. Acesso em: 9 jan..2017.

WALANO, Rose. Marc Jacobs Issues Formal Apology for Dreadlocks During NYFW 2016 Show. 2016. Disponível em:<http://www.usmagazine.com/stylish/news/marc-jacobs-apologizes-for-dreadlocks-comments-w440863>. Acesso em: 12 jan. 2017.

Polêmico, creme promete clarear pele negra em uma semana. 2014. Disponível em:<http://beleza.terra.com.br/sua-pele/para-sua-pele/polemico-creme-promete-clarear-pele-negra-em-uma-semana,e2bab9d098f16410VgnVCM20000099cceb0aRCRD.html?ecid=g_editors_pick&google_editors_picks=true>. Acesso em: 11 jan. 2017.

PIOTO, Luciana. Cantora africana clareia a pele e abre discussão sobre autoestima de negros. 2014. Disponível em:<http://www.geledes.org.br/cantora-africana-clareia-pele-e-abre-discussao-sobre-autoestima-de-negros/#gs.MW9x8TE>. Acesso em: 11. jan. 2017.

CERQUEIRA, Merelyn. Polêmica: tecnologia cosmética avança e já existem cremes que transformam uma pessoa negra em branca. 2016. Disponível em:<http://www.jornalciencia.com/polemica-tecnologia-cosmetica-avanca-e-ja-existem-cremes-que-transformam-uma-pessoa-negra-em-branca/>. Acesso em 15 jan. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MADEIRA, Marcio. Valentino sofre represália por causa do desfile. 2015. Disponível em:<http://www.lilianpacce.com.br/desfiles/valentino-sofre-represalia-por-causa-do-desfile/>. Acesso em 15. jan. 2017.

SIGBOL FASHION. África na moda. 2016. Disponível em:<https://blogsigbolfashion.com/2016/01/28/africa-na-moda-2/>. Acesso em: 14 jan. 2017.

DUVANEL, Talita; GILBERTO JÚNIOR. Ronaldo Fraga faz desfile com elenco de transexuais. 2016. Disponível em:<http://oglobo.globo.com/ela/moda/ronaldo-fraga-faz-desfile-com-elenco-de-transexuais-20363031>. Acesso em: 25. jan. 2017.

GOB MX. Dinámica demográfica 1990-2010 y proyecciones de población 2010-2030. Disponível em:<https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/63892/02_Cuadernillo_BajaCalifornia.compressed.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2017.

SAM LUBELL. Arte traz vida nova à cidade de Tijuana, na fronteira entre México e Estados Unidos. 2013. Disponível em:<https://viagem.uol.com.br/noticias/2013/01/20/arte-traz-vida-nova-a-cidade-de-tijuana-na-fronteira-entre-mexico-e-estados-unidos.htm>. Acesso em: 10 fev. 2017.

ELUXE MAGAZINE. Moda mexicana: Lydia Lavin. 2015. Disponível em:<http://eluxemagazine.com/fashion/lydia-lavin/>. Acesso em: 12 fev. 2017.

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O cigarro em propaganda nas revistas ilustradas da Sociedade Anônima O Malho

Lara LOPES
(Universidade Federal de Uberlândia)[1]

Resumo: Este trabalho busca compreender a construção das propagandas de cigarro publicadas nas revistas da editora Sociedade Anônima O Malho nas décadas de 1930 e 1940. Estas propagandas são compostas por reproduções de fotografias de atrizes hollywoodianas segurando um cigarro e textos ou legendas que associam o uso do produto a adjetivos como beleza, elegância e sensualidade. Apesar de o cigarro ganhar destaque, não há menção em nenhum momento a marcas ou anunciantes, a propaganda é camuflada e se integra as publicações como parte delas. Assim, são analisadas as imagens e textos destas páginas e como foram integrados a fim de disseminar uma mensagem aos leitores. Como se tratam de reproduções de fotografias são consideradas as questões técnicas que envolvem a publicação destas bem como as possíveis alterações realizadas a fim de criar sentidos. Ao analisar estas propagandas podemos refletir em como elementos simbólicos como o cigarro, a mulher e o cinema foram integrados através de imagens e textos a fim de transformar o ato de fumar em uma experiência estética.

Palavras-chaves: Revistas ilustradas, propaganda, cigarro.

Este trabalho é parte das reflexões realizadas a partir de um projeto de pesquisa que resultou na dissertação intitulada "Páginas Singulares": propagandas de cigarro na revista *Ilustração Brasileira* apresentada ao Programa de pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia defendida em fevereiro de 2014 e que tem seu prosseguimento também no projeto de doutorado

[1] Doutoranda em História Social no Programa de pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia sob orientação da professora Doutora Ana Paula Spini e bolsista da CAPES.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

"Apropriações e usos de fotografias de atrizes Hollywoodianas nas revistas da Sociedade Anônima O Malho" apresentado à mesma instituição com previsão de defesa para fevereiro de 2019. A intenção do trabalho e refletir a cerca das propagandas de cigarros veiculadas em três revistas ilustradas, *O Malho,* a *Cinearte e a Ilustração Brasileira*, entre os anos de 1930 e 1940. Todas estas revistas faziam parte do rol de publicações da editora Sociedade Anônima O Malho, uma das principais editoras do Brasil na primeira metade do século XX, responsável por várias outras revistas de sucesso do período como *Tico-Tico, Para Todos, Leitura Para Todos, Moda e Bordado, Arte de Bordar, Annuario das Senhoras, Almanaque d'o Tico Tico, Almanaque d'O Malho,* além de álbuns, coleções e livros.

O cigarro em propaganda nas revistas O Malho, Ilustração Brasileira e Cinearte

A revista *O Malho* foi um dos periódicos da editora que obteve grande sucesso sendo editada de 1902 a 1954, traçando uma longa trajetória. Fundada pelo jornalista Luís Bartolomeu de Souza Silva e o diretor artístico e caricaturista Crispim do Amaral a revista era descrita por ela mesma como um "Semanário humorístico, artístico e literário". Tratava-se de uma publicação semanal, que na década de 1940 tornou-se mensal, era conhecida pelo seu conteúdo de crítica e sátira política e pelo uso constante da charge contando com a colaboração de artistas de renome da época como Kalixto, Raul Pederneiras e J. Carlos. Como uma revista de variedades que era também publicava matérias variadas que iam desde fatos e acontecimentos nacionais e internacionais até dicas de penteados e maquiagem. É considerada uma das revistas mais importantes do início do século XX sendo objeto de estudo de diversos pesquisadores.

A revista *Cinearte* foi publicada entre 1926 e 1942 e como o próprio nome indica era voltada ao cinema. Nasceu do desenvolvimento de uma seção dedicada ao tema que existia dentro da revista *Para Todos*, publicada pela mesma editora. A *Cinearte* foi a primeira revista a ser impressa em *Offset* no Brasil, técnica que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mudou significativamente o cenário das impressões gráficas, uma vez que integrava de maneira satisfatória textos e imagens em uma mesma página, além de possibilitar altas tiragens sem perda de qualidade (CARDOSO, 2009, p.64). Era editada nos moldes das revistas de fãs estadunidense em especial a revista *Photoplay* lançada em 1910 (LUCAS, 2005, p.70). Trazia em seu conteúdo crítica de cinema tanto nacional quanto internacional, as últimas novidades das produções cinematográficas, fofocas de Hollywood e detalhes de produções.

Por sua vez, a Revista *Ilustração Brasileira* era uma publicação mensal editada entre 1909 e 1958. Trazia em suas páginas matérias sobre artes, política, comportamento, contos, poesias em meio a uma grande série de ilustrações tanto fotográficas como em desenho. O primor técnico da *Ilustração Brasileira* é uma de suas principais características, considerada uma revista de luxo no contexto em que foi publicada. Outra característica importante da revista foi a constante publicação de reprodução de obras de arte com grande qualidade técnica.

Um dos elementos que estas revistas têm em comum e que nos interessa neste trabalho, além de fazerem parte de uma mesma editora, é a constante utilização de fotografias de atrizes para compor suas matérias e propagandas. Estas imagens eram apropriadas e associadas aos mais diversos assuntos e geralmente eram integradas a textos ou legendas que eram determinantes para a leitura que queriam que se fizessem destas. A revista *O malho* publicava imagens de atrizes principalmente em seu suplemento feminino (parte da revista em que o conteúdo era direcionado às mulheres). As principais formas que víamos essas fotografias eram em propagandas indiretas de cigarro e em uma seção intitulada *As "estrellas" do cinema,* que em algumas edições aparece também com o título *Como vestem as estrellas do cinema.* Compostas de fotografias e textos essas páginas destacavam o figurino das atrizes e o fato destas serem adeptas ao cigarro tido nessas páginas com acessório de moda. Também era comum ver atrizes na seção *Segredos de beleza* a qual dava dicas relacionadas aos cabelos, maquiagem e etc. e em *Broadcasting,* seção que trazia entrevistas e bastidores de filmes.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A revista *Ilustração Brasileira* não dava grande espaço ao cinema e suas estrelas em suas páginas. A publicação de fotografias de atrizes eram feitas em função da promoção do uso do cigarro e limitadas a este. Já na *Cinearte,* por ser uma revista especializada, a publicação de imagens de atrizes e atores se estendia por todo o conteúdo da publicação em reportagens sobre os artistas, bastidores dos filmes, seção de moda e também em propaganda indireta de cigarros. Apesar de apresentar o uso das fotografias de atrizes hollywoodianas de formas diferentes, as três revistas tinham em comum a publicação das propagandas de cigarro nos mesmos moldes.

Na edição de 1937 (Figura 1), a revista *Ilustração Brasileira* publica pela primeira vez uma destas propagandas composta de uma grande fotografia em preto e branco que ocupa quase metade da página. Nela, uma mulher com olhar longínquo segura um cigarro que ganha destaque por estar em frente ao seu rosto, no primeiro plano da imagem. Logo abaixo, o título *Os gestos em épocas distinctas* e o texto salientando que em cada época as mulheres utilizaram-se de gestos e poses para realçar sua beleza. E adverte que, "nos nossos dias, o gesto característico é esse de saber levar um delicioso cigarro aos lábios, sorver com delícia o fumo suave, e sopral-o[sic], com elegância" (Ilustração Brasileira, 1937, p.51). Assim, de acordo com o texto, que também nos induz a ler a imagem, a mulher que se fazia bela era aquela que sabia utilizar o cigarro, explorar os gestos de segurá-lo, sorver e soprar sua fumaça.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1: Revista *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XV, n. 32, dez. 1937, p. 51.

Ainda que o texto e a imagem tragam o cigarro como elemento fundamental para a construção da página, em nenhum momento o texto se refere a marcas específicas, apenas sugere o consumo do produto em si. Apesar de não trazer nitidamente marcas de possíveis anunciantes, não podemos afirmar que os leitores não tinham consciência de que se tratava de uma propaganda comercial. Segundo Vestergaard e Schroder, essa é uma das maneiras usadas para que o anúncio chame atenção, "fingindo que não é anúncio" (VESTERGAARD; SCHRODER, 2004, p.93). Esse método é interessante principalmente quando pensamos no tipo de publicação em que o anúncio foi veiculado, revistas ilustradas, em que o interesse

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

do público que consome o impresso possivelmente está nos artigos, nas imagens, dicas e curiosidades que são publicados nesses meios. Essa torna-se, então, uma estratégia da propaganda comercial para se fazer notar em meio à diversidade da publicação, integrando-se ao conjunto dela. Para este trabalho estas páginas serão chamadas de propagandas indiretas de cigarros, pois apesar de mencionar o cigarro não traz de forma clara e direta o anunciante do produto.

Na revista *O Malho* há também a recorrência de propagandas indiretas de cigarro, assim como ocorre na *Ilustração Brasileira.* As propagandas irão aparecer ainda de duas formas: em uma seção intitulada *As "estrellas" do cinema,* que em algumas edições aparece também com o título *Como vestem as estrellas do cinema,* ou, de forma semelhante a que aparece na revista *Ilustração Brasileira,* sem título fixo.

As "estrellas" do cinema (Figura 02) configurava-se como uma página que trazia fotografias de atrizes de Hollywood acompanhas de legendas que comentavam seus figurinos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

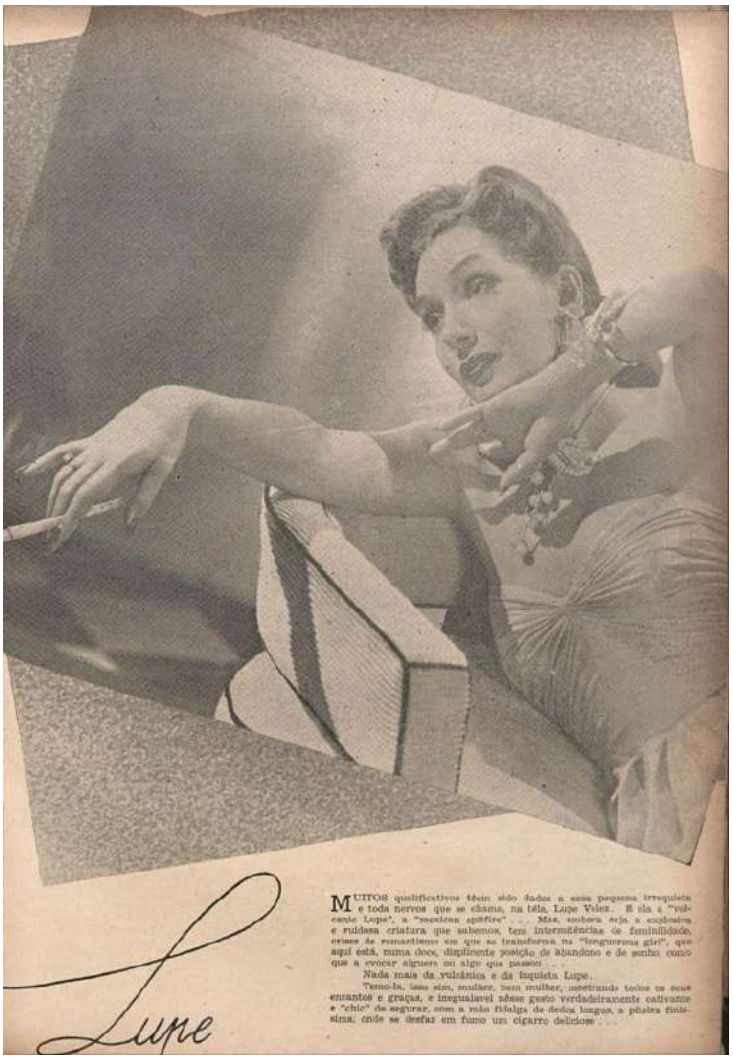
Figura 02: Revista *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXXIX, n.3, abr. 1940, p.59.

Na edição de abril de 1940, *O Malho* publicou em destaque na seção a fotografia de duas atrizes, Katerine Hepburn e Lupe Velez. Apenas a primeira delas aparece segurando um cigarro, enquanto a legenda acima da fotografia ressalta o modelo de seu vestido de lã e seda, ideal para jantares. No entanto, o texto não deixa de evidenciar também "a elegância que se estende à forma de segurar o cigarro" (O MALHO, 1940, p.59). Apesar de não aparecer com um cigarro na imagem da mesma página, Lupe Velez é uma figura recorrente quando se trata do produto. Ela aparece em muitas dessas propagandas segurando um cigarro, tendo inclusive também por várias vezes sua imagem publicada nas páginas da *Ilustração*

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Brasileira. Na edição de fevereiro de 1943, por exemplo, foi publicada uma fotografia de Lupe na revista *O Malho* em que ela segura o seu cigarro (Figura 03).

No mesmo ano, no mês de março, exatamente um mês depois da página publicada em *O Malho,* a revista *Ilustração Brasileira* traz também fotografia da atriz segurando um cigarro (Figura 04). O que chama a atenção é a semelhança na estrutura da página das duas revistas, pois, ainda que utilizem imagens diferentes da mesma atriz, ambas são compostas por uma grande fotografia e um texto intitulado *Lupe.* Os dois textos também apresentam a mesma estrutura, exaltando a figura de Lupe Velez em um primeiro momento e posteriormente ressaltando que ela, como mulher elegante, era adepta do cigarro.



Lupe

MUITOS qualificativos têm sido dados a essa pequena irrequieta e toda nervos que se chama, na tela, Lupe Velez. E ela é "vol-canic Lupe", a "mexican spitfire" . . . Mas, embora seja a exclusiva e ruidosa criatura que sabemos, tem intermitências de femilidade, crises de romantismo em que se transforma na "longuorous girl", que aqui está, numa doce, displicente posição de abandono e de sonho como que a evocar alguem ou algo que passou . . .

Nada mais da vulcânica e da inquieta Lupe.

Temo-la, isso sim, mulher, bem mulher, mostrando todos os seus encantos e graças, e irregulavel nesse gesto verdadeiramente cativante e "chic" de segurar, com a mão fidalga de dedos longos, a piteira finis-sima, onde se desfaz em fumo um cigarro delicioso . . .

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 04: Revista Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, ano XXI, n.95, mar.1943, p.39

A revista *Cinearte* também publicava com muita regularidade páginas semelhantes. A propaganda da edição de março de 1941 também traz uma grande fotografia da atriz Lupe Velez (Figura 05).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

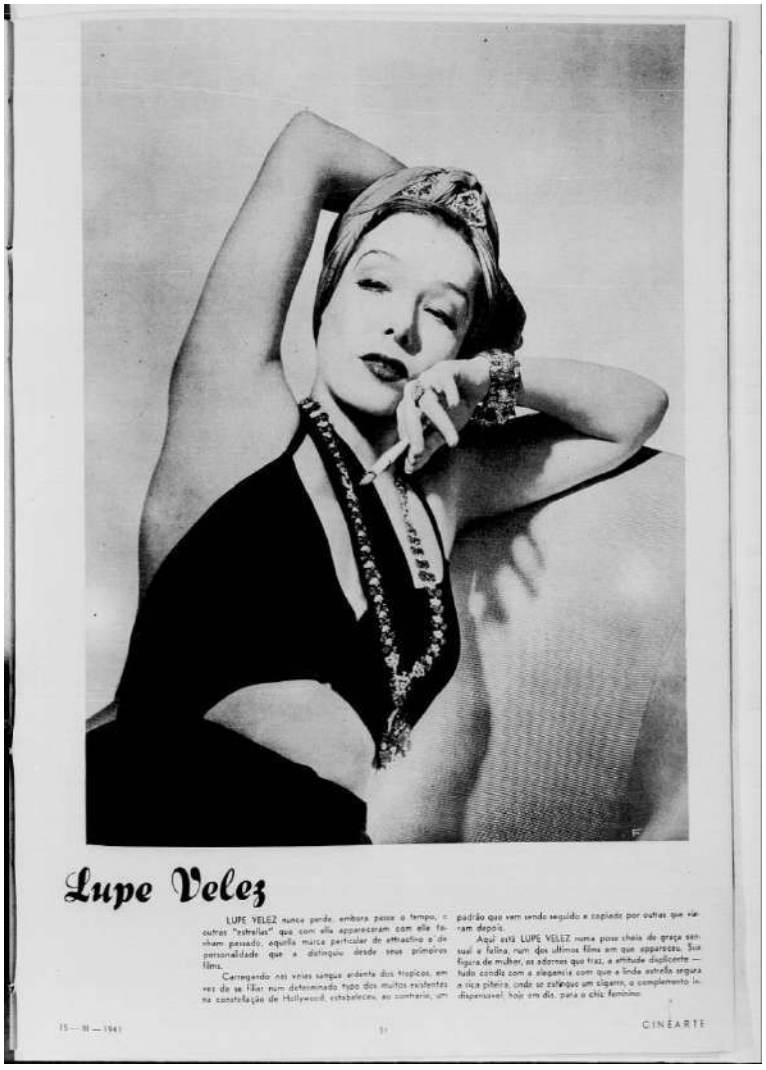


Figura 05: Revista *Cinearte,* Rio de janeiro, ano XVI, n.545, 15 mar. 1941, p.31.

A página segue a mesma estrutura das que foram publicadas nos outros periódicos da editora, grande fotografia e logo abaixo um texto. Lupe Velez aparece com um vestido preto que deixa em evidência parte de sua barriga e, em uma das mãos, como recorrente em todas as páginas que já foram aqui expostas, um cigarro em uma piteira. O texto abaixo também segue a mesma estrutura das outras páginas, primeiramente ressaltando a figura da atriz e valendo-se disso, em um segundo momento, destaca que sua atitude elegante está relacionada com o consumo do cigarro (CINEARTE, 1941, p.31).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

É importante salientar que Lupe Velez não foi a única atriz que teve suas fotografias usadas nas propagandas, muitas outras o tiveram, a imagem dela, no entanto, foi muito recorrente nesse tipo de propaganda.

A propaganda comercial tem como função mostrar o produto de forma esteticamente agradável, incitando o desejo do possível consumidor. Para isto utiliza, com frequência, elementos verbais e textuais para compor a mensagem. Podemos perceber esses aspectos nas propagandas indiretas de cigarro publicadas nas revistas. É relevante considerar a importância dos elementos fundamentais que foram utilizados para compor essas páginas. Considero que esses elementos são o cigarro industrializado, o cinema e a mulher. É relevante pensar cada um desses elementos para compreender como eles foram integrados à página para produzirem significados quando lidos/vistos pelos leitores.

O cigarro, a mulher e o cinema

O cigarro é mais do que um produto industrializado dentro das páginas em estudo, ele apresenta múltiplos significados. É nesse sentido que operam as propagandas, elas constroem mensagens nas quais apresentam o produto agregado de valores simbólicos. Ela tem que "convencer o leitor de que o produto vai satisfazer alguma necessidade que até então não fora sentida" (VESTERGAARD; SCHRODER, 2004, p.71). Dentro das propagandas os cigarros aparecem de duas formas principais: como acessório de elegância e sensualidade e como um amigo nas horas de solidão. Em ambas os casos é predominante a ideia de que o produto é sinônimo de distinção social e bom gosto.

Para a propaganda, fumar é sinônimo de distinção e de elegância, qualidades estas atribuídas às atrizes de Hollywood. E a mulher que também quiser ter essas qualidades deve, assim como as estrelas, aprender a fumar. A imagem da atriz hollywoodiana dentro destas páginas segurando o cigarro é então essencial para a construção da ideia pretendida pela propaganda. Devido ao destaque que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

tem dentro da página a fotografia se torna o principal elemento da mensagem enquanto o texto parece vir como um complemento, uma sugestão de leitura da imagem.

Roland Barthes observou esse tipo de prática ao pensar a relação de imagens e textos em periódicos, podemos estender as observações do autor também às propagandas. Para ele é comum ver-se uma inversão, em que a imagem já não ilustra a palavra. É a palavra que passa a ilustrar a imagem (BARTHES, 2009, p 21).

A fim de dar evidência ao cigarro nas propagandas foram empregados diversos recursos, tanto visuais quanto textuais. O cigarro aparece sempre em destaque dentro dos textos que compõem as propagandas, no entanto, outra estratégia muito utilizada é a de manipular a imagem para ressaltar a fumaça que sai do cigarro. Manipulações em uma fotografia podem ser feitas desde o momento em que ela é concebida pelo fotográfico.

> Tais manipulações/interpretações, que muitas vezes se confundem em uma só atitude, envolvem: o *fotógrafo*, que registra - e cria - o tema; o *cliente* ou *contratante*, que lhe confia a missão de retratar ou documentar; *a casa publicadora* (se é que a imagem foi veiculada, seja na época de sua produção, seja posteriormente em qualquer época), que a utiliza segundo determinada orientação editorial; *os diferentes receptores* (contemporâneos à sua produção, ou que tomaram contato com ela posteriormente à sua realização, que a veem – seja em sua forma original, seja impressa- e reagem de formas totalmente diversas- emocionalmente ou indiferentemente- na medida em que tenham ou não alguma espécie de vínculo com o assunto registrado, na medida em que reconheçam ou não aquilo que vêem (em função dos repertórios culturais individuais), na medida em que encarem com ou sem preconceitos o que vêem (em função das posturas ideológicas de cada um) (KOSSOY, 2001, p.118).

Sendo assim, tanto a imagem quanto a recepção dela é uma construção social. As manipulações dentro das fotografias são formas de conferir deferentes

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

significados a elas e, no caso das propagandas, visam dar o destaque necessário para que ao se olhar para a imagem o cigarro não passe despercebido. Conferem-lhe importância e destaque tanto nas fotografias quanto nos textos que as acompanhava.

Hollywood foi essencial na divulgação e disseminação do cigarro industrializado na década de 1930 em diante. Ver atores e atrizes fumando nas cenas dos filmes era algo comum, apesar disso, essa presença não pode ser examinada como uma ação espontânea, supostamente decorrente de práticas e hábitos presentes do meio social e aparentemente desprovidas de intencionalidades. Desde o seu início o cinema foi utilizado como veículo de divulgação de produtos e como espaço para propaganda.

Compreender quais as possíveis razões que levaram estas revistas *a* optarem pela publicação de fotografias de atrizes em suas propagandas de cigarro é crucial para esse trabalho e o cinema é o ponto de partida para entendermos essas questões. O período compreendido entre as décadas de 1920 e 1950 é considerado a Era de Ouro de Hollywood, quando o cinema detinha o monopólio do entretenimento. Também foi chamada de Era dos grandes estúdios, quando estúdios como Metro-Goldwyn Mayer, Columbia, Paramount, United Artists, RKO dentre outros assumiram o caráter de grandes estruturas empresariais conservadas até por volta de 1950, quando o cinema perde espaço para a televisão.

O crescimento da indústria, a ampliação da distribuição dos filmes e a popularidade do cinema no início do século XX, aumentaram também a curiosidade do público a respeito dos atores. A indústria cinematográfica apoiou-se também nesse sucesso para ampliar seus negócios. Passou ela mesma a produzir suas estrelas por meio de mecanismos como a publicidade, as revistas especializadas e as colunas de fofoca de jornais. Por esses mecanismos e nesses meios eram criadas imagens que incitavam fascínio através da aparência de elegância e glamour.

No *star system* a estrela torna-se a mediadora que potencializa e propaga os signos cinematográficos. Para Edgar Morin o fenômeno das estrelas é, ao

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mesmo tempo, estético-mágico-religioso (MORIN,1989). A estrela se torna idealizada principalmente por sua beleza. Beleza que se torna acessível, uma vez, que é resultado da junção entre maquiagem, figurino, comportamento, fotografia e gestos. Não é incomum ver nas revistas do período atrizes dando dicas de maquiagens ou vinculando sua imagem a produtos de beleza.

O interesse por essas personalidades vai muito além dos papéis que representam nos filmes, suas vidas privadas tornam-se públicas, objetos de curiosidade. Esse interesse do público por todos os detalhes acerca das estrelas é saciado através da imprensa que divulga amplamente foto dos atores e atrizes inclusive de seus momentos íntimos. Sendo assim, o culto às estrelas vai além do público do cinema, pois os signos cinematográficos são difundidos também por outros meios de comunicação através de notícias, editoriais de moda, cartazes dos filmes e de propagandas. Esse circuito amplia o público que têm acesso às representações, ultrapassando os frequentadores das salas de exibição e atingindo aqueles que liam as revistas especializadas em cinema e também as revistas ilustradas.

Neste sentido é relevante pensarmos sobre o processo de produção e distribuição das imagens de cinema. Os próprios estúdios cinematográficos eram os responsáveis por tais materiais que eram produzidos para fazer a divulgação dos filmes. Muitos fotógrafos foram contratados pelos estúdios como, por exemplo, George Hurrel considerado o responsável pela criação da estética das imagens de atores e atrizes na Era de Ouro de Hollywood. Trata-se de imagens que trabalham o contraste entre claro e escuro criando certa dramatização, dando um ar de sensualidade e glamour a esses artistas que eram o centro das atenções em cenários limpos. Essas fotografias produzidas pelos fotógrafos contratados eram adquiridas e distribuídas pelos estúdios para revistas de todo o mundo e por esse motivo não era necessário dar crédito aos autores das imagens nas publicações.

Essas imagens foram apropriadas e utilizadas dentro das revistas da Sociedade Anônima O Malho, inclusive para compor as propagandas de cigarro. Segundo Walter Benjamin as técnicas de reprodução permitem que uma imagem

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

seja utilizada em diversos meios, uma reprodução é capaz de colocar a sua cópia em situações que não seriam possíveis para o original (BENJAMIN, 2012, p.12). Assim, a imagem pode adquirir significados múltiplos o que vai depender do uso que se fizer dela. As fotografias utilizadas nas propagandas de cigarros provavelmente faziam parte das imagens produzidas e distribuídas pelos estúdios e seu sentido original talvez não fosse os utilizados pela revista. Ao se apropriar da imagem a revista a emprega em função do consumo do cigarro e para isso utiliza também do recurso textual que orienta a leitura da mesma.

A utilização das imagens de atrizes, tanto pela indústria cinematográfica quanto pela imprensa, era interessante para criar o processo de projeção/identificação entre as atrizes e o público. Esse processo se tornou possível devido a produção de uma imagem de glamour criada para essas mulheres, tratando-as como estrelas. Segundo John Berger o glamour é uma invenção moderna, é o que torna um indivíduo invejável. "O estado de ser invejado é o que constitui o glamour" (BERGER, 1999, p. 132-133). Dessa forma, o público não só apenas se identificava com as estrelas, como queria se parecer com elas e a propaganda explorava esse desejo mostrando que o glamour era consequência da aquisição do produto usado pelas atrizes.

A propaganda comercial opera nesse sentido, ela associa o seu produto a imagem de pessoas invejáveis a fim de criar uma opinião positiva sobre o objeto. Segundo John Berger a propaganda não se refere ao presente, ela sempre fala do futuro, ela propõe que nos transformemos ao comprar um produto (BERGER, 1999, p.133).

A utilização de imagens de atrizes hollywoodianas nas propagandas de cigarro pela parece relevante nesse sentido. Ao mostrar mulheres bonitas, de sucesso e principalmente ao associar esses elementos ao uso do cigarro, a propaganda propõe ao consumidor que ele promova uma autotransformação. Apesar das atrizes serem distintas, e até representarem papéis totalmente diferentes nos filmes elas apresentavam algo em comum: a imagem de elegância e sensualidade. Assim, através dessas imagens, a propaganda insere no indivíduo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

uma insatisfação com sua condição atual sugerindo que, ao comprar o produto anunciado, ele terá sua imagem transformada.

Utilizando-se de imagens de atrizes famosas nas décadas de 1930 e 1940, imagens que incitam sensualidade e glamour e de textos que associam essas mulheres, seus gestos e atitudes ao que há de mais belo e moderno, as revistas em estudo, através de suas propagandas de cigarro, transformaram o ato de fumar em uma experiência estética. Estética essa que podia ser consumida tanto por mulheres, ao pensar na transformação pessoal exercida ao consumir o cigarro, quanto por homens que poderiam consumir imagens que incitavam sensualidade e beleza.

Conclusão

As revistas ilustradas da Sociedade Anônima O Malho utilizavam para compor suas propagandas indiretas de cigarro reproduções de fotografias de atrizes em sua maioria hollywoodianas segurando um cigarro em uma das mãos. Os textos que compunham essas propagandas sempre se referiam a essas atrizes como mulheres elegantes e sensuais, atributos conferidos ao ato de fumar. O cigarro é nessas páginas mais do que um produto, é um elemento simbólico. A partir da utilização de imagens de atrizes a revista transforma o ato de fumar em uma experiência estética marcada por gestos e atitudes que conferiam elegância, glamour e sensualidade às mulheres. Estética que era possível de ser adquirida após o consumo do cigarro. A propaganda utilizava-se então da ideia de autotransformação do indivíduo ao consumir o produto.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso. Lisboa: Edições 70, 2009.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN,Walter [et al.] Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BERGER, John. Modos de ver. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CARDOSO, Rafael. Origens do projeto gráfico no Brasil. In: CARDOSO, Rafael (org.). Impressos no Brasil1808-1930- Destaques da História Gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

KOSSOY, Boris. Fotografia e História. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LUCAS, Taís Campelo de. Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942). Dissertação (mestrado em História)- Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

MORIN, Edgar. As estrelas: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

Revista Cinearte, Rio de janeiro, ano XVI, n.545, 15 mar. 1941.

Revista Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, ano XV, n. 32, dez. 1937.

Revista Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, ano XXI, n.95, mar.1943.

Revista O Malho, Rio de Janeiro, ano XXXIX, n.3, abr. 1940.

Revista O Malho, Rio de Janeiro, ano XLII, n.37, fev. 1943.

VESTERGAARD, Torben; SCHRODER, Kim. A linguagem da propaganda. São Paulo:Martins Fontes, 2004.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Wax hollandais: Um estudo de caso de consumo de moda e identificação étnica

Dandara MAIA (UFRJ - PPGAV)[1]

As estampas híbridas do estilo euro-africano *wax hollandais* tornaram-se parte da cultura tradicional africana, neste artigo demonstramos como elas conectam-se com a identidade afro-brasileira. Os consumidores que buscam afirmar sua identificação étnica, veem nos objetos de vestuário estampados, uma maneira de se posicionarem politicamente. Buscamos em blogs e revistas eletrônicas artigos de indivíduos que compartilham suas experiências sobre os processos de reconhecimento da estética negra. A moda como linguagem é capaz de emitir mensagens, e os objetos de vestuários vêm sendo usados como uma importante ferramenta nas mobilizações antirracismo.

Palavras-chaves: identidade afro, etnicidade, moda, objeto

Introdução

A escolha dos objetos que usamos em nossas vidas não é uma mera seleção aleatória. "O objeto é o mediador entre o homem e o mundo" (MOLES, 1981 p.11), ele é o significante de enunciados mais profundo. Os consumimos ou produzimos por seus valores de signo, e, embora Lipovetsky (2008 p.171) se refira à questão da posição social que os objetos nos conferem do ponto de vista da hierarquia social, é possível fazer uma leitura deste posicionamento pelo prisma de demarcações ideológicas e identitárias.

[1] Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro;

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Partindo deste princípio, um objeto de vestuário poderia ser usado como linguagem na comunicação de demandas sociais, políticas antirracismo e empoderamento. Na atualidade, através de plataformas digitais, grupos formados por jovens negros, articulam campanhas que exigem mudanças de postura por parte das empresas por uma maior representatividade.

A internet se torna o principal espaço de articulações políticas, que se sobrepõe como feminismo e antirracismo. A internet é utilizada pelos indivíduos para expressarem suas experiências pessoais de libertação de padrões estéticos eurocêntricos, como alisamento do cabelo e a adoção do uso de penteados *nagô* e *rastafári*. Dentro de grupos organizados na rede social *Facebook*, jovens negros promovem debates ideológicos e compartilham conhecimento e notícias.

Ela se apresenta como espaço democrático, no qual as vozes ganham força para emitir seus discursos. É ampla a crítica à Academia, tanto por ainda ser bastante excludente quanto por, segundo muitas *blogueiras*, não acompanhar as rápidas mudanças da sociedade (BARBOSA, 2016). Textos narram histórias pessoais e procuram desconstruir as práticas racistas e representar suas histórias em primeira pessoa, fortalecendo a luta através da massificação das tecnologias de comunicação (SOARES; ROCHA, 2016).

O que começa no mundo virtual migra para os espaços físicos, através de encontros, onde os membros dessas comunidades digitais podem se conhecer pessoalmente. Os afroempreendedores comercializam em feiras de design e gastronomia, suas produções de objetos que se relacionam com a cultura afro-brasileira. Uma verdadeira rede de mobilização para a afirmação da sua identidade étnica. Reconhecemos a importância que as plataformas digitais possuem, e através delas, buscaremos informações sobre os esses atores.

Posto isso, surge a indagação: Poderíamos, através do vestuário, expressar a relação de pertencimento a um grupo? Os padrões criados no processo de estamparia se constituem como uma linguagem têxtil, e através dos motivos[2], que

[2] No design de superfície, os motivos são definidos como os elementos decorativos que, repetidos, são a base de uma padronagem. (EDWARDS, 2012 p.248)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

funcionam como palavras, ilustram histórias e simbologias de uma cultura (EDWARDS, 2012 p.30). Essa imagem criada emite uma mensagem visual tanto para o outro quanto para nós mesmos e pode ser um elemento de ligação entre o homem e o mundo (JOLY, 2007 p.59).

O uso da imagem como documento de pesquisa torna-se importante como produção de representações, costumes, percepções, como elementos que circulam, interpelam, negociam (SCHWACZ, 2014 p.393). É um meio pelo qual as questões de identidade e poder são representadas, contestadas e resolvidas (WEBSTER, 2003 p.24). As imagens que aqui utilizamos, não dão sinais dos contextos culturais e sociais que estão inseridos, e que tipo de mensagem podem ser interpretadas a partir delas.

Através da relação entre a roupa e o corpo se constroem significados, que se associam com os processos de identidade. Vestir-se e seguir uma determinada moda é um parecer figurativo ao "Outro" sobre a sua identidade. (KASTILHO, 2004 p.92-95). Vestir-se com a estampa africana é, em termos antropológicos, emitir uma mensagem de declaração de sua identidade étnica, é expor sua posição e afirmação social e empoderador para si mesmo.

Apresentamos este trabalho em duas partes. A saber, inicialmente em uma contextualização histórica sobre a estamparia africana híbrida chama *wax hollandais* da qual estamos tratando aqui, e sua associação com a África através de uma tradição inventada, proposta por Éric Hobasbawm e Terence Ranger. Em seguida um pequeno debate sobre a identidade étnica, discutida por Stuart Hall e Lívio Sansone. Por fim, trataremos do mito de origem do objeto antigo proposto por Jean Baudrillard e como esse se relaciona com a etnicidade na moda.

Wax Hollandais, o tecido híbrido africano

A padronagem africana se expressa através de diversas técnicas de tingimento, tecelagem e estamparia. Essas chegaram ao continente africano através

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

das muitas interações culturais entre, Ásia, Europa e África, anteriores ao período colonial do século XIX. Os fios de seda usado nos trajes de gala etíopes, por exemplo, são provenientes da China e as técnicas de impressão com bloco[3] se desenvolvem primeiro na Índia. Em comum, essas padronagens possuem desenhos detalhados com cores vibrantes, temas abstratos ou geométricos e por vezes figurativos.

A estamparia feita com cera, era produzida em Java, parte integrante da colônia das Índias Ocidentais do Império Holandês no século XIX, hoje conhecida como Indonésia. A técnica, chamada de *batik*, é apontada como oriunda da Índia, consiste em um processo que utiliza cera derretida aplicada ao tecido, com o intuito de proteger a área no processo de tingimento. Os desenhos são revelados com o dissolvimento da cera em água quente (PEZZOLO, 2009 p.187).

A indústria holandesa no séc. XIX sofria devido às guerras Napoleônicas, a mecanização do processo artesanal do *batik* javanês se apresentava como uma oportunidade de negócio. Ela possibilitaria a impressão em grande escala sem o intenso trabalho manual exigido. A *"La Javanaise"* era máquina desenvolvida por uma empresa holandesa, que mais tarde viria a se chamar *Haarlem Cotton Company*. Essa máquina era capaz de reproduzir os desenhos manuais javaneses imprimindo a cera nos dois lados do tecido (ELANDS, 2017)

Entretanto, a reprodução industrial não agradou a colônia indonésia. Os consumidores locais não aceitaram as rachaduras resultantes do vazamento de pigmento entre as veias da cera, produzidas pelas empresas europeias por considerarem de baixa qualidade. (ARCHER, 2016). Ademais, o mercado local desenvolvera novas formas de aumentar a produção e tornar seus produtos mais baratos. Ainda se pode especular uma possível resistência aos produtos das empresas colonizadoras.

Uma das teorias mais veiculadas é a de que esse tecido tenha chegado à África através de soldados ganeses. Ao contrário do mercado javanês, as rachaduras não teriam incomodado os soldados mercenários levados à Java para

[3] Suporte feito de madeira esculpida com os desenhos, que é carimbado ao longo do tecido com tinta. (PEZZOLO, 2009)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

proteger a colônia. Quando retornavam à Gana (Costa do Ouro), eles levavam consigo os tecidos estampados. Os holandeses e britânicos perceberam, assim, que o fracasso poderia tornar-se um grande sucesso na África Ocidental (SPRING, 2012).

Entretanto, Nina Sylvanus (2016 p.60-63) e Helen Elands (2017) apontam que esses tecidos foram introduzidos no mercado africano através do *merchant* Ebenezer Brown Fleming. Ele teria investido na comercialização das imitações produzidas pela *Haarlem Cotton Company* em um mercado já acostumado com os florais de cores vibrantes indianos, o *chintz*, no Brasil conhecido como chita. Até o início do século XX, a *Haarlem* seria a única empresa produzindo a estampa encerada focada no mercado africano ocidental, e o único titular da tecnologia de fabricação. A *Van Vlissen & Co,* hoje Vlisco*,* somente teria entrado na corrida décadas depois, já no início do século XX. A empresa adquiriu diversas matrizes de estampas, algumas das quais ainda são produzidas até hoje sob a categoria de clássicos. Ao contrário, na versão sustentada por Spring, (2012 p.78), Fleming que teria copiado os designs holandeses da Vlisco.

O encerado holandês, nesta ocasião, tornara-se tão popular que diversas empresas europeias investiram na sua produção entre os séculos XIX e XX. Diferentes influencias foram usadas nos primeiros desenhos feitos por designers masculinos, que nunca haviam visitado a África. Inspirações nas correntes estilísticas em voga e fontes coletadas em museus sobre arte africana eram interpretadas pelas ideias sobre primitivismo da época e formavam o material no qual os desenhos eram baseados (SYLVANUS, 2016 p.65). Esse estilo recebeu diversos nomes como *wax hollandais* e *Dutch wax*. Em Moçambique ele é conhecido como *capulana,* em Togo como *pagne* e em Gana, como *mummy cloth*.

É importante destacar o papel central que os tecidos desempenham na cultura africana. De acordo com Spring (2012), eles foram usados como moeda corrente, do mesmo modo que conchas e alguns tipos de metais. Além disso, os tecidos são verdadeiros textos imagéticos, podem ser usados para contar histórias. Neles são estampadas imagens representacionais de provérbios, fábulas, desenhos com cunho educacional e comemorativos. As cores também carregam significados

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

filosóficos, podem representar status social, idade, orientação tribal e estado civil (HOWARD; SARPONG; AMANKWAH, 2012 p.611)."Tecidos podem, às vezes, oferecer meios de entender a história religiosa, política, social ou militar de povos africanos na ausência de um relato histórico escrito detalhado" (SPRING, 2012 p.33).

Howard, Sarpong e Amankwah (2012 p.611) afirmam, em sua pesquisa sobre os processos de significação de tecidos em Gana, que entre as décadas de 60 e 70 as estampas enceradas recebiam nomes que representavam crenças e práticas culturais dos ganeses, um sistema totalmente diferente do europeu - e brasileiro - que classifica as estampas por referências numéricas. Acrescenta que mulheres construíam guarda-roupas inteiros de acordo com os nomes que os tecidos recebiam. Eles eram usados para provocar e insultar os rivais, declarar seu amor, ou emitir uma mensagem do lugar social que se queria alcançar. Esses dados demonstram a força da simbologia e das tramas entre os povos africanos, e explica a razão pela qual as empresas europeias tiveram que se adaptar a fim de agradar seus novos consumidores.

Elas perceberam bem cedo a importância que as sociedades africanas atribuíam aos tecidos, quantas simbologias e histórias são contadas através destes. De forma intencional, modificaram os desenhos das estampas, se apropriando dessas simbologias e as incorporando aos seus *designs*. A estampa da Figura 1 representa riqueza e bem-estar, e faz alusão à dança senegalesa *ventilateur.*

A Vlisco, é uma das poucas empresas, junto com ABC que continuam em operação desde o séc. XIX. Suas táticas de distribuição e marketing contribuem muito para a construção de um imaginário sobre o *wax hollandais* que o tornou reconhecido pelo mundo como a "estamparia africana". Desde o início do séc. XX esses tecidos são comercializados por agentes locais, principalmente mulheres, com licenças hereditárias (em Togo conhecidas como *Nana Benz).* Esse sistema de vendas em muito contribuiu para estreitamento dos laços entre os tecidos e as sociedades africanas. A intensa circulação do estampado encerado pulverizou o seu uso e influenciou na assimilação do tecido nas culturas africanas. O *wax hollandais*

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

é adotado por designers de moda e artistas plásticos africanos, além de afrodescendentes na América do Norte.

A grande competição entre estamparias europeias, principalmente após a Segunda Guerra Mundial e o crescimento da presença chinesa na África nas duas últimas décadas aumentam a preocupação da Vlisco em diferenciar os seus produtos da concorrência. A cópia dos designs exclusivos é uma preocupação da empresa, que desde 1963 estampa a frase *"Guaranteed Dutch Wax Vlisco",* em cada uma de suas peças (ARCHER, 2016). Posto isso, uma padronagem que se desenvolveu a partir da apropriação dos dados culturais javaneses e mais tarde das simbologias e cartela de cores vibrantes dos povos africanos poderia ser considerada propriedade de uma empresa? Quais elementos plásticos desses desenhos os conferem autonomia para serem reinterpretados por quaisquer pessoas?

Figura 4 Estampa wax hollandais ventilateur. Séc. XX

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ao longo desse tempo o tecido passou por diversas e rápidas transformações, mesclas e intercâmbios culturais. Tal indústria foi sistematicamente associada com a cultura africana tanto pela *Vlisco*, como por designers e jornalistas de moda, no geral sem se demonstrar especificamente a que culturas e as quais grupos étnicos. Podemos inferir então que essas inculcações simbólicas estabelecem uma conexão imediata dos usuários dessas estampas com um passado original, primitivo, puro e artesanal. Isto se deu de tal forma que se torna difícil dissociar ou mesmo explicar em que momento precisamente ele se tornou tão importante.

É justamente nessa imprecisão do princípio, que se estabelece uma tradição inventada. As fronteiras borradas do tempo dão margem a construções de raízes metafóricas, distorcem o passado, mas tornam-se realidades em si mesmas. "Uma organização moderna geralmente afirma ser o oposto do novo, ou seja, estar enraizada na mais remota antiguidade, e o oposto do construído" (HOBSBAWM; RANGER, 1997 p.22)

Nina Sylvanus (apud FELSENTHAL, 2012) considera mais importante do que saber se as estampas são tradicionais ou africanas, o fato de serem considerados, em lugares como Togo e Costa do Marfim, como cosmopolitas e internacionais. Mesmo conhecendo a intrincada história desses tecidos, muitos investem um capital considerável na aquisição dos artigos produzidos na Europa - cinco metros de tecido vendido pela *Vlisco* podem chegar a custar cem libras - em detrimento dos produzidos pelos chineses ou em território africano.

Uma tradição inventada não é necessariamente uma falsa história. São desenvolvimentos complexos, presentes, principalmente em sociedades modernas, que passaram por processos de colonização, interações forçadas e homogeneização de suas culturas. Os resultados são produções culturais híbridas, interseções de diversas temporalidades históricas, a justaposição entre o moderno e o tradicional (CANCLINI, 1990 p.71). Tais criações serão inteiramente novas, e beberão nas fontes tradicionais como forma de legitimação, porém carregam os desenvolvimentos sociais da modernidade.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Em meio ao caos e à incompreensão sobre outro é reconfortante ser reconduzido à uma tradição sedimentada e segura, e isto se dá no Brasil. O olhar ocidental sobre a África, plural e extremamente complexa, insiste na homogeneização e na ideia romântica de que o que lá se produz é antigo e aonde a tradição permanece imaculada pelo tempo. Os sistemas culturais, entretanto, são móveis (LARAIA, 2006), e as estampas enceradas holandesas foram absorvidas, são usadas como presente de cortejo e até fazem parte de rituais na forma de vestes funerais.

O que nos chama atenção é de que maneira uma imagem tradicional pode reconduzir um grupo à sua identidade étnica. Quais valores são projetados nesse objeto têxtil, que embora seja recente, cria um passado e constrói pontes entre territórios da etnicidade.

Etnicidade e mito de origem

A moda como fenômeno sociológico reconhecido pela efemeridade se vê, através do uso da estamparia *wax hollandais* no Brasil, como ferramenta de emergências identitárias e associada às imagens de tradição e patrimônio cultural. O que pareceria incongruente pode, desta forma, ser explicado através etnicidade.

As identidades do sujeito pós-moderno são múltiplas, fragmentadas. Essa é uma mudança essencial à concepção anterior sociológica do eu interior estável, que negocia com alteridade. Esse novo processo produz identidades móveis atravessadas por antagonismos sociais, que criam uma variedade de identidades (HALL, 2001 p.12).

Por esta razão se põe como uma das dificuldades da pesquisa, o estudo de identidades dos atores sociais envolvidos tanto na produção como no consumo de produtos de vestuário, que utilizam o *wax hollandais* como tecido estampado principal. Optamos por trabalhar o conceito de etnicidade, que concentra o estudo na relação do sujeito com o pertencimento a um grupo. Mesmo com diversas correntes

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de pensamento, a interacionista é a que mais se aproxima de um esclarecimento. Barth (apud POUTIGNAT & STREIFF-FENART, 1997 p.141) o define como "uma organização social que classifica as pessoas em função de sua origem suposta, que se acha validade na ativação de signos culturais". As roupas são, como qualquer objeto, uma materialização de signos culturais.

As seis características de Anthony Smith citadas por Jonathan M. Hall (2000 p.25) são também bastante explicativas para entender o que é etnicidade, dentre elas, podemos destacar a conexão com um território e o mito de origem como as mais distintivas. Lívio Sansone (2005 p.25) acrescenta "o modo de administrar a aparência física negra e o uso de traços culturais da tradição", como alguns dos fatores que baseiam a etnicidade negra brasileira. Ainda, que a identidade negra está associada com usos específicos do corpo, e através da aparência os indivíduos reconhecem a si mesmos. Uma imagem e uma estética negra fortalecem os laços entre os membros desse grupo étnico. De fato, ainda não há uma definição conclusiva para o conceito, entretanto tomaremos o mito de origem como ponto de partida.

Segundo Baudrillard (2002, p.83), o objeto antigo é aquele que tem a função do resgate cultural e de significar o tempo. E por representar aquilo que foi, o objeto alude ao mito de origem, da mesma forma que se dá a etnicidade. Dentro desta definição, o autor estende esse sentido aos objetos que chama de "exóticos", aqueles que pertencem à um espaço e tempo estranho ao homem ocidental. Como explica Sansone (2005 p.10) "étnico" substitui termos como exótico, raro e diferente. Uma estamparia que se relaciona com uma origem na tradição africana, é um objeto étnico, pois funciona como um resgate cultural, significando o tempo e a história.

O padrão *wax hollandais* estampado em algodão é importado de países, como Angola, Benin e Moçambique por designers das marcas brasileiras Nzinga, Okan Benin e Baobah, estabelecendo uma conexão com o território africano. Também o discurso emitido por estas marcas, através de suas plataformas digitais, exprime uma intenção de relacioná-las com a África, unindo estes países com o Brasil através da estampa e modelagens nacionais. Por último, mas não menos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

importante, todos os modelos - manequins - que posam para as fotos de divulgação são exclusivamente afrodescendentes com cabelos crespos, tranças nagô ou rastafári, como podemos ver nas Figuras 2 e 3.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

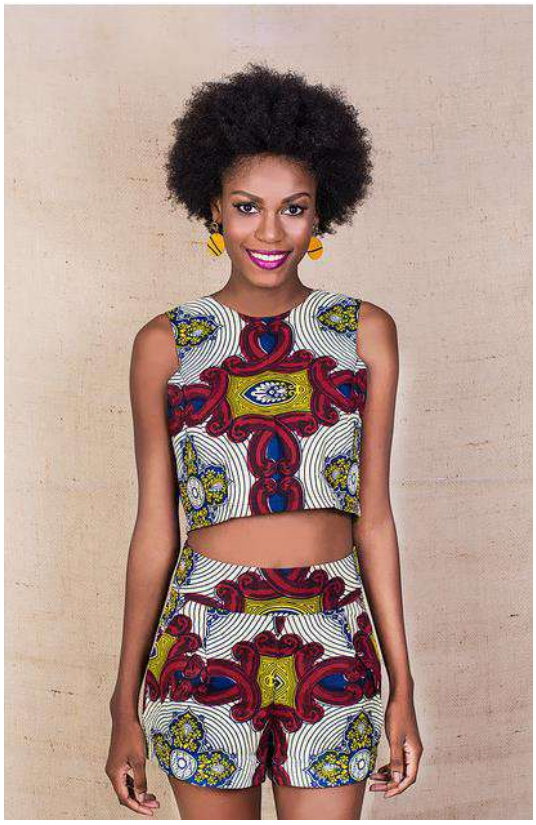


Figura 5 Conjunto Semba – Nzinga. Fonte: Site Figura 6 Okan Benin. Fonte: Página do Facebook

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Através de observação não sistemática no mercado de trabalho, percebemos que não é recorrente na indústria da moda brasileira, empresas declararem as origens dos insumos que abastecem suas fábricas e lojas. Portanto, a comunicação da origem dos tecidos sugere que esta prática tenha intencionalidade de estabelecer uma conexão com o território original da etnia afro-brasileira. A Miss Brasil Raissa Santana posou para um editorial de moda com roupas somente de empresas que, segundo o site UOL, remetiam ancestralidade negra. Na Figura 4, uma das fotografias do ensaio em que a Miss Brasil usa vestido da marca Baobá Brasil.

A questão da representatividade também é pauta importante do movimento negro, cobrando as empresas que empreguem mais modelos negros em campanhas publicitárias. "A identidade, até certo ponto, tem-se dado no campo das mercadorias, criado pelo uso de objetos comercializados sob a forma de mercadorias de produção étnica." (SANSONE, 2004 p.15). Muitas empresas têm aderido à essa pressão, como a marca de cosméticos Avon e sua campanha estrela pela cantora Karol Conká.

Figura 7 A miss Brasil Raissa Santana usa vestido Baobá. Fonte: UOL Moda

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O fluxo de produtos destinado ao público "afro" é cada vez maior, especialmente para os jovens. Muitos são importados, em sua maioria produtos de moda e beleza, que podem chegar a custar quinhentos reais em campanhas estreladas por mulheres negras famosas (TONDO, 2015). Esse crescimento do mercado é um processo do início dos anos 2000 e que ganha força na atualidade, principalmente pela forte campanha feita por *bloggers* e *youtubers* com dicas de tratamentos e maquiagem para a pele negra e moda e relatando a chamada transição capilar.

Luana Helena Uessler (2016), em seu artigo Transição capilar: empoderamento através da estética no *blog Girls on road,* define a transição capilar não somente como o momento do abandono da química de alisamento, mas também como o entendimento da beleza do próprio cabelo. Ela ainda conta como se sentia diferente das outras meninas de seu colégio e que, ao alisar seu cabelo, sentiu-se abandonando suas raízes. Luana aponta as grandes mídias como corresponsáveis seu embranquecimento.

Em outro *blog* famoso por seus artigos dedicados ao empoderamento negro, o Blogueiras Negras, Rebeca Nascimento (2016) faz um relato sobre seu processo de transição. Após anos de alisamento, a blogueira conta como o contato com o feminismo negro a fez refletir sobre sua autoestima. Rebeca conta que precisou da transição para se reconhecer como mulher negra e associa sua experiência com o reconhecimento de sua própria identidade.

Robin Batista (2016) refuta as críticas ao "movimento tombamento" (busca da auto valorização através da estética negra, principalmente na moda) em seu artigo no site Geledés. Ele atribui à exploração branca, desde a colonização africana, grande contribuição para a inferiorização dos atributos fenotípicos do preto, bem como os culturais. Através do racismo, acrescenta, fixou-se no imaginário da sociedade brasileira, que somente embranquecendo-se, o que ele nomeia como autoviolência estética, poderíamos ser "menos piores".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Esse posicionamento de autores negros expõe uma corrente de pensamento que percebe a imagem e moda como uma forma de combate ao racismo. O artigo "Geração do Lacre" da Revista *Trip* define a "geração tombamento "com uma mistura de afirmação da ancestralidade negra com criação e recriação. Esse movimento acontece em um contexto que utiliza a música, as artes e a moda para fazer uma amalgama da cultura africana com futuro (RIBEIRO, 2016).

A comunidade jovem negra atua na internet, em feiras e festas que promovem a música negra. A moda se apresenta, em cada um desses espaços, revelando a sua importância na comunicação de mensagens e como geração de capital. Nesse contexto encontra-se a padronagem encerada euro-africana. Uma imagem materializada em tecido e construída como vestuário, que articula o tradicional com o moderno. Inserida em uma lógica de mercado cultural, na qual exerce papel fundamental como política de afirmação identitária.

Considerações finais

Percebemos assim, que existe uma relação estreita entre expressão da identidade étnica e o consumo de produtos. Observa-se um peso crescente dos mercados que lidam com as sensibilidades e estética dentro da sociedade., resultando em um expressivo trabalho de integração da arte no universo consumista (LIPOVESTKY; SERROY, 2014). O aspecto hedonista e emocional do consumo modifica as relações da sociedade com os objetos. Não limitam-se ao prazer em um consumo desenfreado, mas em todo um universo de bem-estar, que envolve a sociedade em movimentos por questionamento de padrões de beleza e comportamento.

O crescimento do acesso ao consumo da população negra[4] exige das empresas uma mudança de postura, isso inclui os aspectos de representação. Desperta a vontade por um protagonização do discurso e da produção industrial do

[4] Dados do IBGE publicados pelo jornal O Dia (2015).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

vestuário de moda. Em uma sociedade em que cada vez mais se modifica o exercício da cidadania, se obtém as respostas muito mais rapidamente do consumo privado e da comunicação de massa (CANCLINI, 1999 p.37).

A globalização, as produções e meios de informação transnacionais abrem espaço para olhares sobre movimentos que acontecem em outros países. A internet, principalmente, funciona como uma rede de debate de interesse. Canclini, (1999 p.56) já defendia a construção de alternativas deveriam ser feitas também em meios eletrônicos, por alcançar as maiorias.

Os objetos que evocam as etnias ganham cada vez mais força de representação junto ás reivindicações digitais. O *wax hollandais* esculpido em vestuário carrega as simbologias a ele imputadas e, no Brasil, somam-se as significações de luta antirracismo, representatividade e celebração da beleza negra. Há que se debruçar sobre este e outros objetos como maneira de compreender como padronagens podem ser utilizadas nas mobilizações de um grupo, como as que ocorrem no Atlântico Negro.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Miguel Hidalgo: Grijalbo, 1990.

CANCLINI, Néstor García. Consumidores e cidadãos: Conflitos multiculturais da globalização. 4. ed. Rio de Janeiro: Ufrj, 1999.

CASTILHO, Kathia. Moda e linguagem. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

EDWARDS, Clive. Como compreender design têxtil: Guia rápido para entender estampas e padronagens. São Paulo: Senac São Paulo, 2012.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. A invenção das tradições. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

LARAIA, Roque de Barros. Cultura: Um conceito antropológico. 20. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

LIPOVESTKY, Gilles. Introdução. In: LIPOVESTKY, Gilles; SERROY, Jean. O capitalismo estético na era da globalização. São Paulo:Companhia das Letras, 2015. p. 11-37.

LIPOVETSKY, Gilles. O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. 11. reimp São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PEZZOLO, Dinah Bueno. Tecidos: Histórias, tramas, tipo e usos. 2. ed. São Paulo: Senac, 2009.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. Teorias da Etnicidade: Seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth. 2. ed. São Paulo: Unesp, 1997.

SPRING, Chris. African textiles today. Londres: The British Museum Press, 2012.

SYLVANUS, Nina. Patterns in circulation: cloth, gender, and materiality in West Africa. Chicago: The University of Chicago Press, 2016

WEBSTER, Jane. Art as resistance and negotiation. In: SCOTT, Sarah; WEBSTER, Jane (Ed.). Roman imperialism and provincial art. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Cap. 3. p. 24-51.

Eletrônico

BARBOSA, Mariana. Internet como um apêndice da resistência negra.Blogueiras Negras,20 out. 2016. Disponível em: <http://blogueirasnegras.org/2016/10/20/internet-como-um-apendice-da-resistencia-negra/>. Acesso em: 12 dez. 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

BATISTA, Robin. Estética negra empodera, sim. Porque não dá para enfrentar o racismo quando você ainda se odeia. 2016. Geledés, 13 jun. 2016. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/estetica-negra-empodera-sim-porque-nao-da-para-enfrentar-o-racismo-quando-voce-ainda-se-odeia/#gs.I=3RIYc>. Acesso em: 10 out. 2016.

ARCHER, Sara. How Dutch Wax Fabrics Became a Mainstay of African Fashion: The Philadelphia Museum of Art examines the past and present of Vlisco fabrics, a symbol of our hyperconnected, postcolonial material world. Hipperalergic, 3 nov. 2016. Disponível em: <http://hyperallergic.com/335472/how-dutch-wax-fabrics-became-a-mainstay-of-african-fashion/>. Acesso em: 5 nov. 2016.

ELANDS, Helen. African Fashion: From Brown Fleming to Vlisco Today. 2017. Disponível em: <http://www.internationalexcellence.co.uk/content/african-fashion-brown-fleming-vlisco-today>. Acesso em: 10 mar. 2017.

FELSENTHAL, Julia. The Curious History of "Tribal" Prints: How the Dutch peddle Indonesian-inspired designs to West Africa.Slate, Nova York, 1 mar. 2012. Diário. Disponível em: <http://www.slate.com/articles/arts/design/2012/03/african_fabric_where_do_tribal_prints_really_come_from_.html>. Acesso em: 7 out. 2016.

HOWARD, Ebenezer Kofi; SARPONG, Gladys Dankyi; AMANKWAH, Akosua Mawuse. Symbolic Significance Of African Prints: A Dying Phenomenon In Contemporary Print Designs In Ghana. International Journal Of Innovative Research & Development, Bilaspur, v. 1, n. 11, p.610-624, dez. 2012. Mensal.Disponível em: <http://www.ijird.com/index.php/ijird/article/view/34936/28133>. Acesso em: 5 out. 2016.

RIBEIRO, Stephanie. Meu lacre é poder. Trip, São Paulo, 25 jul. 2016. Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/tpm/stephanie-ribeiro-escreve-sobre-geracao-tombamento-e-afrofuturismo>. Acesso em: 09 dez. 2016.

ROCHA, Bruna; SOARES, Samira. Geração Tombamento: A juventude negra e suas novas formas de fazer política. Blogueiras Negras,7 jul. 2016. Disponível em:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

<http://blogueirasnegras.org/2016/07/07/geracao-tombamento-a-juventude-negra-e-suas-novas-formas-de-fazer-politica/>. Acesso em: 9 dez. 2016.

TONDO, Stephanie. Cacho é bonito e lucrativo: Após longa era de alisamentos, indústria de cosméticos volta seus olhos para cabelos crespos. O Dia. Rio de Janeiro, 18 abr. 2015. Disponível em: <http://odia.ig.com.br/noticia/economia/2015-04-18/cacho-e-bonito-e-lucrativo.html>. Acesso em: 17 out. 2016.

UESSLER, Luana Helena. Transição capilar: Empoderamento através da estética. Girls on road,17 fev. 2016. Disponível em: <https://girlsonroad.com/comportamento/transicao-capilar-empoderamento-atraves-da-estetica>. Acesso em: 9 dez. 2016.

NASCIMENTO, Rebeca. Relato de uma transição como empoderamento e reconhecimento. Blogueiras Negras, fev. 2015. Disponível em: <http://blogueirasnegras.org/2015/02/02/relato-de-uma-transicao-como-empoderamento-e-reconhecimento/>. Acesso em: 9 dez. 2016.

O DIA (Rio de Janeiro) (Ed.). Renda de negros cresce 56,3%: Diferença de remuneração por raça encolhe nos últimos onze anos. 2015. Disponível em: <http://odia.ig.com.br/noticia/economia/2015-02-08/renda-de-negros-cresce-563.html>. Acesso em: 16 dez. 2016.

Imagens

Chris Spring, Wax-printed cloth. séc. XX, fotografia, 111 x 178 cm, em African textiles today,**Londres, The British Museum, 2012. Cap. 4, p. 114.**© The Trustees of the British Museum.

Nzinga. Conjunto coleção Semba. 2015, fotografia digital, Website. Disponível em:<http://www.voudenzinga.com.br/pd-292475-conjunto-semba-colecao-dialogos.html?ct=fc6cf&p=1&s=1> Acesso em: 10 out. 2016

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

QUINTÃO, Gabriel. Miss Brasil representa a força da moda afro. Fotografia. UOL Moda. Disponível em:<http://estilo.uol.com.br/moda/album/2016/12/16/miss-brasil-raissa-santana.htm>. Acesso em: 05 de jan. 2017

Okan Benin, 2015, fotografia digital. Facebook. Disponível em:< https://www.facebook.com/okanafrik/photos/a.551361631683155.1073741887.119816788170977/551361711683147/?type=3&theater> Acesso em: 10 out. 2016

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Uma marca em construção: as ações de comunicação e marketing da *La Cinquième* e do Canal Futura (1994-2002)

Wellington Amarante OLIVEIRA (UNESP/Assis)[1]

Resumo: Os anúncios publicitários são parte inerente aos modelos televisivos no mundo. No Brasil, a propaganda não somente patrocinou as primeiras imagens televisivas, como foi a grande responsável pelo seu desenvolvimento. Na França, onde a televisão se estruturou inicialmente a partir do monopólio público, a publicidade teve de aguardar até os anos 1960 para virar rotineira nas telinhas. Na década de 1990, duas experiências distintas em televisão educativa ganharam a França e o Brasil. Em terras francesas surgiu, em 1994, a emissora pública *La Cinquième*. Em 1997, pelas mãos da iniciativa privada brasileira, nasceu o Canal Futura. As duas emissoras buscaram ao longo de suas trajetórias construir perante seus públicos a imagem de emissoras do conhecimento e encontraram na publicidade uma importante ferramenta. Este trabalho busca analisar histórico-comparativamente as ações publicitárias realizadas pela *La Cinquième* e pelo Canal Futura e compreender a repercussão dessas ações na construção da imagem de emissoras do conhecimento e na viabilização de seus negócios televisivos.

Palavras-chaves: Televisão; Publicidade, Comunicação, Marketing, Imagem.

Introdução

No contexto de globalização econômica e liberalismo político que marcou a última década do século XX, tanto na França quanto no Brasil, as emissoras televisivas, na condição de empresas, buscaram utilizar as ferramentas mais

[1] Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista (Unesp) Faculdade de Ciências e Letras, Assis, sob a orientação do Dr. Áureo Busetto. Projeto Financiado pela FAPESP. Processo FAPESP 2013/17906-2. E-mail: prof.amarante@gmail.com

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

modernas da comunicação e do marketing para atingir seu público-alvo. Essa busca não era privilégio das emissoras generalistas, comerciais ou públicas, mas de qualquer emissora inserida no campo televisivo que precisasse atingir um determinado público. Pensar as estratégias de comunicação utilizadas pelas emissoras educativas nos anos 1990 colabora para compreensão de seu papel frente à Sociedade do Conhecimento. Mas antes de adentrarmos na análise histórico-comparativa das campanhas publicitárias destacaremos algumas características gerais de cada uma das emissoras.

Canais educativos: *La Cinquième* e Futura

A criação da La Cinquième, em 1994, ocorreu após um período de forte desregulamentação da televisão francesa classificado por alguns autores como "onda liberal" (SAUVAGE; VEYRAT-MASSON, 2012, p.198). As discussões que cercaram o projeto foram realizadas sob a presidência do socialista François Mitterrand, iniciadas no governo do primeiro-ministro Bérégovoy, mas efetivamente concretizadas pelo primeiro-ministro, conservador, Édouard Balladur, que defendia que o canal fosse um projeto de educação popular e parceiro do mundo do ensino (HOOG, 2010, p.80). Essa ambição traduzia-se em três princípios: ser uma ferramenta pedagógica complementar ao setor educativo, um canal de serviços e um instrumento para a formação de adultos (VEYRAT-MASSON, 1999, p.212). Como se pode notar a La Cinquième nasceu com objetivos amplos: nas palavras de Balladur, seu papel seria o de ajudar na difusão do conhecimento2. Com o intuito de veicular um conteúdo mais cultural e reflexivo, a grade de programação inaugural da emissora contava com programas sobre saúde, educação, documentários e jogos educativos (SAUVAGE; VEYRAT-MASSON, 2012, p.254). Além disso, dotava-se de uma programação voltada ao mercado de trabalho e o desafio de testar as primeiras experiências com a internet e a convergência tecnológica (VALENTE, 2008, p.159).

[2] Reportagem na televisão francesa sobre a inauguração da *Cinquième*. Disponível em http://www.ina.fr/video/CAC94107702 23/07/2014.Acesso realizado em: 23/07/2014.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Durante os primeiros anos de veiculação, a emissora dividiu o sinal com o canal franco-alemão ARTE, sendo transmitida nos períodos diurno e vespertino, com início às 6 horas da manhã e encerramento às 19 horas.

Historicamente, as experiências educativas no campo televisivo brasileiro foram marcadas por ações isoladas, fragmentadas e financeiramente frágeis. Na década de 1990, existia um modelo de televisão educativa estagnado, em crise, e, há tempos engolido pela TV comercial. O futuro do segmento não parecia ser nada promissor e, em alguns casos, sobreviver às inúmeras alterações político-econômicas já poderia ser considerado uma vitória para essas emissoras. As crises políticas e orçamentárias vivenciadas pela TV Cultura de São Paulo e pela TVE do Rio de Janeiro, em meados da década de 1990, ilustram de forma dramática tal situação.

Em 22 de setembro de 1997, com o objetivo de fazer frente à essa realidade, surgiu o Canal Futura. Fruto da parceria da Fundação Roberto Marinho (FRM) com outras 14 instituições privadas, a emissora era, sem sombra de dúvidas, o maior exemplo da ousadia e da ambição da Fundação na área educativa. A nova emissora pretendia superar, em tamanho e alcance, todos os outros projetos de sucesso até então desenvolvidos ao longo de suas duas décadas de existência, como o Telecurso 2º Grau e o Telecurso 2000. Apesar de ambições maiores, não houve uma ruptura com o passado. Pelo contrário, as bases para a existência do Canal Futura estavam assentadas justamente nas experiências anteriores. Tais experiências propiciaram a FRM uma determinada maneira de agir, que dizia respeito à proposição e execução de seus projetos, à busca por estabelecer parcerias e convênios com outras instituições ao aproveitamento de uma estrutura pré-existente e, sobretudo, pelo fato de saber transformar e reaproveitar seus projetos.

As campanhas publicitárias de inauguração

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Selecionamos as campanhas publicitárias inaugurais da *La Cinquième* e do Canal Futura, pois estas ações podem ser consideradas o marco inaugural da construção das emissoras enquanto uma marca atrelada ao conhecimento. Ao analisar as duas campanhas de forma histórico-comparativa buscamos identificar os elementos centrais que colaboraram nesse processo.

A *La Cinquième*, foi inaugurada no dia 13 de dezembro de 1994. Além da uma campanha veiculada nos mais diversos meios de comunicação franceses o início da trajetória da emissora nas telinhas contou com uma grande celebração. No Brasil, quase três anos depois, em 22 de setembro de 1997, surgiu o Canal Futura. Diferentemente, da emissora francesa, o Futura iniciou suas transmissões sem nenhuma festa inaugural, mas com uma ampla repercussão nos meios de comunicação brasileiros.

Pouco antes de sua inauguração, a *La Cinquième* lançou uma grande campanha publicitária. Concebida por Daniel Robert, da agência SNC, tinha por objetivo dar notoriedade ao surgimento da nova emissora.[3] No dia 09 de dezembro de 1994, o âncora do *JA20h*, Bruno Masure, informou que a campanha seria divulgada na imprensa escrita, no rádio e na televisão.[4] Na imprensa anúncios estampavam uma mesma mensagem: "Eduquemos! É um insulto? (figura 1).

Figura 1 – Campanha publicitária de La Cinquième (1994)
Fonte: LA CINQUIÈME. Regards sur la télévision du savoir da la formation et de l'emploi. 1997, p.18.

Os anúncios que traziam a questão provocadora com diversos rostos estampados parecem ter funcionado de forma satisfatória. Relatórios internos da *La*

[3] LA CINQUIÈME. Regards sur la télévision du savoir da la formation et de l'emploi. 1997, p.18. Arquivos *France Télévisions*.
[4] Vídeo disponibilizado em http://www.ina.fr/video/CAB94107065. Acesso em: 17 de agosto de 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Cinquième apontam que a campanha foi um sucesso e atingiu uma taxa de reconhecimento de 84%.[5]

No dia 13 de dezembro de 1994, entrava no ar a *La Cinquième*. A cerimônia de inauguração, transmitida ao vivo a partir das 18 horas, direto do Museu do Louvre, em Paris, contou com a presença do primeiro-ministro Édouard Balladur, do presidente da emissora, Jean-Marie Cavada e, de centenas de crianças oriundas de toda a França. Na tela, assistiu-se a um espetáculo de luzes: o recinto tomado por meninas e meninos que seguravam e movimentavam cada um(a) sua lanterna, apontando-as para cima como se os feixes de luz pudessem atingir as paredes de vidro da grande pirâmide do museu, enquanto uma menina atravessava o salão segurando o símbolo da nova emissora, como se fosse uma atleta a portar a tocha olímpica. Alguns metros depois, a menina passou o símbolo para a multidão de crianças, que o fizeram deslizar sobre suas cabeças, de mão em mão, até chegar ao outro lado do salão, quando, então, um jovem menino caminhou sozinho com o símbolo por mais alguns metros até repousá-lo em um pedestal que estava na base de um grande telão. Nesse momento, o canhão de luz que acompanhou todo o trajeto se apagou, restando apenas o brilho das inúmeras lanternas e, em coro, as crianças iniciaram uma contagem regressiva que, após cinco segundos, se encerrou para a explosão de alegria de todos os presentes. Nascia a *La Cinquième*.[6]

Seja pela campanha veiculada nos meios de comunicação, que destacavam o seu papel educativo/formativo, seja pela grandiosa cerimônia de inauguração, ocorrida em um os principais símbolos do conhecimento francês, o *Louvre*, a *La Cinquième* deixou o seu recado para os telespectadores e para os concorrentes, queria ser uma emissora do conhecimento.

O Canal Futura foi lançado durante a *TV Link*, evento de negócios do mercado televisivo. Durante a cerimônia, o vice-presidente das Organizações Globo, João Roberto Marinho, destacou a participação dos parceiros da iniciativa privada. Em suas palavras:

[5] LA CINQUIÈME. Regards sur la télévision du savoir da la formation et de l'emploi. 1997, p.18. Arquivos *France Télévisions*.
[6] Trecho audiovisual veiculado pela *La Cinquième.* Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=586sT6avkYI. Acesso realizado em : 19/09/2014.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Até há algum tempo, se dizia que a obrigação dos empresários era criar empregos e gerar impostos. O Brasil mudou, e o mundo também. Hoje, é necessário ir além, assumir responsabilidades sociais em favor do povo. Nesse momento, estamos assumindo essa obrigação no campo da educação a distância.[7]

A empresa responsável pela campanha publicitária de inauguração do Canal Futura foi a agência *Standard*, a produção dos filmes ficou a cargo da Conspiração, com a direção de Claudio Torres. Na peça, intitulada, *Vencedores*, foram gravados depoimentos de mais de 20 personalidade, entre eles: "Luis Fernando Veríssimo e Rachel de Queiroz, a apresentadora Hebe Camargo, as atrizes Camila Pitanga e Eva Wilma, os atletas Tande e Oscar e o cineasta Arnaldo Jabor.[8] Além dos filmes para a televisão a "parte impressa da campanha terá anúncios de jornal e revista que mostram com grafismos, uma TV transferindo conhecimento por meio de símbolos, e nos quais predomina as cores verde e amarelo".[9]

O conhecimento como um valor

O processo de construção da imagem de "canal do conhecimento" perdurou ao longo de toda a trajetória inicial da *La Cinquième* e do Canal Futura. Desde o projeto inicial de identidade visual, passando pelas ações publicitárias que buscaram cristalizar uma determinada imagem das emissoras frente ao público é notável e perceptível o esforço por parte das emissoras.

Esse processo recebeu o apoio imprescindível das áreas de comunicação e marketing. O espaço ocupado por este setor dentro do organograma das emissoras, bem como o investimento realizado em ações e campanhas publicitárias, revelou uma preocupação que estava para além da organização de uma grade de

[7] O Globo. "Congresso marca o lançamento do novo canal Futura, distribuído através da Net". 25/29/1997.
[8] Blues Bus. "Conspiração filma nesse momento no Rio campanha da TV Futura". 09/09/1997.
[9] Meio & Mensagem. "Depoimentos gravados". 15/09/1997.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

programação educativa. Tanto a *La Cinquième* quanto o Canal Futura estavam muito preocupados em serem reconhecidas pelo público telespectador como marcas associadas ao conhecimento.

Da parte da *La Cinquième*, para além das campanhas publicitárias, essa preocupação com a imagem transparecia nas numerosas pesquisas de audiência dirigida encomendadas pelo canal. Nessas enquetes eram frequentes perguntas que buscavam avaliar o impacto da imagem da emissora sobre o público. Em outras palavras, para a emissora era importante que a sua missão educativa fosse reconhecida por todos os setores da sociedade, mesmo e, por que não dizer, sobretudo, por aqueles setores que não faziam parte de sua audiência cativa.

Esse reconhecimento e legitimação seriam importantes à medida que a emissora crescia e apresentava novos projetos à sociedade. Uma dessas iniciativas, por exemplo, foi um projeto de associar a marca da *La Cinquième* a produtos educativos produzidos por terceiros. Pelo projeto, a *La Cinquième* colocaria seu logo em produtos, tais como jogos educativos, livros, brinquedos entre outros artigos, funcionando com uma espécie de chancela àqueles produtos e como uma bússola para os pais se guiarem em meio ao mar de produtos que se apresentavam, como educativos, nas prateleiras das lojas.

Um dos exemplos, foi o jogo educativo, para computadores, *La Panthère Rose: passeport pour le danger*, produzido pela *BMG Interactive* em 1996, o jogo prometia uma verdadeira aventura do conhecimento para as crianças. Mas apesar de se apresentar muito atrativo para os pais – com anúncios veiculados na grade de programação da própria emissora – o jogo sofria com a resistência de algumas crianças, sobretudo quando comparado aos jogos comerciais. Na edição do dia 19 de abril de 1998 do programa *Arrêt sur Images*, dedicada a debater o papel dos videogames, o convidado mirim Hugo ao ser questionado se ele jogaria aquele tipo de jogo, ele rapidamente respondeu que não, pois o jogo teria poucos movimentos. Apesar da crítica do jovem, o jogo educativo havia vendido até a data de transmissão do programa cerca de 2 mil unidades na França, conforme informou a jornalista Emmanuelle Walter, número significativo para o gênero educativo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No caso do Canal Futura, o trabalho de divulgação, interna e externa, nos veículos das Organizações Globo era intenso, sobretudo, considerando que a principal contrapartida para o investimento milionário dos *parceiros* no canal era a difusão de sua imagem em todas as campanhas da emissora.

No âmbito da divulgação externa, podemos destacar o alto nível de qualidade das peças publicitárias e anúncios, que tinham por objetivo, apresentar o Futura como o "canal do conhecimento", o "canal da descoberta". Essas campanhas publicitárias foram reponsáveis pela construção e reconhecimento da imagem da emissora ao longo dos anos, tendo um impacto positivo inclusive, em parcela da população que não tinha acesso ao canal, mas que sabia de sua existência, e de seus objetivos educacionais, pelos anúncios nos jornais, no rádio e na televisão.

Na segunda campanha publicitária da *La Cinquième*, o aparelho televisor foi a estrela principal. A campanha realizada pela agência *DDB Arts* tinha por objetivo ampliar a audiência da emissora incentivando novos telespectadores a conhecer o canal. Foram produzidos três anúncios distintos cada um deles representando uma das linhas da programação da *La Cinquième*: educação, descoberta e conhecimento. O anúncio sobre o conhecimento, por exemplo, apresentava um par de meias de frente a um aparelho televisor, com a tela iluminada, e nos dizeres: "2 metros. Esta é a distância máxima que separa cada francês do conhecimento" (figura 2).[10]

[10] LA CINQUIÈME. Regards sur la télévision du savoir da la formation et de l'emploi. 1997, p.18. Arquivos France Télévisions.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 2 – Campanha publicitária 1995 da *La Cinquième*
Fonte: Arquivos *France Télévisions*

Essa campanha fomentou um discurso engajado sobre o papel da televisão frente aos problemas sociais. E consequentemente, sobre o papel do conhecimento na superação desses problemas.

No caso do Canal Futura a ênfase no "conhecimento" também persistiu nas campanhas publicitárias seguintes. Essa estratégia transparece nos relatórios internos e balanços das ações desenvolvidas pela área de comunicação e marketing da emissora:

> A campanha do 3º ano do Canal Futura visa focar o nosso conteúdo educativo, onde desenvolvemos o conceito de um canal de televisão útil no dia-a-dia do espectador e que ensina de forma diferente e inusitada. O Futura completou três anos anunciando "Uma TV como você nunca imaginou". Assim é o Canal Futura. Uma TV que foi desenvolvida para ampliar o conhecimento através de programas que oferecem a educadores, crianças e adultos, estudantes e trabalhadores, novas maneiras de aprender e ensinar (grifo do autor).[11]

[11] FUTURA. Três anos do canal do conhecimento. Rio de Janeiro, 2000.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No dia 12 de abril de 2001, por exemplo, foi publicado um anúncio de meia página no jornal *O Globo* que tratava da estreia da nova temporada do programa *Umas Palavras*[12], atração comandada por Bia Corrêa do Lago, dedicada a entrevistas com escritores. No programa que seria levado ao ar no mesmo dia do anúncio, o entrevistado seria o cantor e compositor Chico Buarque (figura 3).

Figura 3 – Publicidade do programa *Umas Palavras*
Fonte: FUTURA. Quatro anos de canal do conhecimento. 2001.

As últimas linhas do anúncio traziam uma descrição que ressaltava a participação de grandes nomes da literatura e da música:

> Um programa de entrevistas com Bia Corrêa do Lago, onde Chico Buarque, Luís Fernando Veríssimo, Titãs, Ferreira Gullar, João Ubaldo Ribeiro, Zuenir Ventura, Nelson Motta, Nélida Piñon, Paulo Coelho, José Saramago e outros importantes nomes da cultura falam de si mesmas, do processo criativo e do uso da língua portuguesa.[13]

O seleto rol de entrevistados de Bia Fonseca Corrêa do Lago era o elemento legitimador do programa. Note que mesmo estes nomes não fazendo parte do *casting* permanente da emissora, a sua participação especial, em um programa específico, já era motivo de celebração e notadamente de publicidade ao

[12] Inaugurado em 2001, "o programa acompanha o bate-papo de Bia Fonseca Corrêa do Lago com as maiores personalidades da literatura e da música brasileiras, muitas vezes recebendo também convidados internacionais como José Eduardo Agualusa, Mia Couto, Mário de Cavalho e Jostein Gaarder. As entrevistas ressaltam a maneira como cada um produz seus trabalhos, revelando a relação que os autores travam com as infinitas possibilidades da Língua" (FINGUERUT & SUKMAN, 2008, p.215).
[13] FUTURA. Quatro anos de canal do conhecimento. 2001. p.3

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

grande público, cumprindo não somente a contrapartida de divulgação que cabia a emissora junto aos parceiros, como também reforçando a imagem de "canal do conhecimento".

Considerações Finais

Em suma, a análise histórico-comparativa das ações publicitárias da *La Cinquième* e do Canal Futura, permite-nos afirmar que as duas emissoras buscaram ao longo de sua trajetória construir uma imagem ligada ao "conhecimento". O que revela a importância dos usos do "conhecimento" às vésperas da entrada no século XXI.

A partir da análise realizada não podemos desconsiderar o impacto da área de comunicação e marketing na trajetória inicial da La Cinquième e do Canal Futura. Percebe-se que o setor buscou, ao longo dos seus primeiros anos, construir uma imagem e uma identidade para as emissoras ligada ao conhecimento. No caso da *La Cinquième*, buscou-se demonstrar toda a potencialidade de uma televisão voltada à educação, ao conhecimento, em oposição as outras emissoras abertas, sobretudo as comerciais. No Futura, o que se pretendia era criar uma imagem de uma emissora que possuísse todas as qualidades que a televisão educativa pública tradicional era acusada de não possuir e, se possuísse, não era capaz de demonstrar à sociedade dada a escassez de seus recursos humanos e financeiros e a precariedade de seus meios técnicos.

Dessa forma, as campanhas publicitárias, fossem elas encomendadas a agências externas, fossem desenvolvidas diretamente pelas áreas de comunicação e marketing das emissoras constituiram-se como um dos principais pilares na estratégia de construção das marcas *La Cinquième* e Futura.

Referências Bibliográficas

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

FINGUERUT, Silvia; Sukman, Hugo (org.). Fundação Roberto Marinho 30 anos. Rio de Janeiro: Goal, 2008.

HOOG, Emmanuel. La télé : une histoire en direct. Paris : Gallimard, 2010.

SAUVAGE, Monique; VEYRAT-MASSON, Isabelle. Histoire de la télévision française : de 1935 à nos jours. Paris : Nouveau Monde, 2012.

VALENTE, Jonas. Sistema público de comunicação da França. In: AZEVEDO, Flávia et. al. Sistemas públicos de comunicação no mundo: experiências de doze países e o caso brasileiro. São Paulo: Paulus; Intervozes, 2009.

VEYRAT-MASSON, Isabelle. « La Cinquième ». In : JEANNENEY, Jean-Noël. L'Écho du siècle : dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France. Paris : Hachette ; Arte, 1999.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A importância do cinema em propagandas veiculadas no Jornal Correio do Povo (1930 – 1940)

Carla Thaís Rodrigues ROSA[1]
Centro Universitário Franciscano

Orientadora Roselâine Casanova CORRÊA [2]
Centro Universitário Franciscano

Resumo: Possivelmente muito se ouviu a seguinte frase: 'uma imagem vale mais que mil palavras'. No que se refere à publicidade, vale mesmo. No âmbito publicitário, o uso de fotografias adquiriu notável relevância e possibilidade de externar ideias, sobretudo imagens de pessoas famosas que confirmam a qualidade do produto ou serviço. Trata-se de uma estratégia arquitetada durante o mote de uma campanha publicitária. Ligada à cultura visual, a sétima arte proporcionou relevante influência no cotidiano e desenvolvimento cultural da sociedade internacional e, sobretudo da brasileira. Reconhecido como a Era de Ouro do cinema, o recorte temporal justifica-se pela relevância de acontecimentos de âmbito mundial (II Guerra Mundial) e nacional (Estado Novo). Ao passo que o mundo lamentava suas perdas, a Indústria cinematográfica vendia a imagem de que logo tudo ficaria bem. Rapidamente as empresas de publicidade apostaram na ideia. O objetivo deste artigo é observar a importância do cinema e suas estrelas em propagandas comerciais veiculadas no Jornal Correio do Povo (1930 – 1940).

Palavras-chaves: Cinema, Cultura visual, Imagem.

Introdução

[1] Acadêmica do Curso de História no Centro Universitário Franciscano.
[2] Orientadora e professora mestre no Curso de História no Centro Universitário Franciscano.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A produção gráfica é um processo importante na dinamização do mundo. A ilustração/imagem que nos é transmitida sejam por cartazes, embalagens, marcas, publicidade, revistas, jornais e mesmo por telas de computador, ilustra a relevância desse veículo que é a comunicação. Com a inovação tecnológica cada vez mais presente em nosso cotidiano, as grandes empresas em sua maioria, aderem à mídia digital (veículo de comunicação rápido e acessível), investindo menos nas mídias impressas. Mas em meados de 1930/1940, o principal veículo de comunicação era o jornal impresso, logo o meio de comunicação em massa necessário para a propaganda e o *marketing.*

Com circulação em todo o estado do Rio Grande do Sul, o Jornal Correio do Povo inaugurou seu primeiro exemplar em 1º de Outubro de 1895, sob a direção do Jornalista Caldas Junior[3]. Um jornal independente que ostentava o *slogan* no cabeçalho de cada exemplar "O jornal de maior circulação e tiragem do Rio Grande do Sul" (GALVANI, 1995), e como não poderia deixar de ser, a propaganda era a alma do negócio. De fato, o Correio do Povo tornou-se o Jornal de maior circulação no estado, sem vinculação política, sendo intitulado "órgão de nenhuma facção" (GALVANI, 1995), abrindo espaços em seu tabloide para publicações de propagandas de diversos segmentos, um deles: o cinema.

Desde que surgiu em 1895, o cinema conquistou plateias. Com a pós-modernidade[4] (pós - industrial) e o surgimento da eletricidade, a sétima arte passou a conquistar seu espaço no meio cultural das sociedades, sobretudo urbanas. O advento da tecnologia contribuiu significativamente, substituindo o cinematógrafo à manivela por um projetor movido à eletricidade. Ir ao cinema, portanto, era além do entretenimento, era *status*. Com o sucesso que a sétima arte produzia não demorou muito a convidar as vedetes de teatros e companhias teatrais a participar de filmes como protagonistas (o sistema *Star System* era recente) e os teatros ainda proporcionavam grandes espetáculos ao grande público intelectual.

[3] Francisco Antonio Vieira Caldas Junior: Jornalista e empresário (Neópolis - 1868 / Porto Alegre-1913). Site: http://cafehistoria.ning.com/profiles/blogs/correio-do-povo-1895-tradi-o-e-hist-ria último acesso em 27 de Fevereiro de 2017.
[4] Entende-se por pós-modernidade o conjunto de fenômenos sociais, artísticos, culturais e políticos presentes na Sociedade pós - industrial. Caracteriza-se pelo aceleramento da produção tecnológica. (SANTOS, 1986).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os *Studios* americanos apostaram na ideia do personagem principal, da mocinha, do bandido, do herói e essa aposta rendeu vários cartazes. A propaganda de divulgação do filme já destacava esses personagens dando ênfase na trama. Não demorou muito para que indústrias de cosméticos e produtos de beleza arriscassem nesse novo jeito de fazer publicidade, ao passo que empresas dos mais variados segmentos aderiam à ideia. O uso da imagem de pessoas famosas unidas a um produto ou serviço agrega valor e fidelidade a ele, assim a peça publicitária com seu apelo persuasivo pictográfico ou imagético torna-se eficaz em sua divulgação e venda.

Para essa produção utilizou-se como base bibliográfica Morin (1989), autor que discute a vida social das estrelas de cinema, a simbiose entre o real e o imaginário e o sistema *Star System,* o processo de transformação das estrelas de cinema e sua influência na identidade cultural da sociedade. Paiva (2015) está sendo utilizado por abordar o uso da imagem, da iconografia e das representações gráficas pelo historiador, discutindo a realidade retratada e outras realidades, como a representação de memórias individuais e coletivas, o vivenciado e o visto. Teoricamente, Ortiz (1994) está sendo utilizado por abordar a mundialização cultural das marcas e sua influência na sociedade. Ainda no contexto da indústria cinematográfica, utilizou-se Brito (1992), autora que aborda a idolatria das estrelas de cinema nos estúdios de Hollywood e sua relevância na formação de identidades culturais da sociedade.

Como metodologia, inicialmente fez-se uma revisão bibliográfica, que sugerem ensaios sobre a importância do cinema em peças publicitárias veiculadas no Jornal Correio do Povo (1930-1940). O cinema também é visto como espaço de sociabilidade no meio urbano, entretenimento e troca cultural. Assim, utilizando-se da sétima arte e seus elementos, grandes empresas e indústrias adotaram imagens de estrelas de cinema e mesmo o cinema para representar seus produtos e serviços em peças publicitárias.

Após a revisão bibliográfica (fase atual da pesquisa) far-se-á o uso de teóricos específicos do cinema, fotografia e cultura visual, como Paiva (2015), já

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

mencionado, e demais autores como Fernando Mascarello (2006), Marc Ferro (2010) Marshall Mcluhan (1972), Stuart Hall (2006), Pierre Bordieu (1983), Jean Baudrillard (1996), Jean-Pierre Warnier (2003).

Ressalta-se, portanto, a relevância das fontes imagéticas para as pesquisas acadêmico-científicas, neste caso, encontradas no Jornal Correio do Povo, e tratadas como fontes primárias.

O mote publicitário, a campanha, o cinema: uma indústria cultural?)

Johannes Gensfleisch Zur Laden Gutenberg (1398-1468) foi um inventor alemão que ganhou notoriedade por contribuir na tecnologia da impressão e tipografia[5]. Para a tipografia, ainda utilizada, a relevância está no interesse visual, por meio da escolha das cores, fontes, tipo de papel e *layout* (composição do texto). Deve haver uma ressonância durante a combinação desses elementos para que a arte final ganhe uma 'atmosfera/equilíbrio', sendo visualmente envolvente sem desconsiderar o contexto que está inserido.

Uma campanha é composta por diversos elementos/peças que em conjunto buscam soluções criativas para o desenvolvimento positivo de persuasão e impacto ao consumidor. Isso tudo é pensado durante o mote da campanha/publicitário[6]. Ao realizar uma campanha testemunhal de uma pessoa famosa, as chances de atingir um público maior são relevantes, daí a comunicação de massa. E foi pensando nesse alcance que as agências de publicidade da época (1930-1940) apostaram no cinema e suas estrelas. Com a indústria cinematográfica em ascensão, os publicitários convenceram grandes empresas a contratar pessoas famosas, como as estrelas de cinema, para testemunhar a qualidade de seus produtos e serviços (Figuras 01, 02, 03, 04 e 05). E algumas vezes (no período

[5] Tipografia: do grego *typos* – forma, e *graphein* – escrita. É a arte e o processo de criação na composição de um texto, física ou digitalmente. (CARDOSO, 2011)
[6] Mote da campanha/publicitário: coluna principal da estratégia publicitária. (LEWIS; NELSON, 2001)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

abordado) utilizavam suas imagens sem os consultar. Essa estratégia ainda é muito utilizada, porém com o uso de contratos que sistematizam o direito de imagem acordado previamente com o artista.

O cinema surge não apenas como indústria do entretenimento, mas vende a promessa de que 'logo tudo ficaria bem' e os conflitos, assim como nos filmes, teriam um *happy end,* ao passo que a humanidade lamentava suas perdas em meio a Segunda Guerra Mundial. Antes disso, a sociedade brasileira já presenciava significativa mudança em seu âmbito cultural, principalmente quando o cinema internacional ganhou notoriedade por apresentar produções sonoras, em meados dos anos de 1920. Posteriormente, com a transição de gêneros cinematográficos, o melhoramento das técnicas foi relevante para o desenvolvimento de seu *marketing,* sobretudo, oriundas do expressionismo alemão:

> Com a repercussão dos filmes alemães e com o êxodo de cineastas para os EUA, o cinema mundial e, principalmente, o cinema americano, foram influenciados pelo expressionismo, com se percebe, por exemplo, no cinema do horror e nos filmes de gângsteres dos anos 1930 -1940 e no cinema noir dos anos 1940-1950 (CÁNEPA, p. 83, 2011).

Ainda no contexto cinematográfico, o cenário mundial contribuiu para muitas produções da sétima arte, sobretudo quando estúdios americanos criticavam o nazismo alemão. Além disso, a sétima arte também contribuiu divulgando notícias da guerra, os chamados Cinejornais (Figura 06), principalmente em países que não estavam 'envolvidos diretamente' - caso do Brasil. Assim como qualquer documento, os cinejornais também despertaram a crítica da autenticidade. Contudo vale mencionar não apenas a intencionalidade das notícias, e sim a velocidade que se propagavam e o público que as assistia. No que se refere à intencionalidade ou veracidade dos cinejornais, "a noção de autenticidade é ambígua" (FERRO, 2010, p. 90). Ferro exemplifica que dois filmes podem mostrar diferentes realidades, o que nos remete a pensar os documentos ditos 'oficiais', as fontes primárias e por que não, o cinema enquanto documento? Para os historiadores, a utilização do cinema tem sido bastante relevante quando inserido em um contexto histórico. A

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

historiografia passou a se preocupar mais com a Nova História Cultural e a cultura de imagens, ferramenta que, *a posteriori* contribuirá para o desenvolvimento da sociedade de consumo e das diferentes identidades culturais.

Além disso, a sociedade pós-moderna, aquela que se modifica ao longo da inserção capitalista e dos elementos culturais, passa a apresentar mudanças e fragmentações oriundas do modo de vida, da influência da cultura visual e da comunicação das massas. A sétima arte, com suas estrelas de cinema, contribuíram para a realização dessas modificações, no que se refere a refinamento de costumes, moda do vestuário, penteados, maquiagens, cavalheirismo masculino, ingenuidade feminina. Há uma transição da cultura identificadora (aquela inata com a qual nos identificamos) com a cultura industrial (aquela fabricada e vendida por meio das estrelas de cinema). Assim, "as indústrias da cultura inovam permanentemente. Elas se modificam e são objetos de remanejamentos organizacionais constantes" (WARNIER, 2003, p. 69).

Ainda nesse contexto, o Warnier aborda as diferenciações entre a cultura-tradição e a indústria como cultura, a geração da sociedade de consumo. Tudo inserido em um processo de globalização. Mesmo a palavra globalização ganhando notoriedade em meados dos anos 1980, as diferentes definições de cultura são inextricáveis ao desenvolvimento da comunicação de massa:

> As culturas sempre estiveram em contato e em relação de troca umas com as outras. Mas uma situação histórica totalmente nova apareceu a partir do momento em que as revoluções industriais sucessivas dotaram os países chamados de 'desenvolvidos' de máquinas para fabricar produtos culturais e de meios de difusão de grande potência. (WARNIER, 2003, p. 26).

A mundialização da cultura deu-se também por esses constantes remanejamentos, trocas e aprimoramentos oriundos da comunicação em massa, resultante da difusão do cinema e televisão. Nos anos entre 1930-1940, a sociedade mundial vivia momentos críticos na política global, o cinema apareceu como

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

subterfúgio das tensões vivenciadas pelo povo. Além disso, o cinema vendia outro modo de vida, como citado anteriormente, vendia esperanças em um período que parecia não haver o que esperançar. Daí que a indústria cultural que se tornou o cinema, promoveu o que chamamos de sociedade de consumo. Não demorou muito para que as indústrias de diversos segmentos produzissem os famosos 'bens de consumo' inspirados na sétima arte, sobretudo os cosméticos.

Moda e comportamento: uma transformação cultural.

Quando se aborda a temática cultura, é importante ressaltar as inúmeras diversidades culturais e abrangências que a comporta. Assim, compreender as diferenciações entre cultura global, local e as identidades culturais que se formam ao longo do tempo, seja por troca de experiências, seja por influência externa, tornar-se-á simples. Um exemplo dessa afirmação são as estrelas de cinema.

Em se tratando de identidades, é relevante considerar que o ser humano por natureza é um sujeito ator, que se adapta ao meio e as pessoas. Ao longo de um dia ele pode assumir diversas identidades conforme o ambiente ou grupo social que frequenta, sem com isso, vivenciar uma 'crise de identidade'. As identidades culturais são inextricáveis ao tripé: moda, imagem e comportamento. Em ampla abrangência os três se inserem no que denominamos cultura. Antes de explorar esse universo - a cultura - é importante lembrar as variações de identidades que o individuo é capaz de assumir em determinadas situações ou grupos sociais. Para Hall (2006, p. 38) "a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato". Portanto, é um processo ou processos de formação que se fragmentam e se unem ao longo da vida conforme as experiências adquiridas e as relações sociais. O ser humano encontra-se em constante transformação identitária, contudo, quando falamos em cultura e identidade, o mais adequado seria denominá-las de identidades culturais.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Assim, tanto a moda e o comportamento estão interligados a essas novas tendências culturais ou identidade cultural. Visto que o cinema proporcionou a veiculação de novas imagens, padrões de beleza e estilo de vida a ser seguido/copiado, da mesma maneira a publicidade não somente colaborou, mas vendeu muito esse *new style* massificando, seu público alvo. A moda sem dúvidas tem seu papel social, diante de tendências e transformações realizadas ao longo do tempo, processo que reafirma as constantes modificações do ser humano, não se limitando ao vestuário.

O espaço que vivemos ou grupos sociais que frequentamos influenciam direta e indiretamente nas roupas que vestimos. A moda não foi feita para cada individuo a si, foi feita para o outro: "nós nos vestimos para os outros não para nós mesmos" (CRANE, 2005, p.456). Neste contexto, a moda não se restringe apenas ao vestuário, mas abrange diversos segmentos, como cosméticos, perfumaria, estilos de vida, penteados e vícios de linguagens (gírias). Em meados de 1930, ao passo que a moda se transformava, modificava o comportamento da sociedade, sobretudo do público feminino; a procura por cosméticos, produtos de beleza e higiene pessoal tornaram-se cada vez mais frequentes, especialmente quando surgiram as propagandas impressas no maior meio de comunicação em massa do período: o jornal. Portanto, a produção de bens de consumo gestada nos Estúdios de Cinema colaborou e ainda colabora significativamente para as mudanças de comportamento de uma sociedade.

No âmbito geral os bens de consumo fundamentalmente criam um público *(target)* para eles, pois no mundo comercial só haverá venda se existir um comprador. E, no universo da moda não seria diferente, uma vez "que o ato de consumir está além do de possuir" (MIRANDA, 2008, p. 14). O importante é considerar a relação pessoa-objeto que se constrói durante o processo de consumo simbólico. Essa condição do 'ter para ser' é tão indispensável ao indivíduo que chega a ser comparada a autoafirmação. Culturalmente falando, o ser humano precisa reafirmar sua identidade ou identidades externando-a por meio do consumo:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> [...] O consumidor não é orientado apenas funcionalmente e o seu comportamento é extremamente afetado pelos símbolos identificados nas mercadorias encontradas no mercado (MIRANDA, 2008, p. 25).

Ratificando o consumo simbólico, vale lembrar o papel das estrelas de cinema nas campanhas publicitárias. Além de vender sua imagem agregada ao produto ou serviço, vende-se a 'garantia' de funcionamento, eficiência e qualidade. Assim, o cinema, direto e ou indiretamente contribuiu significativamente para que alternâncias no comportamento da sociedade, sobretudo a dos grandes centros urbanos brasileiros, fossem possíveis. Além de 'refinar costumes' ou tornar-se 'moderninho' as campanhas publicitárias incentivaram o público alvo a adotar novos estilos de vida e padrões de beleza, sobretudo as indústrias de cosméticos e produtos de higiene pessoal.

Conclusão

Muitas vezes o marketing destaca excepcionalmente a imagem que o slogan (muitas propagandas de cosméticos), trazia fotos das estrelas de cinema. Uma vez que rostos conhecidos agregavam qualidade ao produto, a sociedade seguia a lógica da imitação. Se estivesse na moda e fulano de tal de Hollywood usava, então era bom. Assim ocorre até a atualidade.

A sociedade de consumo por vezes oriunda dos estúdios de cinema foi adquirindo diversas identidades culturais, seguindo os padrões de beleza e da moda gestada pela sétima arte, uma vez que essas transformações influenciaram significativamente a formação cultural e comportamental da sociedade citadina. Sobretudo quando se trata de consumo e comércio de produtos, geralmente nos grandes centros urbanos. Visto que as campanhas publicitárias veiculadas no Jornal Correio do Povo foram além de propagandas ou propagadoras, tornando-se catalisadoras desse processo transformador, as modificações sociais foram intensas. Ocorrendo de forma rápida, sem parecer impactante, os publicitários

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

pegaram carona na ascensão do cinema para alavancar suas vendas utilizando as mesmas ferramentas: as estrelas da sétima arte. As indústrias de diversos segmentos embarcaram nesse novo jeito de fazer propaganda e a sociedade rapidamente aderiu à campanha. Afinal, quem é que não gosta de uma boa ideia?

Imagens:

Figura 1: Propaganda de Sabonete.
Fonte: Jornal Correio do Povo, 30/04/1939.

Figura 2: Propaganda de Creme dental.
Fonte: Jornal Correio de Povo, 23/04/1939.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3: Propaganda de Sabonete utilizando estrela de cinema.
Fonte: Jornal Correio do Povo, 11/06/1939.

Figura 04: Propaganda de Companhia elétrica utilizando o Cinema.
Fonte: Jornal Correio do Povo 09/10/1940.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 5: Propaganda de Complemento vitamínico utilizando o cinema.
Fonte: Jornal Correio do Povo, 30/11/1940.

Figura 06: Propaganda da sessão de Cinema para noticiar a Guerra.
Fonte: Jornal Correio do Povo, 30/11/1940.

Bibliografia

BAUDRILLARD, J. Função-signo e lógica de classe. Em: A Economia Política dos Signos. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.

BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. Em: ORTIZ, Renato (org). Pierre Bourdieu: Sociologia. São Paulo: Ática, 1983.

BRITO, Dulce Damasceno De. Hollywood nua e crua: os bastidores da fábrica de sonhos. São Paulo: Editora Best Seller, 1992.

CARDOSO, R. O design brasileiro: antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

CRANE, Diana. A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas. 2ª edição.São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

FERRO, Marc. Cinema e História. Tradução Flávia Nascimento. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução Tadeu da Silva e Guacira L. Louro. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLLANDER, Anne. O sexo e as roupas: Revolução do traje moderno. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

MASCARELLO, Fernando (org). História do cinema mundial. São Paulo. Papirus, 2006.

MCLUHAN, Marshall. A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico./ tradução Leônidas G de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Editora Nacional, Editora da USP, 1972.

MIRANDA, Ana Paula De. Consumo de moda: a relação Pessoa-Objeto. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

MORIN, Edgar. As estrelas de cinema: mito e sedução no cinema. Tradução Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

ORTIZ, Renato. Mundialização e cultura. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PAIVA, Eduardo França. História & Imagens. 2ª edição. Belo Horizonte: Authêntica Editora, 2015.

SANTOS, J.F dos. O que é pós-moderno. Ed. Brasiliense, SP. 1986.

WARNIER, Jean-Pierre. A mundialização da cultura. Tradução Viviane Ribeiro. 2ª edição. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

Jornal Correio do Povo, Porto Alegre, Volume XLV, Nº 12, Janeiro, 1939.

Jornal Correio do Povo, Porto Alegre, Volume XLV, Nº 48, Fevereiro, 1939.

Jornal Correio do Povo, Porto Alegre, Volume XLV, Nº 101, Abril, 1939.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Jornal Correio do Povo, Porto Alegre, Volume XVI, Nº 122, Maio, 1940.

Jornal Correio do Povo, Porto Alegre, Volume XVI, Nº 125, Maio, 1940.

Jornal Correio do Povo, Porto Alegre, Volume XLVI, Nº 230, Outubro, 1940.

VOLUME 12

VOLUME 12

RELIGIÕES E RELIGIOSIDADES

VI ENEIMAGEM

ANAIS DO EVENTO

III EIEIMAGEM - Encontro Internacional dos Estudos da Imagem

Apoio: H2h VISUAL MEDIA

Promoção: Universidade Estadual de Londrina

LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Universidade
Estadual de Londrina

Reitora

Profa. Dra. Berenice Quinzani Jordão

Vice-Reitor

Profo. Dro. Ludoviko Carnasciali dos Santos

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

Profa. Dra. Edméia A. Ribeiro

Apoio:

Universidade
Estadual de Londrina

Departamento de História – UEL

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

Departamento de Comunicação – UEL

Programa de Pós-Graduação em Comunicação /Mestrado – UEL

Realização:

LEDI
Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Editoração: André Luiz Marcondes Pelegrinelli e Pamela Wanessa Godoi.

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Pamela Wanessa Godoi

(Org.)

ANAIS

VOLUME 12: RELIGIÕES E RELIGIOSIDADES

VI ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

III ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

Londrina

Universidade Estadual de Londrina

2017

Catalogação na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

E56a Encontro Nacional de Estudos da Imagem (6. : 2017 : Londrina, PR)

Anais do VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem [e do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem [livro eletrônico] / André Luiz Marcondes Pelegrinelli, Pamela Wanessa Godoi (orgs.). – Londrina : Universidade Estadual de Londrina, 2017.
1 Livro digital : il.

Inclui bibliografia.
Disponível em:
http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017/index.php/anais/
ISBN 978-85-784644-5

1. Imagem – Estudo – Congressos. 2. Imagem e história – Congressos. I. Pelegrinelli, André Luiz Marcondes. II. Godoi, Pamela Wanessa. III. Universidade Estadual de Londrina. IV. Encontro Internacional de Estudos da Imagem (3. : 2017 : Londrina, PR). V. Título. VI. Anais [do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem.

CDU 93:7

*** Os textos que se encontram nesses anais são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.**

COORDENAÇÃO GERAL

Rogério Ivano

COMISSÃO ORGANIZADORA

Alisson Guilherme Gonçalves Bella

Ana Heloisa Molina

André Azevedo da Fonseca

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Angelita Marques Visalli

Barthon Favatto Suzano Júnior

Camila Bueno Grejo

Carlos Alberto Sampaio Barbosa

Edméia Ribeiro

Lunielle de Brito Santos Bueno

Muriel Emídio Pessoa do Amaral

Raquel de Medeiros Deliberador

Rebecca Carolline Moraes da Silva

Renata Cerqueiro Barbosa

Richard Gonçalves André

Terezinha Oliveira

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alberto del Castillo Troncoso (Instituto Mora – ENAH/MEX)

Alexandre Busko Valim (UFSC/BRA)

Ana Cristina Teodoro da Silva (UEM/BRA)

Aureo Busetto (UNESP/BRA)

Charles Monteiro (PUC-RS/BRA)

Daniel Escorza Rodríguez (INAH/MEX)

Elaine Cristina Dias (UNIFESP/BRA)

Fausta Gantús (Instituto Mora/MEX)

Isaac Camargo (UFSC/BRA)

Jaime Humberto Borja Gomez (Universidad de los Andes/COL)

Patrícia Fogelman (Universidad de Buenos Aires-Conicet/ARG)

Patrícia Massé (INAH, MEX)

Rebeca Nasr Monroy (INAH, MEX)

Tania Siqueira Montoro (UnB/BRA)

Yobenj Aucardo Chicangana Bayona (Universidad Nacional de Colombia/COL)

ESTÁGIARIOS

Alessandra do Amaral P Marcelino

Ana Clara Costenaro Pessan

Ana Paula Bertoncello Fontes

Bianca Martins Coelho

Caroline Leal Leite

Felipe Aparecido de Oliveira Camargo

Igor Luiz Oliveira Zacharias

Ines Caroline Lelis

Ingrid Thibes Massambone

Laura Fernanda Martimbianco

Leonardo Henrique Luiz

Maria Luiza Favoreto Nery

Matheus Silva Dallaqua

Olivia Ricetto de Oliveira Barros Maia

Pedro Rogerio Stevanin Timoteo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

APRESENTAÇÃO

As pesquisas registradas nestes anais são resultado do VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem e do III Encontro Internacional de Estudos da Imagem, que no ano de 2017 somam uma década de trocas, disseminações e debates. São trabalhos de estudiosos das mais diferentes áreas, de instituições diversas do país e do exterior, que se reuniram no mês de maio para deixar à vista seus resultados e suas inquietações quanto à imagem, que foi tratada e debatida sob diferentes olhares, seja como artefato, objeto, fonte ou produto, real ou imaginário.

A cada edição dos Encontros firma-se a necessidade da continuidade dos eventos, tanto no sentido de fazer com que pesquisadores divulguem o ineditismo de suas investigações, mas principalmente em discutir as diversas condições das imagens sob o olhar de quem as interroga, seja como conceito, expressão, narrativa ou técnica. "Fazer as imagens falarem" é o desafio que cresce a cada dia, pois na sua desmedida produção, poucos as vêem; é arrancar as palavras que se escondem sob o "mutismo" de sua condição, como se dissessem algo que escapa ao olhar.

Necessário registrar que estes anais são parte das atividades dos Encontros que foram, este ano, inteiramente promovidos pelos participantes, isto é, ocorreram sem aportes financeiros de agências de pesquisa, seja federal ou estadual. Não se trata de mérito, mas do reflexo das dificuldades que as instituições públicas de ensino do Estado tem enfrentado, principalmente com os representantes dos poderes instituídos, que por meio de uma série de medidas vem desqualificando e prejudicando o desenvolvimento do ensino, pesquisa e extensão. Por isto, nesta edição, a auto-imagem do Eneimagem e Eieimagem foi fortalecida por todos que, presentes ou não, estiveram com os olhos abertos diante dos obstáculos.

Nos vemos em breve.

Prof. Dr. Rogério Ivano

Anais VI ENEIMAGEM III EIEIMAGEM
Londrina. UEL, 2017.
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SUMÁRIO: RELIGIÕES E RELIGIOSIDADE

PATRIMÔNIO E REPRESENTAÇÃO: EXPRESSÕES CULTURAIS NO SANTUÁRIO DO BOM JESUS DE MATOSINHOS (CONGONHAS - MG) 10

PÂMELA MOTA BASTOS 10

OS BENFEITORES DO L'HÔTEL-DIEU DE BEAUNE: UM ESTUDO SOBRE O RETÁBULO DO JUÍZO FINAL 32

ALISSON GUILHERME GONÇALVES BELLA 32

PÁSCOA, MÍDIA E CONSUMO: O FUNDAMENTO RELIGIOSO E AS REPRESENTAÇÕES UTILIZADAS EM PROPAGANDAS DE OUTDOOR. 47

NATHANY ANDREA WAGENHEIMER BELMAIA AMADOR 47

"PRINCESA MONONOKE" E A NATUREZA: INTERLOCUÇÕES ACERCA DE PRÁTICAS RELIGIOSAS JAPONESAS E DO MOVIMENTO AMBIENTALISTA DOS ANOS 1990 70

LUNIELLE DE BRITO SANTOS BUENO 70
MATHEUS SILVA DALLAQUA 70

GUADALUPE TONANTZIN: A ICONOGRAFIA GUADALUPANA COMO INSTRUMENTO DE APROPRIAÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO DA RELIGIOSIDADE NÁHUATL 82

RAFAEL AUGUSTO CASTELLS DE ANDRADE 82

ENTRE A RELIGIOSIDADE E A SUPERSTIÇÃO: MUSEU DO FUTEBOL E SUAS IMAGENS SACRALIZADAS 98

OSVALDO FIORATO JUNIOR 98

JUÍZO FINAL: ANÁLISE DO PAINEL DE FRA ANGÉLICO 110

INÊS CAROLINE LÉLIS 110

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

"REFERÊNCIAS NARRATIVAS E SIMBÓLICAS EM "A ANUNCIAÇÃO" (1333) DE SIMONE MARTINI E LIPPO MEMMI" 124

OLÍVIA RICETTO DE OLIVEIRA BARROS MAIA 124

A DOUTRINA DO HOMEM MICROCOSMO NA ARTE DO RENASCIMENTO 134

JEFFERSON MENDES 134

DA EXPULSÃO DO PARAÍSO AO QUO VADIS: OS SENSUS DA EXEGESE NAS IMAGENS DO CLAUSTRO CATEDRALÍCIO DE ELNE 148

FELIPE VIEIRA FRAZÃO SILVA 148

A LAVAGEM DA PORTA CATARINA: IMAGINÁRIO, SIGNIFICADOS E PRÁTICAS CULTURAIS EM SALVADOR (BA) 168

CECILIA CONCEIÇÃO MOREIRA SOARES 168
MARIA DE FATIMA HANAQUE CAMPOS 168
GILVANDRO ALMEIDA ROSA 168

O SIGNIFICADO DOS MURAIS SACROS NAS FACHADAS DE IGREJAS CATÓLICAS DA CIDADE DE CURITIBA 179

JÉSSICA MARQUES DE SOUZA 179

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Patrimônio e Representação: expressões culturais no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos (Congonhas - MG)

Pâmela Mota BASTOS – UFRJ [1]
Helenise Guimarães – UFRJ (orientadora)[2]

A presente pesquisa tem por objetivo analisar registros que recobrem as áreas em pedra-sabão do parapeito e as doze estátuas dos Profetas de Aleijadinho, no adro da Basílica do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas - MG, buscando aprofundar sua relação com a religiosidade local, ligada ao Jubileu do Bom Jesus de Matosinhos, que acontece anualmente no Santuário. A pesquisa estabelece uma relação entre esses registros e a prática dos *ex-votos*, que também têm feito parte dessas tradições religiosas locais. A análise tem sido feita a partir de comparações entre os registros feitos sobre a pedra- sabão e os *ex-votos* deixados na Sala dos Milagres da Basílica, de entrevistas com funcionários do Santuário, moradores, guardas - municipais responsáveis pela segurança do Adro e com devotos e romeiros, que frequentam o Santuário dentro e fora do período do Jubileu. A pesquisa tem demonstrado que os registros que até então têm sido considerados atos de depredação, estão muito mais ligados às atividades religiosas locais de valor simbólico religioso e de confirmação de graça recebida e peregrinação religiosa, do que aos atos de vandalismo.

Palavras-chave: religiosidade popular, patrimônio, identidade cultural.

Apresentação

[1] Mestranda do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais - UFRJ, bolsista CNPq.
[2] Professora adjunto IV do Departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes - UFRJ.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O Barroco e Rococó brasileiro e em especial a figura de Antônio Francisco Lisboa - o Aleijadinho - têm sido considerados símbolos da originalidade artística e expressão de identidade nacional. Aleijadinho trabalhou em Congonhas, de 1776 até 1799, encarregado de esculpir as imagens em madeira dos Passos da Paixão e, entre 1800 e 1805, empenhou-se com sua equipe na elaboração das 12 estátuas em pedra-sabão, que hoje compõem o adro dos Profetas da Basílica do Santuário do Bom Senhor Jesus de Matosinhos. O adro dos doze Profetas de Aleijadinho - referência máxima de seu trabalho - além de ter sido tombado pelo IPHAN (1939) juntamente com Santuário é considerado, também, Patrimônio Mundial da Humanidade, pela UNESCO, desde 1985.

A fé no Bom Jesus de Matozinhos originou-se em Portugal a partir de uma imagem encontrada a beira mar, no Distrito do Porto, em Portugal. Posteriormente, fé no Bom Jesus de Matozinhos trazida para Congonhas pelos exploradores portugueses que lá estiveram em busca de ouro.

Dentre esses exploradores, estava o português Feliciano Mendes, que após anos trabalhando como minerador, adquiriu uma grave doença. Desenganado, fez então uma promessa ao Senhor do Bom Jesus de Matosinhos para que se curasse e, em troca dessa graça, passaria a vida a dedicar-se ao Santo. Curou-se da doença e a partir daí, passou o restante de sua vida empenhado na construção da capela que viria a se tornar a igreja do Santuário.

O fato de ainda haver relevantes manifestações de cunho religioso no Santuário e de este ser considerado por parte de seus moradores, elemento fundamental de sua identidade, torna o tombamento e os processos de preservação mais complexos.

O foco dessa pesquisa concentra-se na análise de registros que têm sido feitos nessas áreas em pedra sabão do adro dos Profetas (Fig.1), ao longo dos seus mais de 200 anos de existência, sob uma perspectiva que vai além de uma interpretação simplista de "vandalismo", trazendo para essa discussão, questões relacionadas às práticas populares religiosas, em especial, aos *ex-votos,* que em

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Congonhas tem estado totalmente ligado às comemorações do Jubileu do Bom Jesus de Matosinhos.

Fig. 1 - Parapeito do Santuário do Bom Senhor Jesus de Matosinhos – Detalhe (foto da autora)

O Jubileu do Bom Senhor Jesus de Matosinhos (Congonhas – MG)

No caso de Congonhas, além das comemorações da Semana Santa, há também o Jubileu do Senhor do Bom Jesus de Matosinhos, que já é comemorado há aproximados duzentos e cinquenta anos (entre os dias 7 e 14 de setembro). Contudo, depois da instituição oficial do Jubileu, em março de 1779, pelo Papa Pio VI, o Jubileu do Senhor do Bom Jesus de Matosinhos tornou-se o maior evento religioso de Minas Gerais, atraindo mais de cento e trinta mil visitantes anuais, num período de aproximadamente duas semanas.

Por ter sido concebido como pagamento a uma promessa após um milagre (um ex-voto), o Santuário tornou-se ao longo do tempo um espaço de peregrinação em que devotos aparecem de todos os cantos do Brasil e do mundo, com o intuito de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

"pagar" por graça recebida. Desse evento, muitas famílias e comerciantes locais tiram o sustento do ano inteiro, através da feira que acontece no entorno da Basílica, durante os dias do evento. (Diário Eletrônico Oficial de Congonhas, p.1). Muitos desses devotos dirigem-se à Sala dos Milagres, na lateral do Santuário, para deixar seus ex-votos (Fig. 2).

Fig. 2- Sala Dos Milagres do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas – MG. (foto da autora)

Atualmente entrada principal, frontal, da igreja permanece fechada durante o evento, assim como o acesso ao adro dos Profetas. Somente é possível acessar o interior da Basílica através de uma entrada lateral, posterior, onde desde as primeiras horas da manhã forma-se a fila do beijo[3] (Fig. 3). Esse é momento em que os fiéis aguardam para adentrar a nave da igreja, em uma enorme fila, para se aproximarem da imagem do Bom Senhor Jesus de Matosinhos. Segundo os responsáveis, o acesso ao adro permanece fechado somente durante o Jubileu, para que seja mantida a integridade física das estátuas e do parapeito, ambos em pedra sabão, devido ao grande número de visitantes e a relativa fragilidade do material. É também, o local por onde eles passam para que possam celebrar as muitas missas,

[3] Fila do beijo recebe esse nome por tratar-se de um momento da liturgia do Jubileu do Bom Senhor Jesus de Matosinhos em que os fiéis beijam as extremidades de duas fitas que são colocadas em dois pontos da caixa de vidro onde permanece guardada a imagem do Santo. As fitas perpassam o "corpo" da imagem pelos pés e pelos ombros ate saírem pelas bordas da caixa de vidro que permanece o tempo todo fechada, não sendo permitido tocá-la diretamente.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que durante as comemorações do Jubileu, são celebradas do lado de fora da Basílica.

Fig. 3 - Fila do Beijo. Lateral da Basílica. (foto da autora)

Barroco e Rococó nas Minas Gerais

Por causa da descoberta das minas de ouro em Minas Gerais, o acesso e permanência nessas regiões eram limitados, não tendo sido permitido que as ordens religiosas se instalassem nelas, sendo permitidas apenas confrarias. O Barroco que se desenvolveu ali, tardiamente, configurou-se por uma maior liberdade criativa, diferenciando sua produção das que eram feitas nas metrópoles e na Europa. Ainda era influenciada pela ostentação, motivada principalmente pela competição entre essas confrarias e pela rica produção aurífera local. Sofreu também a influência do Rococó francês, especialmente, em sua ornamentação.

As irmandades religiosas foram as grandes patrocinadoras das artes no período colonial. Primeiramente os artistas e arquitetos foram trazidos diretamente da Europa, depois, leigos foram sendo aceitos pelas ordens terceiras para

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

aprenderem os ofícios. Posteriormente as artes foram sendo ensinadas em oficinas por mestres de ofício, que repassavam seus conhecimentos aos pupilos.

Patrimônio Cultural e Identidade Nacional

Na década de 1940, artistas e intelectuais modernistas passam a estabelecer uma relação mais próxima com o Estado. Contrapondo-se ao liberalismo e regionalismo da Primeira República, o novo e longo governo Getulista buscava moldar um novo "homem brasileiro" em que a cultura e a educação tornam-se os principais meios para alcançar esse objetivo. Uma série de políticas culturais de fundo populista passam a operar visando à instituição de novos símbolos nacionais. O passado passa então a ser revisitado, é lá onde se buscam referências para um projeto de uma cultura "tipicamente" brasileira. O Barroco brasileiro e os vestígios do Brasil Colonial, especialmente em Minas Gerais, passam a ser reconhecidos como principais representantes de uma arte de caráter nacional. O principal expoente do Barroco no Brasil é a figura do mestre Aleijadinho, que passa a ser visto como principal representante da arte Barroca Brasileira e tornando-se, ele mesmo, símbolo nacional.

Durante a década de 1930 já aconteciam significativas transformações no âmbito cultural nacional, contudo essas produções culturais ainda atingiam um número restrito de pessoas. Somente a partir do governo de Juscelino Kubitschek, quando país passa pelo que podemos chamar de "segunda revolução industrial" é que essas transformações vão operar em uma escala ampliada. O capitalismo se instaura no país e alcança formas mais avançadas de produção, pautadas na concentração de renda e no crescimento do parque industrial – o que afetará a cidade de Congonhas permanentemente com a retomada da extração mineral.

Por fazer parte do Circuito do Ouro, além é claro de possuir muitos bens tombados - como é o caso do Santuário e das estátuas dos Doze Profetas – a cidade de Congonhas possui potencial para desenvolver-se economicamente no setor de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

turismo. Desde seu "redescobrimento" pelos modernistas, especialmente depois da década de 1930, já havia um forte indicativo desse potencial turístico para região, apontado pelos intelectuais da época.

Em seu livro Reconquista de Congonhas, Lourival Gomes Machado (1960, p.33) aponta para tal questão:

> A viagem para Ouro Preto é bem incômoda. Quem vai lá, deve pois fazer o sacrifício de gastar mais uns duzentos mil réis indo de automóvel a Congonhas do Campo, distante 126 km de Ouro Preto. A excursão é aliás um belíssimo passeio onde há muito o que ver. Esse o convite, no qual ressoa longínquo eco dos velhos relatos viageiros, dirigidos por Manuel Bandeira aos leitores de seu "Guia". Não que faltassem visitantes à Congonhas, cujo Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, construídos com as esmolas que nas rudes estradas de Minas colheu a piedosa gratidão de Feliciano Mendes, lá pelos meados do século XVIII, hoje atrai a compacta multidão de peregrinos na primeira quinzena de setembro de cada ano. O que o poeta temia, pelas alturas de 1938, e o que se podia temer até pouco tempo, é que as canseiras das viagens a Ouro Preto inibissem o viajante, embora sinceramente interessado em arte, de lançar-se à nova aventura, pela extensa alça do caminho de Cachoeira-Itabirito-São Julião ou pela mais curta porém desafiadora estrada imperial que passa por Ouro Branco, a fim de chagar a Congonhas.

Essa passagem do livro mostra questões importantes ligadas aos conflitos existentes ainda hoje, ligados ao Santuário e à obra de Aleijadinho. Primeiro, diz respeito à dificuldade de se chagar à Congonhas, que em certa medida se mantém até hoje, tendo em vista não haver condução direta de algumas principais capitais, como Rio de Janeiro para lá, sendo necessário tomar uma segunda condução de algumas das cidades vizinhas como Conselheiro Lafaiete, São João del-Rei ou Belo Horizonte. O segundo seria uma espécie de divisão simbólica entre os visitantes do Santuário. Há os que vão interessados em estudar o Barroco nacional e as obras de Antônio Francisco Lisboa; e os romeiros que frequentam o Santuário durante o mês de setembro de cada ano, para as comemorações do Jubileu do Bom Jesus de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Matosinhos. Essas áreas não são necessariamente excludentes, contudo implicam diferentes práticas e representações.

Em 27 de julho de 1970, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional passa então a ser o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o que implicava mais autonomia financeira e administrativa para o Instituto, que nos últimos anos passava por enormes dificuldades. Nesse mesmo período são criadas a Sudene a Embratur e o Programa Cidades Históricas. Esse último Programa foi inicialmente desenvolvido na região do Nordeste e, logo depois, estendido ao Sudeste. A proposta era além de garantir a preservação do patrimônio, integrá-lo à realidade social e econômica local, buscando a geração de empregos, através do desenvolvimento do turismo.

O principal objetivo desse programa era preservar os monumentos tombados, tornando-os economicamente viáveis, por meio de sua própria utilização. Após os investimentos iniciais feitos pelo Programa, as cidades deveriam criar meios para que se tornassem capazes de se manterem economicamente através de atividades ligadas ao turismo.

Em 2007, um segundo programa foi desenvolvido, o PAC2 Cidades Históricas (ainda em andamento), cujo interesse ainda pauta-se em investimentos para as cidades históricas do país. São 44 cidades beneficiadas, dentre elas Congonhas, que receberiam aproximadamente 1,6 bilhões para recuperação, restauro e qualificação de seus conjuntos urbanos. Foi disponibilizada também uma linha de crédito especial para financiar obras em imóveis particulares em áreas tombadas pelo IPHAN, com intuito de fazer com que os particulares recuperem seus imóveis ou de investirem na adaptação de edifícios para exploração econômica, como hotéis, pousadas e restaurantes.

O Programa Cidades Históricas, demonstra preocupação com as mudanças sofridas por essas cidades ao longo do tempo. As transformações materiais, de formas ou intensidade no uso e apropriação desses bens, causam preocupação e por isso a necessidade de ligar os programas de preservação às políticas públicas

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de espectro mais amplo, de modo a integrar esse patrimônio ao seu meio, buscando vincular o passado com o presente.

Exploração mineral suas principais consequências

Por ficarem expostas ao ar livre, as estátuas em pedra-sabão estão vulneráveis, não somente à ação do tempo e do clima, como às alterações ambientais causadas pela poluição oriunda da extensa exploração mineral da região.

Além do intenso tráfego de caminhões pesados com material extraído das minas que passam pela cidade e causam danos ao solo e, consequentemente, às estruturas dos edifícios, incluindo os patrimônios tombados da cidade, a poluição do ar acaba por se tornar a grande vilã e principal causadora de danos graves à pedra-sabão. Essa movimentação de minérios libera também partículas de rejeitos da mineração no ar, trazendo-as para a cidade. Além da poluição do ar, contaminam também a água da chuva, tornando-a mais ácida e fragilizando a pedra-sabão. Os detritos da mineração sedimentam-se sobre as superfícies porosas da pedra, que tem que ser periodicamente limpa. Esse processo além de caro e demorado, pode desgastar o material, que é de baixa densidade e relativamente frágil. Essa sedimentação ajuda na proliferação de fungos e bactérias que se alimentam desse material depositado sobre a pedra - especialmente pela oxidação desses minérios - fazendo perfurações profundas e com isso causado danos internos às mesmas. Essas perfurações também acabam servindo de abrigo para que outros organismos se instalem nas estátuas e permitem o acúmulo de microalgas, que também danificam o material. Todo esse processo acaba sendo mais nocivo ao patrimônio de Congonhas do que os registros feitos sobre a pedra - sabão sendo, além disso, um problema de difícil solução, por envolver diversas esferas de interesses.

A posição da cidade em relação às ações ambientais é delicada. De um lado a mineração teve um impacto ambiental grande na contaminação do ar e da água,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

além da visível deterioração da paisagem. Ou seja, a mineração é a maior responsável pela destruição ambiental da região, contudo o Plano Diretor da cidade conta com os recursos oriundos da própria mineração para a implantação de seus programas ambientais.

Como forma de remediar parcialmente seus impactos negativos sobre a população e patrimônios, a Vale, a CSN e a Gerdau, ajudaram a financiar a construção do Museu de Congonhas, juntamente com o BNDES (Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social), o Santander, a Prefeitura e com incentivos da Lei Rouanet. É para lá que considera-se, há alguns anos, a possibilidade de transferência das estátuas dos Profetas.

Ex- votos x Pichação

O Santuário do Bom Jesus acabou tornando-se ao longo do tempo receptáculo de múltiplas manifestações culturais que de alguma forma interagem, ora amigavelmente ora conflituosamente. Ainda que o museu seja considerado um lugar de legitimação e consagração das obras de arte (Bourdieu, 2007), essas estátuas incorporam outros valores anteriores ao tombamento, sendo preciso aprofundar o estudo de suas relações sociais, para melhor compreendê-las quanto ao seu real valor patrimonial.

O fato de o tombamento ter agregado um novo status ao adro, o de obra de arte, além dos que já haviam sido construídos pelos antigos usuários (moradores, romeiros e peregrinos), permite-nos refletir sobre até que ponto o conflito existente entre essas instâncias de legitimação, possa ter culminado em uma hierarquização de valores simbólicos, tendo o valor artístico sido sobreposto aos demais, inclusive ao religioso.

No livro A Reconquista de Congonhas (1960, p. 46), de Lourival Gomes Machado (1960: 46) que afirma que tais inscrições seriam "deploráveis danos causado por romeiros ignorantes a cada em cada setembro e ao decorrer do ano,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

com a ponta do canivete". (grifo meu). Essa interpretação aproxima o ato de registrar mensagens no parapeito e estátuas do adro das pichações urbanas, não tendo sido contextualizadas á época.

Apesar de guardarem algumas características comuns, como utilizarem o espaço público, fazerem uso das superfícies sobre patrimônio alheio e por se tratarem de ações privilegiarem a mensagem escrita, ambas ações não devem ser equiparadas ou confundidas, pois possuem significados culturais distintos. Fundamentalmente as pichações interferem no espaço e subverte valores, é espontânea e efêmera e carrega a marca da transgressão (Gitahy, 1999). No caso dos registros no adro dos Profetas de Aleijadinho, há pouca interferência no espaço, somente podem ser observadas após aproximação, ao contrário das pichações que são feitas para serem percebidas à distância. Também não possuem caráter efêmero, muito pelo contrário, duram anos talvez décadas, fazem uso justamente da durabilidade da pedra e do valor simbólico religioso do Santuário para serem perpetuadas no tempo e no espaço. Não há também a ligação com a ocupação e apropriação do espaço público como claramente percebemos nas pichações urbanas. Pelo conteúdo de suas mensagens, também não se percebe claramente uma tentativa de contestação de valor, ou o caráter transgressor, tendo em vista que as paredes do Santuário nunca terem aparecido pichadas, com tintas spray ou algo semelhante. Ainda que impliquem um dano material ao patrimônio, suas características se aproximam muito mais dos ex-votos, servindo, essas mensagens como parte do cumprimento de promessa e como registro da passagem do devoto pelo Santuário, do que tentativa de vandalizar o lugar.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fig. 4 - Pichações no muro na Rua Uruguai-RJ. Fig.5 - Inscrição no pedestal do profeta Joel. (fotos da autora)

As estátuas dos doze Profetas de Aleijadinho têm sido objeto de intensa discussão, devido a sua importância como patrimônio nacional e mundial e tendo em vista sua possível transferência do adro da Basílica para o recém-inaugurado Museu de Congonhas. Cópias de dois dos Profetas foram feitas pelo processo de escaneamento tridimensional e hoje fazem parte do acervo do Museu, que tem planos de copiar todas elas. A ideia é utilizá-las para monitoramento do estado de conservação e para aprofundar os estudos das técnicas empregadas na sua elaboração. Também para possível substituição integral ou parcial caso algum dano maior seja ocasionado às estátuas originais.

As incertezas ainda continuam com relação ao futuro das mesmas, já que a situação em Congonhas é muito delicada. Guardar as estátuas no museu também não se mostra uma solução definitiva para o problema da deterioração das estátuas, já que todo o Santuário é tombado, e transferir somente as estátuas em pedra-sabão resolveria parcialmente o problema, contudo moradores e demais patrimônios ainda continuariam em risco. Devemos pensar também no impacto social que tal remoção causaria aos moradores, que mantêm uma ligação simbólica de identidade com o Santuário, pois parte da sua história liga-se a história da construção do próprio Santuário. Aos visitantes anuais do Jubileu, tal impacto também seria imensurável, pois estes mantêm uma ligação simbólico-religiosa que faz parte de suas tradições culturais. Acrescentemos a isso tudo, que o deslocamento das estátuas para um museu também implica um deslocamento de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sentido causado pela nova ambientação, em que grande parte de seu contexto social, principalmente religioso, se perderia.

A fé no Bom Jesus de Matosinhos

A história da devoção do Bom Jesus de Matosinhos (ou Bouças) está ligada indissociavelmente ao mar. Foi através dele que conta-se que a imagem teria chegado à Portugal. Segundo a lenda:

> Nicodemus, uma das testemunhas do sacrifício e morte de Cristo, que guardara o Santo Sudário que o amortalhara após a descida da cruz e no qual ficara gravada a sua figura, esculpiu, a partir desta, em madeira da Judeia, cinco Cristos. Perseguido pelos judeus, lançou-as ao mar as suas obras que se espalharam pelo Mediterrâneo, tendo três delas saído pelo estreito de Gibraltar para o Atlântico. Todas foram recolhidas e ainda hoje se veneram. Uma está em Luca, Itália; outra em Berio, na Síria; duas em Espanha - Burgos e Orense - e, finalmente, uma em Matosinhos, onde foi descoberta, sem um braço, na praia do Espinheiro. A Imagem foi levada para a igreja paroquial de S. Salvador, então anexa ao Mosteiro de Bouças, situado num pequeno vale a cerca de 2 Kms a leste da praia. Foram vãs as tentativas de substituição do membro em falta. 50 anos mais tarde, uma pobre mulher, mãe de uma filha surda-muda, levou para casa lenha que apanhara na praia. Ao pô--la na lareira, verificou que um dos fragmentos saltava sempre que para lá era atirado. Estupefacta com o sucedido, mais terá ficado quando a filha, usando pela primeira vez a sua própria voz, sugeriu que esse lenho fosse o braço que faltava ao Senhor de Bouças. Transportado para a igreja do Mosteiro e colocado no sítio logo se ajustou não mais sendo possível notar-se ali alguma marca de junção. (LAGO BARBOSA, Isabel Maria, 2003, p.12)

Fortemente marcada pelas atividades marítimas, Matosinhos foi de grande importância para a que a fé no Bom Jesus de Matosinhos fosse trazida para o Brasil durante o período colonial. Os exploradores portugueses, assim como as confrarias

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

religiosas que vieram de Portugal para cá, trouxeram consigo seus costumes e crenças quando abandonaram a metrópole para viverem aqui.

Esses imigrantes portugueses, especialmente oriundos de Matozinhos, espalharam-se pelo território nacional através das confrarias, primeiramente, atraídos pela produção de cana e tabaco na região litorânea e, posteriormente, pela exploração aurífera na regia das Minas Gerais. Foi nesse segundo momento que as confrarias instalaram-se nessa região. Igrejas foram sendo construídas e a fé no Bom Jesus de Matosinhos foi-se intensificando e se popularizando. O culto foi adotado pelas diferentes camadas da população, desde exploradores ricos até escravos.

Os ermitães ou esmolares eram parte integrante das confrarias, foram - se inserindo na cultura local, influenciados pelos frades mendicantes. Além de arrecadarem doações para as ordens e para a construção das igrejas, difundiam a fé religiosa, principalmente a fé nos milagres atribuídos aos santos à medida que se dispersavam pelos diferentes povoados atrás dos donativos.

Assim como Feliciano Mendes - ermitão que deu início a fé no Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas e principal responsável pela construção do Santuário do Bom senhor Jesus de Matosinhos - esses esmolares carregavam pequenos oratórios no peito, onde dentro havia a imagem do santo para o qual prestava sacrifício. Como explicado anteriormente, o Santuário de Congonhas originou-se de uma promessa feita por Feliciano ao Bom Jesus, após receber uma graça pela recuperação de sua saúde.

A devoção no caráter milagroso dos santos acabou sendo reforçado pelas adversidades sociais e econômicas que existiam na época. Além dos perigos das longas viagens marítimas que esses exploradores faziam em direção às colônias, havia a desnutrição, epidemias e as guerras travadas no Brasil contra franceses e holandeses, onde um número considerável de homens morreram em combate. Entre a população pobre e desassistida, também era de se esperar que a crença em milagres fosse assimilada rapidamente. Logo as tradições populares foram sendo incorporadas, especialmente em Congonhas, ao catolicismo oficial.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Considerações

Desde a Idade Média, a Romaria tem constituído a concretização em vida do caminho que se faria após a morte. A condição humana não permitia uma conexão direta entre o religioso e Deus, havia a necessidade de intermediários para estabelecer essa comunicação. Dentro dessa realidade, os Santuários foram-se tornando cada vez mais importantes no cotidiano dos fiéis como mediadores dessa relação entre o terreno e o divino.

> A vida religiosa marcava profundamente o contexto social da época. Era em torno das igrejas que se desenvolvia a vida de cada localidade durante as novenas, as festas do padroeiro e a Semana Santa. Em geral eram os fiéis leigos (não sacerdotes) que orientavam o povo e "puxavam" as orações. O fato, que é geral no Brasil, explica a religiosidade de cunho marcadamente popular e devocional do catolicismo brasileiro que valorizava, e ainda valoriza, mais do que as missas, as novenas, procissões, terços e romarias. (BONATI, Pe. Mario4 apud LAGO BARBOSA, Isabel Maria, 2003, p. 35)

O Voto e os *ex-votos* são práticas universais, cujas raízes se perdem num tempo em que a magia e a religião ainda não se distinguiam no enquadramento da prática do misticismo.

Os *ex-votos* são objetos ofertados aos santos como forma de agradecimento por um milagre recebido. Reflete a gratidão pela graça recebida. Sinal ou signo de uma comunicação entre o céu e a terra, o *ex-voto* constitui a confirmação de que foi estabelecido um pacto entre o devoto e o orago, num momento passado e que se perpetua até o momento presente, através da realização do milagre e do cumprimento de uma promessa. O *ex-voto* materializa e perpetua o agradecimento no tempo e espaço. Tem como elemento subjacente a divulgação

[4] 52 BONATTI, Pe. Mário, *A presença cristã no vale do Paraíba*, inserido em www.unisal-lorena.com.br.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

pública do mérito recebido por determinado devoto em detrimento de tantos outros não atendidos, de forma vaidosa e testemunhal.

A esmagadora maioria da população, durante os séculos XVIII e XIX era iletrada, mesmo assim, havia uma grande preocupação, nos *ex-votos* pictóricos, com a complementação da informação apresentada pela imagem. Para isso, acrescentava-se a legenda, com a narrativa do acontecido. Através da escrita era possível não só individualizar o acontecimento, especificando os participantes do milagre, como era uma forma de guardar seus nomes e acontecimentos por mais tempo. O caráter comunicativo, testemunhal dos *ex-votos* é importante até hoje. Durante todo o Jubileu do Bom Jesus, em Congonhas, é possível ouvir os testemunhos dos agraciados pelo milagre recebido, além é claro da extensa materialidade apresentada pelos *ex-votos* deixados na sala dos milhares. A ênfase geralmente é dada aos personagens participantes do acontecimento (seus nomes sempre são mencionados), a data e o local do ocorrido e o nome do santo também. (Fig.6).

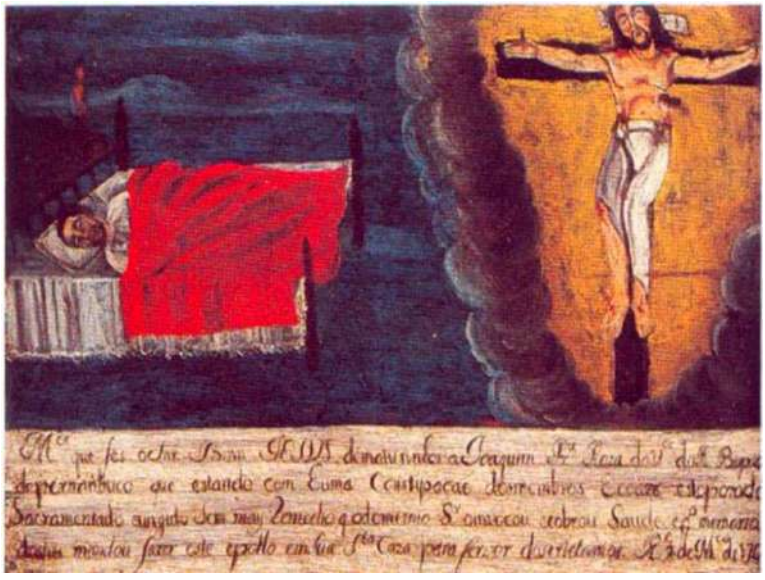


Fig.6: Ex- voto tombado do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas- MG.

Dos 89 *ex-votos* pintados tombados que se encontravam em Congonhas, aproximadamente 11 deles possuem legenda ilegível ou praticamente ilegível devido a ação do tempo e, 2 deles, não possuíam legenda alguma. Do 76 *ex-votos*

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

restantes, pelo 75 mencionam o Santo pelo qual o milagre foi concebido; 74 mencionam diretamente o agraciado pelo milagre e 62 enfatizam a data do ocorrido (geralmente o ano). Parece nítida a relevância que a escrita adquiria já nos séculos XVIII e XIX.

O que parece em uma análise desses objetos, é que a pintura era realizada primeiramente, e que posteriormente acrescentava - se a legenda escrita em uma área que já ficava reservada, geralmente na parte inferior da pintura, para tal fim. Muitas vezes podemos perceber que não havia espaço suficiente para a informação que devoto queria registrar, sendo necessário fazer uso de abreviações, nem sempre compreensíveis.

Os *ex-votos* pintados ganharam notoriedade durante a Idade Média. Chegaram ao Brasil por intermédio dos portugueses um pouco mais tarde, contudo também gozaram de muito prestígio. Ao longo dos anos, foi perdendo força. As razões apontadas para o quase desaparecimento são muitas, destas destacam-se principalmente a multiplicação de outros tipos de *ex-votos*, que surgiram ao longo do tempo por diferentes fatores. Podemos destacar especialmente a dificuldade de encontrar a madeira para a pintura; a dificuldade de encontrar os "riscadores de milagres"; a facilidade de se encontrar novos suportes, mais baratos que a madeira como a cartolina ou o papel; a fotografia também passa a fazer parte da materialidade dos *ex-votos*, assim como objetos pessoais ligados diretamente ao agraciado, como mechas de cabelo, roupas até mesmo matéria orgânica. É possível também encontrar garrafas ou latas de bebida, cigarros, óculos e demais objetos que sintetizam a graça alcançada (parar de fumar, parar de beber etc). Contudo, o mais importante de todos os fatores parece ter sido a alfabetização de uma maior parcela da população, que de certa forma, acarretou na popularização da mensagem escrita em detrimento da pintura realizada anteriormente. Torna-se também mais fácil de ser executado pelo próprio devoto, que agora pode escrever a mensagem e transportá-la facilmente, já que um grande número de romeiros vem de regiões distantes, dias a pé, para chegar à cidade e cumprir sua promessa. (Fig. 7 e Fig. 8).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fig.7 – Ex-votos : Roupas, cabelos, fotos e objetos pessoais.(foto da autora)

Fig.8 - Ex-votos deixados na Sala dos Milagres.

Faz-se importante, nesse momento, esclarecer que a grande maioria dos registros que revestem o parapeito do adro dos Profetas de Aleijadinho, trata-se de mensagens escritas simplificadas em que nomes, com e sem abreviações, e datas são representadas de forma muito semelhante aos *ex-votos* de papel encontrados

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

às centenas, anualmente, na Sala dos Milagres do Santuário do Bom Jesus. (Fig.9 e Fig.10)

Fig.9 - Inscrição no parapeito no Adro. (foto da autora)

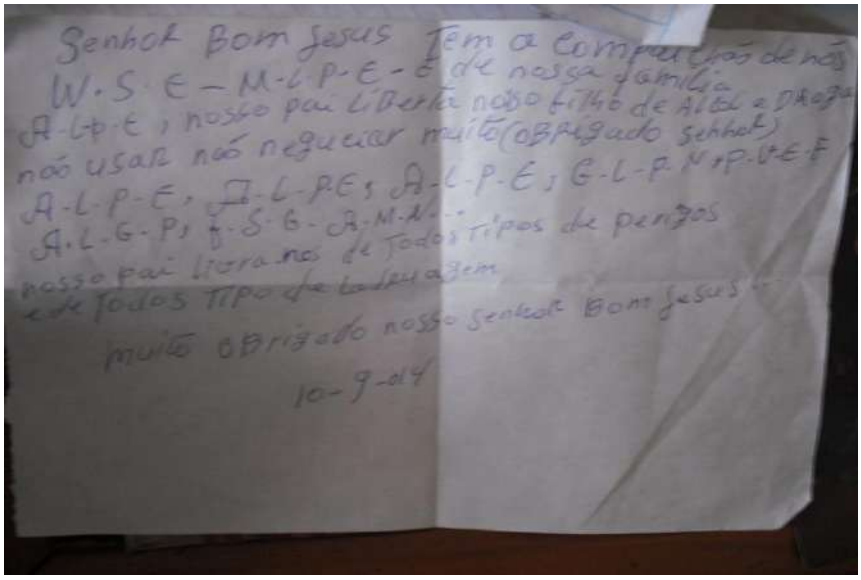


Fig.10: Ex- voto deixada na Sala dos Milagres (fonte: foto da autora)

Aproximadamente, a partir da década de 1980, com a intensificação dos cuidados com o patrimônio, o acesso ao adro torna-se proibido por decisão dos responsáveis locais pela Basílica, somente durante o Jubileu, evitando assim, parcialmente, que essas inscrições continuem sendo feitas sobre a pedra- sabão do adro. Há também vigilância de guardas municipais que se alternam, durante o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

horário comercial, para resguardar o parapeito e estátuas da Basílica. Durante a noite, há seguranças, contratados (pela Basílica) para fazer a segurança local. Ainda assim é possível encontrar registros recentes dessa atividade na parte posterior do adro, onde o acesso ainda é permitido.

Essa atitude reforça a ligação entre o Jubileu do Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas, com o ato de registrar a pedra sabão, tendo em vista a não preocupação de manter o adro dos Profetas fechado durante o restante do ano, mesmo durante festas populares como o Carnaval ou a Paixão de Cristo.

> Se a peregrinação dura em si o momento da caminhada e a breve presença no santuário, mesmo que tenha valor de permanência do ponto de vista espiritual, busca-se marcar de modo mais concreto essa presença por meio dos ex-votos que ficam como um sinal visível quando o peregrino se retira. É símbolo concreto a assinalar o favor recebido. Assim, é possível afirmar que o ex-voto é como que um corolário da peregrinação, da romaria. (SCARANO, Julita, 2004, p. 27)

A história do Santuário tem mostrado que as expressões de religiosidade popular, em especial a prática dos *ex-votos*, são de fundamental importância para tentarmos compreender o ato de registrar a pedra sabão do Santuário como parte de uma tradição ligada à peregrinação e romarias que culminavam no pagamento de promessa por graça recebida, muito mais do que às pichações urbanas.

As estátuas dos doze Profetas que também situam-se dentro do campo do sagrado, seriam as mediadoras entre os fiéis e o seu santo de devoção – nesse caso o Bom Jesus de Matosinhos, o que aproxima ainda mais o ato de registrar a pedra-sabão dos *ex-votos*. Localizadas no adro da Basílica, que constitui o lugar mediador por excelência, coloca-se exatamente entre o espaço externo e o interno, entre o privado e o público entre o sagrado e o profano e por serem, essas estátuas, portadoras de valor sagrado, o que se entende por ato de depredação ou vandalismo está muito mais ligado á prática religiosa local do que a depredação intencional do patrimônio.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências:

ALVES, Luiza Ribeiro. *Biodeterioração de monumentos históricos no mundo*. Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Microbiologia do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Ciências Biológicas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Microbiologia Industrial e Ambiental. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/BUBD-9EFJBQ/monografia_luiza.pdf?sequence=1 > Acesso em: 25/01/2017.

BARBOSA LAGO, Isabel Maria. *Uma Rota de Fé*. Disponível em https://www.academia.edu/12487793/UMA_ROTA_DE_F%C3%89 Acesso em:25/03/2017.

BOURDIEU, Pierre. *O poder Simbólico.* Tradução Fernando Tomaz . 11 ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007

CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI.*- Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

Cidades Históricas Brasileiras. Disponível em:

<http://www.cidadeshistoricas.art.br/cidadeshistoricas/congonhas/cgn_his_p.php> .Acesso em 12/01/2017 10:00 .

Diário Oficial Eletrônico – Congonhas, MG. Disponível em:

<http://www.congonhas.mg.gov.br/abrir_arquivo.aspx?cdLocal=2&arquivo=%7BECD7DBC5-0ACC-E68D-87EC-AAE6EEEE6AE0%7D.pdf> Acesso em 22 ago. 2014, 18:30.

GITAHY, Celso. *O que é graffiti* – São Paulo: Brasiliense, 1999.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cultura é patrimônio: um guia*. - Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SCARANO, Julita. Fé e *Milagre: Ex-votos Pintados em Madeira: Séculos XVIII e XIX* – São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2004, c2003.

SILVA. Maria Augusta da. Ex-votos e orantes no Brasil: leitura museológica. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional,1981.

TOLEDO, Benedito Lima de. *Reconquista de Congonhas.* Rio de Janeiro: MEC, INL, 1960.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os benfeitores do *l'hôtel-Dieu* de Beaune: um estudo sobre o retábulo do Juízo Final

Alisson Guilherme Gonçalves BELLA[1] (UEL)
Angelita Marques VISALLI[2] (orientadora)

Resumo: Esta comunicação tem por intuito apresentar um estudo sobre a imagem dos benfeitores do *l'hôtel-Dieu* de Beaune, na França. Guigone de Salins (1403-1470) e seu marido Nicolas Rolin (1376-1462) fundaram o *l'hôtel-Dieu* em 1443 e, por conseguinte, encomendaram o retábulo do Juízo Final ao mestre Rogier van der Weyden (1399-1464) que os presentificou na parte posterior da pintura. A partir das percepções sobre a análise de imagem elaboradas por Carlo Ginzburg, o conceito de imagem-objeto de Jérôme Baschet, e o conceito de imagem-presença de Daniel Russo, analisaremos a representação dos benfeitores em meio a uma imagem religiosa medieval. Assim sendo, esta pesquisa apresenta um estudo sobre as relações entre os doadores do retábulo e a iconografia, bem como o local à que se destinou a pintura e o suporte escolhido para a produção da imagem do Último Julgamento.

Palavras-chaves: Juízo Final, Imagem Religiosa, Benfeitoria.

Introdução

Apresentaremos nas próximas páginas um estudos sobre os benfeitores do hôtel-Dieu3 de Beaune, na França. Guigone de Salins e Nicolas Rolins fundaram o

[1] Graduado em História pela Universidade Estadual de Londrina membro do Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem (LEDI).
[2] Professora Doutora da Universidade Estadual de Londrina e membro do Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem (LEDI).
[3] Os *hôtels-Dieu* foram locais criados na Idade Média e tinham a função de cuidar do corpo de doentes, mas principalmente da alma dos mesmos. Segundo Marie-Christine Pouchelle (2006, p. 153) os *hôtels-Dieu* "... eram centros religiosos onde se

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

local no ano de 1443. Neste mesmo ano, o artista Rogier van der Weyden foi contratado para produzir um retábulo do Juízo Final. A obra foi encomendada para fazer parte da capela do hôtel-Dieu. Na parte posterior deste retábulo, o casal foi representado de joelhos e cercado de anjos que carregavam os respectivos brasões.

Figura 1 - Juízo Final (exterior), 1443-1452. Óleo sobre madeira, 548 cm x 220cm, Mestre Rogier van der Weyden, Museu l'hôtel-Dieu. Beane. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Beaune_Altarpiece#/media/File:Weyden-beaune-achterkant.jpg

Esta representação posterior é o grande interesse deste texto, uma vez que realizar estudos sobre os comitentes do retábulo do Juízo Final é uma tarefa de suma importância para a pesquisa de imagens, pois estas informações sugerem interpretações históricas sobre a pintura do Juízo Final. Carlo Ginzburg propõe

cumpriam diversos ritos de passagem que não visavam diretamente a saúde do corpo, mas estavam destinados a assegurar a purificação espiritual dos assistidos e até mesmo seu ingresso no Além."

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

analisar imagens a partir elementos externos, como a clientela. Segundo o autor (1989, p. 45).

> cada interpretação (de um excerto literário, de um quadro, e assim por diante) pressupõe um ir e vir circular entre o particular e o conjunto (...) Disto provém a oportunidade de introduzir na decifração iconográfica elementos de controle de caráter externo, como a clientela – alargando a noção de contexto ao contexto social...

Nicolas Rolin e Guigone de Salins pertenciam à nobreza do ducado de Borgonha. A nobreza borgonhesa do século XV possuía práticas diferentes que se alternavam. Em outras palavras, a festividade da vida nobre e a ostentação do poderio dos grandes senhores coabitavam com sentimentos religiosos. Huizinga alerta para esta questão. Para o autor, há uma sobreposição de sentimentos e atos na Idade Média. Diferente dos homens modernos, os medievais poderiam chorar a dor e, alternadamente, gozar da felicidade. Partindo deste princípio, o autor exemplifica em seu livro as festividades da nobreza borgonhesa, que inclui peças teatrais e luxo, ao passo que analisa imagens que evidenciam "pensamentos mais sérios a todo esse esplendor gargantuesco" (2010, p. 438). É desta necessidade do vivenciamento da vida religiosa que provém às pinturas de temas religiosos.

Isto ocorre, pois, o medievo foi um período onde tudo estava ligado ao plano espiritual. A visão de mundo dos homens medievais era hierofânica. Há, portanto, uma manifestação do sagrado, ou seja, uma passagem permanentemente aberta entre o mundo natural e o sobrenatural no medievo, como explica Hilário Franco Júnior (2006). O tema da hierofânia é recorrente no estudo de Mircea Eliade *O sagrado e o profano: a essência das religiões.* Como o próprio título enuncia, a livro parte do princípio de que, na história das religiões, há uma oposição entre o que é sagrado e o que é profano, isto é, entre as coisas do âmbito natural *versus* as manifestações do sagrado. O autor publicou o livro em meados do século XX, suscitando a concepção da psicologia junguiana ou psicologia analítica de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

arquétipo[4]. Ao se utilizar de tal concepção, Eliade propõe que os fenômenos relacionados à ótica do sagrado e do profano são fenômenos encontrados em diferentes lugares e épocas. Neste sentido, o autor parte de duas orientações metodológicas, sendo elas, a essência fenômenos religiosos e o contexto histórico destes fenômenos.

O sagrado, portanto, se difere do profano na medida em que a hierofania acontece. O próprio termo já enuncia a manifestação do sagrado, de modo que em grego *hieros (ἱερός)* equivale a sagrado e *faneia (φαίνειν)* equivale a manifesto. Eliade explica que todas as manifestações de âmbito sobrenatural são hierofanicas, ou melhor dizendo, todas as manifestações de "ordem diferente". Nas palavras do autor:

> Poder-se-ia dizer que a história das religiões – desde as mais primitivas às mais elaboradas – é constituída por um número considerável de hierofanias, pelas manifestações das realidades sagradas. A partir da mais elementar hierofania – por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, uma pedra ou uma árvore – e até a hierofania suprema, que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade. Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo "de ordem diferente" – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo "natural", "profano". (ELIADE, 1992, p. 17)

Assim sendo, ao nos ocuparmos do estudo de caso proposto, podemos notar a presença dos comitentes do retábulo do Juízo Final de Weyden, representados na obra como uma integração dos próprios benfeitores à "realidade" sobrenatural manifestada em forma de imagem. Percebe-se uma relação entre a figuração dos comitentes e a hierofania cristã na retabilística do Juízo Final.

[4] Em linhas gerais, podemos dizer que a noção complexa de arquétipo proposta pelo suíço Carl Gustav Jung diz respeito às permanências diacrônicas e sincrônicas no inconsciente coletivo. Em outras palavras, o arquétipo se refere ao inconsciente dos indivíduos e do coletivo, uma vez que o autor percebe os diversos resquícios arcaicos inconscientes que ainda existem nas sociedades modernas. Alguns historiadores utilizam esta noção de arquétipo em suas análises.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Os comitentes do retábulo do Último Julgamento

O retábulo é um suporte da imagem que oferece a utilidade de figurar atrás da imagem principal, uma vez que esta peça pode ser fechada e o que aparece para o observador é a parte de trás da imagem. De acordo com Michael Baxandall (2006, p. 158-159) os retábulos eram

> uma classe de objetos que tocava profundamente a sensibilidade da população e à qual a Igreja atribuía três funções: narrar de maneira inteligível a Sagrada Escritura; sucitar um sentimento apropriado ao tema narrado e imprimir esse tema na memória das pessoas. Mas um retábulo é uma imagem religiosa muito especial: fica atrás e acima do altar, a mesa do senhor.

Doglas M. Lubarino (2016) descreve o retábulo como um suporte veiculado ao altar, estando acima ou atrás deste. Para tanto, o autor argumenta que a etimologia retábulo é derivada da palavra latina *retrotabulum.* O termo refere-se à contração das palavras "*retro tabula altares,* que significam painel atrás do altar." (2016, p. 76). O autor ainda argumenta que a estrutura do retábulo de vários painéis facilitam a produção, uma vez que os painéis poderiam ser confeccionados por vários artistas e aprendizes diferentes, bem como simultaneamente.

O retábulo do *hôtel-Dieu* ficava exposto acima de um altar de mármore, aliás o maior dos três altares do *hôtel-Dieu.* Na parte posterior da pintura notam-se seis quadros representando da esquerda para a direita Nicolas Rolin, São Sebastião, Santo Antonio, o Eremita e Guigone de Salins. Acima foram figurados o anjo Gabriel e Maria, fazendo alusão a cena bíblica da anunciação (Lucas 1, 26-35). Inicialmente, analisaremos a figuração dos benfeitores do quadro. No decorrer deste trabalho, enfatizaremos a análise nas outras imagens do políptico.

Nota-se que o casal encontra-se ajoelhado em frente a dois livros. Ao lado de Nicolas Rolin um anjo todo vermelho carrega um elmo e um brasão. Já no quadro de Guigone de Salins outro anjo carrega outro brasão. Os três símbolos que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

acompanham Rolin referem-se a sua vida política em Borgonha. Para Herder Lexikon (1990, p. 54) o símbolo das chaves relacionava-se a "ação jurídica simbólica que concedia plenos poderes". Vindo de uma família rica da cidade de Autun, Rolin estudou direito e assumiu função importante na administração do ducado de Borgonha auxiliando o duque Jean sans Peur. Após a morte deste duque, no início do século XV, Rolin conquistou grande prestígio político, pois o sucessor Philippe, o bom tornou Nicolas Rolin um conselheiro, desde então o nobre tornou-se um dos homens mais influentes do ducado de Borgonha, possuindo muitas propriedades. Tratava-se de um homem eloquente e erudito (Hervé Mouillebouche e Claudine Paczynski).

O uso do elmo na iconografia do retábulo remete a alusão de Rolin à cavalaria sobre si próprio. Este tipo de representação se repete no seu enterro. De acordo com Mouillebouche e Paczynski (2011, p. 7)

> Quando foi enterrado em seu colegiado em Autun, em 1462, Nicolas Rolin se fez representar como cavaleiro, revestido de uma armadura que ele jamais havia usado. Esta "ultima mensagem", que sustentou o mesmo destino da maior parte de seus castelos, é o eco final de todos os caminhos e masmorras: o conselheiro adotou todo o vocabulário iconográfico da aristocracia guerreira.[5]

Já no lado oposto a Nicolas Rolin, Guigone de Salins[6] tem um brasão um pouco diferente: apesar de ter o mesmo número de chaves, fazendo alusão ao sucesso político-administrativo do marido, Weyden pintou uma torre. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant explicam que o uso do símbolo da torre na Idade Média poderia significar vigilância e ascensão. Segundo os autores a ideia de ascensão provinha da relação da torre com a altura. Em outro sentido, esta ideia de elevação da torre também poderia estar relacionada com a ida do fiel cristão da terra para o Céu.

[5] Tradução nossa de "*Quand il se fait enterrer dans sa collégiale d'Autun en 1462, Nicolas Rolin se fait représenter en chevalier, revêtu d'une armure de plates qu'il n'avait peut-être jamais portée. Cet « ultime message », qui a subi le même sort que la plupart de ses châteaux, est le dernier écho de toutes ces tours et ces donjons : le chancelier adopte tout le vocabulaire icono - graphique de l'aristocratie guerrière...*"

[6] De acordo com os estudos de Hervé Mouillebouche e Claudine Paczynski o casamento de Nicolas Rolin e Guigone de Salins (o terceiro casamento de Rolin) tratou-se de um investimento matrimonial a fim de reunir as propriedades dos dois, visto que Guigone de Salins era herdeira da família Salins.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Podemos notar que, em outras representações visuais, o casal borgonhês foi representado em conjunto com os mesmos símbolos, como por exemplo este selo produzido em 1943 na comemoração dos 500 anos de fundação do *hôtel-Dieu*. Mesmo distante temporalmente do retábulo do Juízo Final, a representação dos benfeitores permanece:

Figura 2 – Selo comemorativo de Nicolas Rolin e Guigone de Salins, 1973. Selo, 36 cm x 21 cm, Henry Cheffer, Museu l'hôtel-Dieu, Beaune. Fonte : http://colnect.com/en/stamps/stamp/26218-H%C3%B4tel-Dieu_de_Beaune_1443_Nicolas_Rolin_and_Guigone_de_Sali-Tourism-France.

Deve-se ainda observar uma questão que nos mostra grandes problemas históricos. Temos um casal de nobres do século XV que estão presentificados em forma de uma imagem destinada a um *hôtel-Dieu* em Beaune. Na ausência do casal comitente a imagem os torna presentes aos olhos de quem observa. Ao fazermos uma análise diacrônica da imagem, encontramos o vitral do *hôtel-Dieu* que também possui a função de presentificar os ausentes. Pode-se notar ainda, a figuração dos símbolos que compõe os brasões dos benfeitores, sendo a mesma utilizada no retábulo de Weyden. Os patrocinadores do vitral se encontram na parte inferior da imagem.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3 - Vitral do século XV do Museu *l'hôtel-Dieu*, Detalhe da base do vitral. Jebulon.

Em ambos os casos, não podemos reduzir a representação do casal comitente como mera figura imitativa. Trata-se da presença dos fundadores para aqueles que os observavam. Carlo Ginzburg (2001, p. 93) nos adverte que em certos casos, como em representações funerárias, "o elemento substantivo prevalece nitidamente sobre o elemento imitativo". Este elemento "substantivo" das imagens dos comitentes pode ser claramente percebido através de uma informação sobre a morte de Guigone de Salins.

Mesmo após a morte, Guigone de Salins tornou-se presente nestas imagens, de modo que de acordo com Nicole Veronee-Verhaegen (1973, p. 49) "Guigone sobreviveu sem o seu marido, consagrou sua viuvez ao serviço dos pobres do *L'Hôtel Dieu,* onde ela morreu em 24 de dezembro de 1470. Ela foi enterrada aos pés do altar, em frente ao retábulo."[7]. Partindo desta informação, notamos a necessidade da benfeitora em estar perto do retábulo e dentro do *hôtel-Dieu* mesmo após a sua morte. Ainda que sua alma não fizesse parte do mundo dos homens, Guigone de Salins estava presentificada através da imagem. É através da visibilidade da imagem que a ausência da benfeitora torna-se presente. Trata-se da

[7] Tradução nossa de: "*Guigone survécut à son mari, consacrant son veuvage au servisse des pauvres de hôtel-Dieu où ele mourut le 24 décembre 1470. Elle fut enterre au pied de l'autel, devant le retable*".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

observação daquele que se depara com a figuração, isto é, da relação entre sujeito e imagem Guigone de Salins passa a ser relembrada após a sua morte e, portanto, a imagem presentifica aquela que está ausente. A observação das imagens que gera a presença do ausente é conceituada por Hans Belting como *medium.* Segundo o autor, a imagem por si mesma não gera a presença. O que gera a presença do ausente é este *medium,* isto é, ao olhar a imagem, o ausente torna-se presente. Nas palavras do autor (2005, p. 76).

> as imagens com sucesso atestam a ausência do que elas fazem presente. Graças a seus media, elas já possuem a presença daquilo de que elas precisam para representar. Portanto o enigma das imagens – ser ou significar a presença de uma ausência – resulta, pelo menos em parte, de nossa capacidade de distinguir imagem de medium. Estamos dispostos a creditar imagens em referência a alguma coisa ausente: de fato, podemos ver aquela ausência que se repagina na visibilidade paradoxal que pode ser chamada de medium.

Dentre as formas de presentificar o ausente a imagem, ao serem representados na parte posterior do retábulo os comitentes eram vistos e, portanto, relembrados. Isto está relacionado a duas questões: primeiramente como já elencado, a produção das imagens tinha uma função social e de ostentação por parte da nobreza. A segunda questão refere-se à religiosidade dos leigos na Idade Média. Ao olharmos novamente para a representação dos comitentes da pintura de Weyden podemos perceber que os brasões estão sendo segurados por dois anjos. Isto evidencia o quanto a crença no Além medieval e a visão hierofânica de mundo era preponderante no mundo leigo. Assim sendo, estamos de acordo com Stephan Kemperdick (2007, p. 65) pois, de acordo com o autor o secular e o sagrado se apresentam.

> Ao mesmo tempo, o hospital servia a reputação secular de Rolin e sua esposa, que desejavam ser lembrados como benfeitores. Estes dois aspectos, sagrado e secular, estavam entre as fundações de caridade

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> medieval em geral e motivava outros patrocinadores que comissionavam as pinturas de Rogier.[8] (2007, p. 65)

Diante desta argumentação do autor e aliado às concepções de sagrado e profano de Eliade, podemos crer que numa mesma iconografia o sagrado e o profano coabitam, seja através da propagação do dogma do Juízo Final, seja através da identificação dos comitentes que, de joelhos e em oração, apresentam seus brasões e símbolos de sua família. Como bem sabemos, a imagem fazia parte de uma capela dentro de um *hôtel-Dieu.* Isto implica em dizer que o espaço é sagrado, portanto, a hierofania se faz também através da figuração dos comitentes.

Muito se discute sobre a religiosidade leiga no medievo. Alguns autores se debruçaram sobre o tema a fim de observar as especificidades das formas de culto fora do âmbito clérigo. De acordo com André Vauchez a partir do fim do século XII ocorreram alguns processos históricos que denotaram uma espiritualidade particularmente leiga. Esta questão esta vinculada principalmente às cruzadas, às confrarias e à busca pela santidade. Segundo o autor, antes do século XII, os santos leigos eram poucos e tratavam-se apenas de reis. Há uma mudança no século XII que esteve veiculada a um "desprezo pelo mundo" por parte do meio eclesiástico, ao passo que os homens e mulheres leigas dificilmente seriam consideradas modelos de santidade. Esta questão passa a se alterar no século XII, de modo que com o surgimento das confrarias na região atual da França e da Itália proporcionou aos leigos não só uma busca pela santidade, mas formas de espiritualidade próprias do meio leigo, como por exemplo, os flagelantes e os penitentes.

Neste contexto, buscava-se no meio leigo a perfeição através da imitação de Cristo, partindo do bom comportamento na vida cotidiana leiga. Vauchez exemplifica o caso de rainha escocesa Margarida, que foi santificada pelo bom comportamento de mãe, bem como de esposa e rainha. Diante desta nova forma de santidade e religiosidade leiga do século XII Vauchez explica que

[8] Tradução nossa de "*At the same, the hospital served the secular reputation of Rolin and his wife, who wished to be remembered as benefactors. These two aspects, sacred and secular, were behind medieval charitable foundations in general, and motivated other patrons who commissioned pictures from Rogier.*"

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> não bastava mais, a partir de então, cumprir plenamente as exigências do seu estado e dar o exemplo das mais altas virtudes morais, mas ainda era necessário imitar o Cristo em sua humilhação e em seus sofrimentos. (1995, p. 148)

Dando atenção às especificidades da religiosidade do mundo leigo, Angelita Marques Visalli afirma que estas questões sobre a espiritualidade do século XII e XIII estão ligadas sobretudo a dois problemas principais. De acordo com a autora (2004, p. 11) isto se relaciona com "a busca pelo laicado de maior participação em sua salvação e a preocupação da Igreja em controlar e enquadrar tais exigências." Ambas as questões são essenciais para este trabalho, visto que temos um conteúdo imagético dogmático, ligado ao entendimento sobre o tempo e a salvação da alma. No entanto, percebemos a preocupação dos comitentes em salvar as próprias almas. Em outras palavras, ao fundarem um *hôtel-Dieu* e encomendarem uma pintura sobre o Último Julgamento estes leigos do século XV estavam movidos por uma inquietação individual sobre suas almas. De acordo com Guy Lómbrichon o século XV é um período de um maior misticismo, isto é, uma exaltação dos sentimentos do indivíduo com relação a sua salvação. Daí vem à necessidade de leigos construírem *alguns hôtels-Dieu.* Estes locais tornam-se uma forma de garantir sua própria salvação através da caridade com o outro.

Considerações Finais

Através deste estudo, propomos uma reflexão sobre os comitentes e suas relações sociais. Apesar da pouca documentação a respeito do tema, a historiografia propõe que o luxo e a religiosidade eram latentes na sociedade borgonhesa do século XV. Por conseguinte, a representação dos comitentes era muito comum nas imagens flamengas. Esta necessidade tinha um duplo sentido: prestigio social e salvaguardar a salvação. Havia, portanto, a presença dos comitentes do retábulo na imagem. Deste modo, o casal borgonhês passou a ser lembrado por aqueles que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

observavam a imagem, prática necessária para que a salvação das almas de ambos ocorresse. Nota-se uma expressão religiosa através da imagem.

Através de alguns indícios pudemos notar com este estudo de caso uma especificidade religiosa. Os comitentes do retábulo tinham um interesse na sua salvação individual. Daí a necessidade de que se pensasse no pós-morte através da imagem, bem como fornecesse ajuda as almas daqueles que seriam os mais necessitados. Portanto, ao pensar na morte do outro, os comitentes tratavam da sua própria salvação individual.

Anexos

Anexo I – Juízo Final de Rogier van der Weyden

Anexo 1 - Juízo Final, 1443-1452. Óleo sobre madeira, 548 cm x 220cm, Mestre Rogier van der Weyden, Museu l'hôtel-Dieu. Beane. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Beaune_Altarpiece#/media/File:Rogier_van_der_Weyden_-_The_Last_Judgment_Polyptych_-_WGA25625.jpg.

Anexo II – Vitral do *l'hôtel-Dieu*

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Anexo 2 – Vitral do século XV do Museu *l'hôtel-Dieu*, 2010. Fotografia, Jebulon, Museu *l'hôtel-Dieu*, Beaune. Fonte: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Vitrail_Chancelier_Rolin_chapelle_hospices_H%C3%B4tel-Dieu_Beaune.jpg.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências Bibliográficas

BAXANDALL, Michael. Padrões de Intenção : A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. Tradução: CAMPELO, Jason. In: Revista Concinnitas. Ano 6, volume 1, número 8, julho 2005. pp. 65-78.

BÍBLIA. Português. Bíblia de Jerusalém. Tradução dirigida por Gilberto da Silva Gorgulho, Ivo Storniolo e Ana Flora Anderson. São Paulo: Paulus, 2002.

BLOCH, Marc. Apologia da história ou Ofício do historiador. RJ: Zahar, 2001.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano: a essência das religiões. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. Indagações sobre Piero. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

HUIZINGA, Johan. O outono da Idade Média. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

IOGNA-PRAT, Dominique e BEDOS-REZAK, Brigitte-Miriam (org). L'individu au Moyen Age : Individuation et individualisation avant la modernité. Paris: Editora Aubier, 2005.

KEMPERDICK, Stephan. Masters of Netherlandish Art – Rogier van der Weyden. Londres: h.f. ullmann, 2007.

LEXIKON, Herder. Dicionário de símbolos. São Paulo: Cultrix, 1990.

LE GOFF, Jacques. Além. IN: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean- Claude. Dicionário Temático do Ocidente Medieval. Bauru: EDUSC, 2002.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

LÓMBRICHON, Guy. La religion des laïcs en Occident: XIe-XVe siécles. Paris : Hachette Livre, 1994.

MOUILLEBOUCHE, Hervé e PACZYNSK, Claudine. Château et politique territoriale: le cas de Nicolas Rolin. In: Les Dossiers d'Archéologie, n°349. 2011.

POUCHELLE, Marie-Christine. Medicina. IN: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude. Dicionário Temático do Ocidente Medieval. Bauru: EDUSC, 2002.

RUSSO, Daniel. O conceito de imagem-presença na arte da Idade Média. In: Revista de História, São Paulo, n. 165, jul./dez. 2011, p. 37-72.

SCHMITT, Jean-Claude. O corpo das imagens – ensaios sobre a cultura visual da Idade Média. Bauru: Edusc, 2008.

_____. Imagem. IN: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean- Claude. Dicionário Temático do Ocidente Medieval. Bauru: EDUSC, 2002.

VAUCHEZ, André. A Espiritualidade na Idade Média Ocidental. Séculos VIII a XIII. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

VERONEE-VERHAEGEN, Nicole. Les Primitifs flamands: L'Hôtel-Dieu de Beaune. Bruxelas: Centre national de Recherches "Primitifs flamands", 1973.

VISALLI, Angelita Marques. Cantando até que a morte nos salve: estudo sobre laudas italianas dos séculos XIII e XIV. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004. (Tese de Doutorado).

VOVELLE, Michel. A História dos Homens no Espelho da Morte. In: BRAET, Herman e VERBEKE Werner (eds.). A Morte na Idade Média. São Paulo : Edusp, 1996.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Páscoa, mídia e consumo: o fundamento religioso e as representações utilizadas em propagandas de *outdoor*.

Nathany Andrea Wagenheimer BELMAIA AMADOR, UEM[1]

Resumo: Este trabalho trata do sentido da comemoração da Páscoa segundo as religiões judaica e cristã em contraponto com os símbolos e signos apropriados pelas propagandas de veiculadas em *outdoor* no intuito de impulsionar comercialização de produtos relacionados a este período. Para tratar disto, abordaremos o fundamento religioso da comemoração e a quais símbolos poderiam estar associados. Após uma breve discussão sobre as diretrizes principais do funcionamento do *outdoor* e propagandas em grandes dimensões, buscaremos, através de exemplos de *outdoor* e conceitos cunhados pelos clássicos Walter Benjamin, Adorno e Horkheimer, fazer uma reflexão da forma como a mídia, se apropriando de uma simbologia profana, acaba por se afastar da esfera sagrada que funda a comemoração pascal com a finalidade de potencialização do consumo de produtos e serviços atrelados à Páscoa.

Palavras-chave: Páscoa, símbolos, propaganda de *outdoor*.

Fundamento da comemoração da Páscoa judaica

As festividades de fundo religioso auxiliam na construção e manutenção de uma identidade que une pessoas de diversas origens e nações sob um mesmo credo. A Páscoa, ou Pessach judaico, neste caso, se destaca como um dos principais eventos do calendário judeu, onde, através de comemorações com símbolos e

[1] Bacharel em Ciências Sociais, graduanda em História da Universidade Estadual de Maringá e mestra em História Social pela Universidade Estadual de Londrina.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

rituais especiais, evoca eventos passados, como a libertação da escravidão e o êxodo do Egito.

Segundo a Torá judaica, o Faraó, que negara a libertação do povo de Deus, condenara o Egito a dez pragas (águas transformadas em sangue, rãs, piolhos, moscas, pestes no gado, úlceras, chuva de granizo, gafanhotos, três dias de escuridão e morte dos primogênitos). Antes, porém, da execução da décima praga, a morte dos primogênitos, o profeta Moisés foi divinamente designado para voltar ao Egito e liderar a partida dos hebreus rumo à terra prometida. Assim, ele instruiu as famílias hebreias a sacrificar um cordeiro e molhar com o sangue do animal o umbral das portas de suas casas. Isso constituiria-se na marca do povo de Deus, para que, quando o anjo da morte que passasse pelo Egito, não levasse consigo o primogênito dos lares assim demarcados, como descrito em Êxodo:

> E eu passarei pela terra do Egito esta noite, e ferirei todo o primogênito na terra do Egito, desde os homens até aos animais; e em todos os deuses do Egito farei juízos. Eu sou o Senhor. E aquele sangue vos será por sinal nas casas em que estiverdes; vendo eu sangue, passarei por cima de vós, e não haverá entre vós praga de mortandade, quando eu ferir a terra do Egito. E este dia vos será por memória, e celebrá-lo-eis por festa ao Senhor; nas vossas gerações o celebrareis por estatuto perpétuo. (ÊXODO 12:12-14 grifo nosso).

Ainda de acordo com o Êxodo, o anjo enviado por Deus arrebatou a vida de todos os primogênitos egípcios, desde os animais até o filho do Faraó. Após o episódio da mortandade, o Faraó, temendo sofrer mais retaliações advindas da ira daquele Deus (que já o "castigara" tirando a vida de seu próprio filho), decide libertar o povo de Israel, fato que deu início ao êxodo daquele povo para a terra de Canaã.

A explicação de como se constituiria o fundamento da realização da Páscoa, e que a data seria anualmente celebrada, advém da memória deste dia de libertação. Na frase destacada na citação de Êxodo 12:12, encontramos a prescrição para que a comemoração se torne um estatuto perpétuo. E, em seguida, conta no mesmo capítulo:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Portanto guardai isto por estatuto para vós, e para vossos filhos para sempre. E acontecerá que, quando entrardes na terra que o Senhor vos dará, como tem dito, guardareis este culto. E acontecerá que, quando vossos filhos vos disserem: Que culto é este? Então direis: Este é o sacrifício da páscoa ao Senhor, que passou as casas dos filhos de Israel no Egito, quando feriu aos egípcios, e livrou as nossas casas. Então o povo inclinou-se, e adorou. (ÊXODO 12:24-27).

Portanto, conclui-se que o motivo atribuído à comemoração judaica da Páscoa se dá em função do êxodo do Egito. Mas, os versículos 15 a 17 de Êxodo mencionam que, no mesmo dia do evento da libertação, já existia uma outra comemoração, a festa dos pães ázimos (pães sem fermento), que, naquele momento, ocorria no mesmo dia da Páscoa. Esta "junção" serviu como base para inferência de procedimentos de como a data deveria ser observada pelos fiéis:

> Sete dias comereis pães ázimos; ao primeiro dia tirareis o fermento das vossas casas; porque qualquer que comer pão levedado, desde o primeiro até ao sétimo dia, aquela alma será cortada de Israel. *Guardai, pois a festa dos pães ázimos, porque naquele mesmo dia tirei vossos exércitos da terra do Egito; pelo que guardareis a este dia nas vossas gerações por estatuto perpétuo.* (ÊXODO 12:15-17, *grifo nosso*).

Pode-se ver, que, embora a celebração seja tratada como única (dado que os rituais da Páscoa judaica ocorrem durante sete dias atualmente), ela adveio da fusão com uma outra festividade, que, possivelmente, poderia ter um outro fundamento, que não é citado na Bíblia. Assim, temos que, mesmo antes da data ser associada à libertação do povo e a passagem pelo deserto em busca da terra prometida, a festividade já existia anteriormente:

> Com a inserção da Páscoa no contexto do Êxodo tudo se transformou. O relato dos capítulos 11 e 12 (do Êxodo) combina intencionalmente dois temas independentes, a décima praga e a Páscoa. Tal união mudou o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> sentido dos velhos ritos dessa festa de pastores, tornando-os históricos. [...] (RAVASI, 1985, p.59-60).

De acordo com Ravasi (1985, p.59), antes de Moisés, a festividade que fora posteriormente designada "Pessach judaico", estava sob o pano de fundo de uma sociedade de base agrícola, regida pela mudança das estações, ciclos lunares, migrações pastorais, uso do bastão e sacrifícios, onde, por exemplo, um animal era sacrifícado (sob os cuidados de não ser despedaço durante o ato), para que pudesse retornar na forma de maior vitalidade e fertilidade para o rebanho. Conforme o livro de Deuteronômio:

> Então sacrificarás a páscoa ao Senhor teu Deus, das ovelhas e das vacas, no lugar que o Senhor escolher para ali fazer habitar o seu nome. Nela não comerás levedado; sete dias nela comerás pães ázimos [sem fermento], pão de aflição (porquanto apressadamente saíste da terra do Egito), para que te lembres do dia da tua saída da terra do Egito, todos os dias da tua vida. [...] Seis dias comerás pães ázimos e no sétimo dia é solenidade ao Senhor teu Deus; nenhum trabalho farás. (DEUTERONÔMIO 16:1-8).

As prescrições de Deuteronômio sobre a forma de comemoração da Páscoa, solidificam e estreitam os laços com relação à festa dos pães ázimos, primeiro, por atribuir-lhe uma historicidade associada à "pressa que o povo saiu do Egito" (que não teria lhes dado tempo hábil para fermentar o pão que os alimentaria), e, depois, pelo fato de incorporá-la ritualisticamente, sinalizando, por exemplo, a não ingestão de fermento durante os dias que antecedem a comemoração pascal.

De acordo com Tomaz (2008, p.13-14), o Sêder de Pessach (jantar de Páscoa), é preparado com alimentos que contém toda uma simbologia associada ao evento, evocando os motivos da comemoração. Dentre eles há, por exemplo, três matzots (os pães sem fermento), um pedaço de osso do cordeiro ou ovelha, que simboliza o sacrifício do cordeiro para evitar as mortes dos primogênitos, a erva

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

amarga (representado pela escarola) que marcaria o sofrimento dos escravos no Egito, o charósset (mistura de nozes, amêndoas, tâmaras, canela e vinho), fazendo alusão ao trabalho dos judeus nas edificações do faraó, o karpás e o salsão (considerado o "sabor" do Êxodo) entre outros. Cada um desses alimentos é disposto e consumido segundo formas e rituais específicos, que incluem desde a ordem da ingestão de cada alimento bem como momentos de bênçãos, agradecimentos, pedidos, narrações de história, cânticos etc.

Fundamento da comemoração da Páscoa cristã

Quando a Páscoa começou a ser celebrada pelo Cristianismo, passou por uma reformulação, que lhe atribuiu outra simbologia e significado no Novo Testamento, que, junto com a Torá judaica, compôs a Bíblia Sagrada Cristã.

Partindo dos relatos dos apóstolos no Novo Testamento, nas seguintes seções faremos uma retrospectiva dos principais eventos que teriam culminado na constituição de toda a base do ritual e significância da Páscoa Cristã, que se baseia na crucificação e a ressurreição de Jesus.

Morte e Crucificação de Jesus

As narrativas sobre a morte e crucificação de Jesus constam nos quatro evangelhos canônicos, Mateus 27:33-44, Marcos 15:22-32, Lucas 23:33-43 e João 19:17-30.

Após a Última Ceia com os doze apóstolos, Jesus foi preso no Getsêmani, jardim situado ao pé do Monte das Oliveiras, em Jerusalém, onde orava com os discípulos. De acordo com Mateus 26:57, uma vez capturado, Jesus foi julgado pelo Sinédrio, sendo levado para a casa de Caifás, o sumo-sacerdote, onde os escribas e anciãos estavam reunidos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

De acordo com os relatos bíblicos, Jesus fala muito pouco durante os interrogatórios. Em Mateus 26:62, a falta de respostas de Jesus leva à pergunta: "Não respondes coisa alguma ao que estes depõem contra ti?". Em Marcos 14:61, temos que o sumo-sacerdote diz: "És tu o Cristo, o Filho do Deus Bendito?". A resposta foi: "Eu o sou, e vereis o Filho do homem assentado à direita do poder de Deus, e vindo sobre as nuvens do céu." O sumo-sacerdote então, com raiva, rasgou-lhe as vestes e acusou-o de blasfêmia. Já em Mateus 26:63, o sumo-sacerdote dirigindo-se a Jesus, incita-o: "Eu te conjuro pelo Deus vivo que nos digas se tu és o Cristo, o Filho de Deus", ao que Jesus respondeu "Tu o disseste", provocando fúria.

Assim, com poucas respostas e quase nenhuma defesa, Jesus terminou por ser condenado pelas autoridades judaicas por blasfêmia, pela afirmação de ser o Filho de Deus. No entanto, a regra universal do Império Romano limitava a pena capital estritamente ao tribunal do governador. Então, Jesus fora levado a Pôncio Pilatos, governador da província romana da Judéia, com o pedido de que se decretasse a pena de morte, sob as alegações de "perverter a nação", "proibir o pagamento de tributos" e "sedição a Roma". (cf. Lucas 23:1–2)

No Evangelho de Lucas, ao descobrir que Jesus era galileu, Pilatos envia-o a Herodes de Antipas, entendendo que o caso não caberia à sua jurisdição. Este, por sua vez, não vendo em Jesus nenhuma ameaça, o devolve a Pilatos, que, por fim, declara Jesus inocente das acusações. Mesmo que fosse costume liberar um preso nessa época do ano, a multidão clamou pela soltura de Barrabás e a crucificação de Jesus (cf. Lucas, 23: 18-25).

Pilatos atendeu o pedido da multidão, mas não antes de lavar publicamente suas mãos, deixando, assim, a responsabilidade pela morte de Jesus em aberta. Após este ato, manda açoitá-lo e o entrega para ser crucificado (cf. Mateus 27:24–26).

Depois de ter sido chicoteado e surrado, Jesus recebeu dos soldados romanos, como zombaria, um robe púrpuro (cor imperial), uma coroa de espinhos, que foi colocada sob sua cabeça e o título de "Rei dos Judeus" (Marcos 15:15–20).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Muitas pessoas seguiram o cortejo em Jerusalém, assistindo Jesus carregar sua cruz até o monte onde seria crucificado (Lucas 23:27).

Uma vez no Gólgota, colina do Cálvario, foi pregado à cruz, erguida entre outras duas, de ladrões condenados. (João 19:17–18) De acordo com Marcos, Jesus resistiu por aproximadamente seis horas, da hora terça (aproximadamente 9 horas) até a sua morte na hora nona (três da tarde, detalhe mencionado apenas em Marcos 15:34-37).

Ressurreição de Jesus

Após ser julgado e condenado pelo Sinédrio e pelo povo, Jesus tivera que suportar as diversas humilhações que lhes foram impingidas até ser crucificado e morto. José de Arimatéia, autorizado por Pilatos, tomou o corpo de Cristo e o colocou em um sepulcro. Temendo que os discípulos furtassem o corpo de Jesus e afirmassem que ele ressucitou (como havia prometido), Pilatos pediu que o túmulo fosse selado com uma pedra (cf. Mateus, 27: 57-66).

A continuação deste episódio pode ser encontrada em Mateus 28, Marcos 16, Lucas 24 e João 20. Embora haja divergências nos relatos sobre a ressurreição e posteriores aparições de Jesus, podemos dizer os evangelhos citados concordam nos seguintes pontos: quanto à visita ao sepulcro, feita no domingo pelas das mulheres; a atenção dada à pedra pesada que fechava a entrada do túmulo; que Jesus ressuscitado escolheu aparecer pela primeira vez para as mulheres (ou mulher) e pediu-lhe(s) que proclamassem este acontecimento para os discípulos.

Após a descoberta do túmulo vazio, os evangelhos relatam que Jesus apareceu diversas vezes. Entre elas estão: a aparição para os discípulos, onde Tomé não acreditou até ser convidado a tocar com seus próprios dedos as chagas de Jesus; a aparição na estrada para Emaús e no Mar da Galiléia. Sua aparição final

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ocorreu quarenta dias após a ressurreição, quando Jesus ascendeu ao céu, onde o evangelho afirma que ele está com o Pai e o Espírito Santo até o dia do seu retorno.

Símbolos comemorativos na celebração da Páscoa cristã e judaica

Segundo os fundamentos da Torá e na Bíblia Cristã, podemos ver que a Páscoa é um feriado estritamente ligado à religiosidade, comemorado anualmente na intenção de recordar a memória dos eventos tratados acima.

Dos símbolos judaicos, poderíamos citar o pão ázimo, sem fermento, cuja festividade era comemorada no mesmo dia da libertação do povo do Egito e anexada, portanto, como parte ritual da comemoração. O cordeiro, cujo sangue foi utilizado como marca nas portas para que o anjo da morte não alcançasse seus primogênito, e, também o conceito de redenção, atrelado à ideia de libertação da escravidão no Egito.

Como já abordado anteriormente, a Páscoa judaica segue várias prescrições bíblicas na observância desta data, onde, poderíamos apontar como um dos principais pontos, o "Sêder de *Pessach*", jantar que ocorre em âmbito familiar que inclui o ato de re-contar a história da libertação e rituais específicos para a ocasião.

Baseando-se na Bíblia, o campo semântico que compõe a Páscoa da Igreja Católica Romana utiliza a presença de elementos simbólicos como o pão e o vinho (evocando o episódio da Última Ceia, pois representam o corpo e sangue de Cristo, respectivamente, e formam a base do estabelecimento da Eucaristia), a cruz, símbolo máximo, sinalizando a forma como o filho de Deus padecera para pagar pelos pecados do mundo, e o conceito da redenção (da humanidade), ligado à ressurreição.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Para relembrar as passagens bíblicas e refletir, frequentam missas, e, fora da Igreja, guardam a sexta-feira Santa, preparando alimentos à base de peixes, seguindo por tradição a observância da não ingestão de carnes vermelhas em memória do dia que Cristo é morto. No domingo de Páscoa, além da missa, muitas famílias se reúnem para uma refeição em conjunto para comemorar a ressurreição e redenção dos pecados e fazem trocas dos ovos de Páscoa, chocolates e outros doces.

Se a simbologia atribuída ao ovo se adequa com facilidade à ideia de "ressurreição", remetendo a ideia de nascimento, ou, renascimento, não podemos dizer que com o coelho, signo massivamente utilizado durante o período, ocorra o mesmo. Ele adentra o cenário da Páscoa por simbologias truncadas, onde a tradição popular, fora do âmbito das Igrejas e Sinagogas, tentam atribuir explicações que fazem alusão à fertilidade do animal através de ligações bastante indiretas. No cristianismo, a fertilidade do coelho é relacionada com conceito de nascimento (que remeteria à ressurreição), e, no judaísmo, a conexão poderia se encaixar com o conceito de "nova vida", referindo-se à "nova vida" conquistada após a libertação do Egito. Estas atribuições não fazem parte do discurso de nenhuma das duas religiões.

Assim, percorrendo vias marginais, o "coelhinho de páscoa" que traz "um ovo, dois ovos, três ovos" é incorporado à comemoração pascal através de histórias contadas às crianças, e passadas de geração em geração.

No período que antecede o feriado, os mercados são invadidos por ovos e coelhos de chocolate. Em alguns países da Europa, como a Alemanha, por exemplo, além do chocolate – que também está presente em forma de coelhos, mini-ovos de chocolate, amêndoas coloridas e joaninhas, todos coloridos com tons pastéis de rosa, verde, amarelo e lilás – temos, ainda, os ovos pintados à mão, que servem tanto para a decoração quanto para os jogos de caça com as crianças. Já na Austrália, nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha as crianças usam orelhas de coelho ou gorros enfeitados com orelhas. E as crianças britânicas, além disto, enfeitam os chapéus também com flores neste período.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Temos que, de um lado, há o fundamento atribuído pelo cristianismo e judaísmo, e, de outro, a comemoração popular, que se apropria de símbolos e signos quase estranhos às duas religiões, símbolos estes que mantém relações forçosas e delicadas com as mesmas. No caso do Brasil, podemos ver a mistura de símbolos analisando as mídias de *outdoors*, veiculados no período da Páscoa, de 2010 a 2013, em diferentes cidades no Brasil.

*Outdoor*s de Páscoa

Traduzindo literalmente para o português, a palavra outdoor significa "do lado de fora da porta", mas, como mídia, a palavra começou a ser utilizada como abreviatura de outdoor advertising, que remete à ideia de propaganda ao ar livre. Entretanto, no Brasil, a palavra outdoor não faz referência a qualquer propaganda ao externa (como painel, letreiro luminoso, bandeiras, lonas de pequenas dimensões, parede pintada etc.), mas à uma forma específica de propaganda de grandes dimensões, colocado no exterior, à margem das vias públicas, rodovias, ou em pontos de boa visibilidade onde há grande circulação de carros ou transeuntes.

O outdoor é uma forma de mídia constituída por um aparato de metal ou madeira, que suporta uma placa nas medidas de 9x3 metros na posição horizontal, constituída para abarcar impressões, que contém, na maior parte dos casos, mensagens com finalidade comercial, propagandas, funcionando como potencializador no processo de consumo ou captação de clientes. A impressão divide a imagem em trinta e duas, dezesseis ou oito partes (conhecido como L32, L16 e L8 respectivamente), na qual cada uma constitui uma folha diferente, que, ao ser colada na ordem correta, reconstitui a imagem antes de ser dividida pela impressão. A colagem se dá de forma que o conteúdo fique bem definido e não as aparente emendas. Os outdoors também podem contar com apêndices, que são chamados apliques, que se constituem de objetos e outros elementos gráficos que amplie e faça a imagem ultrapassar as limitações espaciais do outdoor.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As principais características desse tipo de mídia são propagandas de grandes dimensões, com artes de impacto, letras grandes e cores que chamem atenção para o conteúdo, que é dado através de mensagens curtas e objetivas, que possam ser lidas em, no máximo, oito segundos. Atualmente, a exibição de uma propaganda pode ser veiculada por quatorze dias, em um ou vários pontos da cidade.

Salvo poucas exceções de mensagens de cunho pessoal direcionada a uma pessoa ou um grupo bem especifico (parabéns, declaração de amor etc.), o uso da mídia outdoor é majoritariamente comercial, com conteúdos de propagandas diversas, como promoções temporárias, lançamento de produtos (e, não apenas os produtos em si, mas também os chamados teasers que visam criar expectativa para o lançamento, com asserções como "aguarde", "vem aí"), divulgação da empresa ou canalização de clientes em potencial vinculando a propagandas com determinadas datas comemorativas no decorrer do ano, como Natal, Páscoa, dias mães, dia dos namorados, dia das crianças e outros.

Assim, dependendo do objetivo a ser alcançado, é pensado e analisado previamente qual o público alvo e com quem a propaganda visa dialogar, para então efetuar a elaboração de estratégias, definindo qual a quantidade de tempo de exibição e os pontos de divulgação (que pode ser, por exemplo, localizado em um ponto próximo da empresa ou loja para chamar a atenção para sua localização, ou escolher determinados bairros para conversar com públicos específicos ou, ainda, decidir espalhar outdoors por toda a cidade).

Com isto, no modo de planejar e executar publicidade de outdoor, fica evidente a presença de alguns fatores já apontados por Adorno no texto " A Indústria Cultural: O Esclarecimento Como Mistificaçao das Massas". Ao definir os pontos da cidade onde serão colocados os outdoors de acordo com o público transeunte (no caso da tentativa de dialogar com um público específico), nos remete à noção de que há uma distinção de níveis de consumidores, como aponta o autor:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Cada qual deve se comportar, como que espontaneamente, em conformidade com seu level [nível], previamente caracterizado por certos sinais, e escolher a categoria dos produtos de massa fabricada para seu tipo. Reduzidos a um simples material estatístico, os consumidores são distribuídos nos mapas dos institutos de pesquisa (que não se distinguem mais dos de propaganda) em grupos de rendimentos assinalados por zonas vermelhas, verdes e azuis. (ADORNO, 1985, p.113).

A distinção dos produtos em categorias tem por finalidade poder atender todos os tipos de consumidores. O objetivo é que haja sempre um crescimento do consumo, que atenda a todos os grupos. A divisão hierarquizada da propaganda visa potencializar seu público consumidor, já lhes oferecendo produtos em conformidade com seu perfil e rendimento.

Espera-se que o montante investido em propaganda reverta em lucros bem maiores para as empresas anunciantes, através da venda ou consumo maior de seus produtos. Na visão de Adorno e Horkheimer "a publicidade é hoje um principio negativo, um dispositivo de bloqueio: tudo aquilo que não traga seu sinete é economicamente suspeito" (ADORNO, 1985, p.134).

Block (2002, p. 280), seguindo Adorno, considera que a publicidade captura a subjetividade, criando um mundo paralelo e ilusório, sedutor, tal como um sonho, onde tudo é possível e realizável através dos produtos divulgados. Assim, é prática comum vincular o produto à determinadas idéias (glamour, felicidade, elegância, riqueza, jovialidade etc), imagens de pessoas (celebridades, pessoas já conhecidas no meio midíatico ou belos modelos) ou lugares (paradisíacos, solitários, luxuosos etc.) afim de persuadir e potencializar as vendas devido à identificação. Não se compra o produto, mas a ideia daquilo que você possa se tornar, a partir do status que ele pode conferir ou o que poderia ser realizado através dele.

No caso do *outdoor*, que vende através da imagem e frases curtas, por exemplo, se a margarina "X" quisesse fazer propaganda, poderia utilizar a imagem dela junto com um ator famoso (com a frase indicando que tal ator aprova o produto e também o consome), ou, se a intenção fosse vincular sua imagem com as ideias

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de “saúde" e “felicidade”, poderia expor uma foto de uma família (jovem, bonita, bem vestida e sorridente) ao redor de uma mesa de café da manhã, cujo personagem central seria um pão acompanhada de uma quantidade generosa da margarina. A frase que acompanha a imagem poderia ser “Por uma família feliz e 100% saudável”. Ao ver o produto, a imagem que vêm à mente do consumidor é aquela escolhida na propaganda, com o consumo por identificação com a ideia ou imagem da pessoa vinculada ao produto.

Nas próximas seções, versaremos justamente sobre os vínculos que a propaganda se apega no âmbito da Páscoa, pensando primeiramente, os possíveis signos religiosos que poderiam representar esta festividade e quais os símbolos utilizados pela mídia para captação ou canalização de possíveis clientes em *outdoor*s.

Dado que no Brasil, nos últimos três anos, as mensagens e propagandas nos *outdoor*s sobre Páscoa são muito similares, selecionamos uma amostra de 9 *outdoor*s com propagandas relacionadas a temática de Páscoa, exibidas no período que antecede a data da mesma em diferentes cidades no país, entre os anos de 2010 e 2013. Segue abaixo a arte final computadorizada com a simulação da imagem no *outdoor*.

Figura 1. Arte do *Outdoor* elaborada por MK3 Propaganda

Fonte <http://www.mk3propaganda.com.br/mk3-cria-campanha-de-pascoa-para-a-ferana/>. Acesso em maio de 2014

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 2. Arte do *Outdoor* elaborada por Spaço Comunicação. Fonte: <http://www.spacocomunicacao.com.br/portfolio-midias_impressos.html>. *Acesso em maio de 2014*

Figura 3. Arte do Outdoor elaborada por Mauricio Eduarte, Consultoria em Marketing. Fonte: <http://www.mauricioeduarte.com.br>. Acesso em maio de 2014.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 4. Arte do Outdoor elaborada por HD Creative. Fonte: <http://www.hdcreative.com.br/tag/feriado/>. Acesso em maio de 2014.

Figura 5. Arte do *Outdoor* elaborada por Behance. *Fonte: <https://www.behance.net/gallery/Pascoa-2012/3219631>. Acesso em maio de 2014.*

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 6. Arte do Outdoor elaborada por Thiago Rodrigues. Fonte: <http://tiagorodrigues760.blogspot.com.br>. Acesso em maio de 2014.

Figura 7. Arte do *Outdoor* elaborada por Alargamídia. Fonte: <http://blog.algarmidia.com.br/blog-da-propaganda/category/campanhas-locais/page/24/>. *Acesso em maio de 2014.*

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 8. Arte do Outdoor elaborada por Caaz Propaganda.Fonte: <http://caazpropaganda.blogspot.com.br/2011/03/dentalcard-pascoa.html>. *A*cesso em maio de *2014.*

Figura 9. Arte do *Outdoor* elaborada por Olé Design e Marketing *Fonte:* <http://olecomunica.blogspot.com.br/2010/03/pascoa-cataratas-jl-shopping-ninguem.html>. *Acesso em maio de 2014.*

Dos nove outdoors aqui selecionados para análise, apenas o da Figura 4 não está relacionado com fins comerciais, pois se trata de votos de "Feliz Páscoa" da prefeitura do município para a população onde ele foi veiculado (no entanto, assim como os outros, não utiliza elementos ligados à religião).

Para impulsionar vendas, as empresas associam seu nome, produtos ou serviços a determinados signos que remetem à Páscoa. Nos outdoors aqui analisados, a escolha dos elementos a que as empresas se vincularam se deram na seguinte forma: a imagem coelho e ovos de chocolate juntos, é utilizada em quatro

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

dos nove outdoors (figuras 1, 2, 3 e 4, correspondendo a 44,5%), apenas o coelho é encontrada em três casos (figuras 7, 8 e 9, correspondendo a 33,3%), e somente ovos de chocolate (figura 5) e chocolate em barra (figura 6), ambos correspondendo a 11,1% dos casos.

Resumindo, a porcentagem de outdoors relativos à venda de chocolate é de 66,7% (figuras 1, 2, 3, 5, 6 e 9), visando impulsionar a venda e consumo do produto sob diversas formas, e os restantes 33,3% (figuras 4, 7 e 8) associam a imagem do coelho à mensagens votivas e venda de outros produtos e serviços. No total, nenhum outdoor utiliza imagens que combinam com o fundamento religioso do feriado.

Simbologia utilizada pela mídia para propagandas na Páscoa e analogias

A importância da imagem que se associa a um produto já é apontada por Adorno Horkheimer ao tratar do modo como a indústria da cultura modela o comportamento de seus consumidores. As propagandas midiáticas, usam os recursos mais atrativos para induzir seus espectadores ao consumo vinculando imagens de celebridades, atores, estrelas do esporte e figuras televisivas, com o intuito de que o haja um consumo de um produto pela identificação a determinado nome. De acordo com Passos (2011, p.39) esta indústria "busca criar uma identificaçao na qual os consumidores do entretenimento se identifiquem com os atores do filme, com os sorteados de um prêmio, criando uma pseudoindividualidade."

Podemos dizer que um dos motivos para a escolha da não utilização de símbolos ligados à religião, é que, além das diversas interpretações que poderia suscitar entre religiões ou vertentes religiosas, é que eles poderiam não se constituir em imagens atrativas e vendáveis. Tomemos o exemplo da cruz: o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

elemento Cristão é carregado por uma história de dor, de todo o sofrimento do Calvário que culminou na morte do filho de Deus.

Visualizar um anúncio que trouxesse essa correspondência, poderia trazer desconforto, causando um efeito inverso àquele que se visa alcançar, que é potencializar as vendas do produto. Ainda de acordo com Adorno, as pessoas consomem aquilo que acreditam lhe fazer bem, trazer felicidade de alguma maneira. Ao comprar algo, é importante se sentir bem e realizado, isto é, satisfazer uma necessidade, que já existia ou foi criada por uma indústria que tem como oferta *in loco* proporcionar prazer.

Segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 117) "o princípio impõe que todas as necessidades sejam apresentadas como podendo ser satisfeitas pela indústria cultural" e acrescentam "mas, por outro lado, que essas necessidades sejam, de antemão, organizadas de tal sorte que ele se veja nelas unicamente como um eterno consumidor, como objeto da indústria cultural". Ou seja, há diversas "escolhas", de ovos de Páscoa e chocolates, o importante é comemorar a data consumindo-os. E assim, de acordo com o autor, há uma indústria cultural, transformando bens culturais, como arte e cinema, em objetos de consumo. Neste caso, o feriado religioso da Páscoa é convertido em mercado consumidor.

Desta forma, as propagandas no *outdoor* dão preferência para utilização de símbolos menos ligados à uma religião específica, o que pode ampliar o círculo de identificação com a comemoração e aumentar um consumo feito sem reflexão profunda e associação direta com o motivo religioso da festividade, que, tanto judaísmo quanto cristianismo, carregam na sua história, também o fator do sofrimento - que, uma vez associado, poderia não reverter em adesão.

Os feriados religiosos do calendário anual, como a Páscoa e o Natal, que teriam, a priori, a finalidade de abrir um canal de reflexão e proximidade do homem com o divino, encontram-se sob o pano de fundo de mercado, constando como datas de grande lucratividade. E, sob nova roupagem e com outras conotações que se ligaram ao feriado de Páscoa, os produtos associados à data são consumidos por

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

milhões de devotos e fiéis, que são capturados na sua fragilidade intelectual e emocional.

No mundo do consumo, o Cristo ressuscitado ou a imagem da libertação do povo judeu é substituída pela figura do "coelho", personagem implantado no imaginário coletivo e mantido pela indústria cultural. O momento de devoção do período é suplantado pelas comemorações regadas aos quilos de chocolate na forma de ovos e coelhos. Como apontam Adorno e Horkheimer (1985, p.110) a indústria cultural "os mantém tão bem presos em corpo e alma que eles sucumbem sem resistência ao que lhes é oferecido".

É possível compreender a ideologia de base da indústria cultural, de que qualquer bem cultural pode ser revertido em artigo de consumo, observando a percepção de Walter Benjamim acerca dos motivos que levaram a perda da aura na obra de arte. De acordo com seu texto "A Arte na era da reprodutibilidade técnica", (BENJAMIN, 2012, p.15) muitas obras de arte aparecem primeiramente com valor de culto, surgindo a serviço de um ritual mágico e religioso através de, por exemplo, estátuas para adoração. A Vênus grega no contexto que fora produzida, era objeto de culto, já para a Igreja medieval, a mesma representava um ídolo maligno. Os sentidos atribuídos à mesma obra mudavam com o tempo, mas o objeto continuava sendo único.

Um outro aspecto relevante destacado por Benjamin é a inatingibilidade de uma obra única. Mesmo que fosse possível vê-la em uma exposição, a proximidade física ainda não aboliria a distância que a separava de seu espectador, no sentido de não estar acessível à posse ou contínua visibilidade. Várias imagens, inclusive, passavam por hierarquia, onde apenas alguns sacerdotes podiam vê-la, e outras ficavam a maior parte do ano coberta.

A reprodução técnica permite a aproximação de uma obra de arte por meio de suas cópias (como fotografias, por exemplo). Por um lado, isto abre espaço e libera a obra de arte do que Benjamin chama de "experiência parasitária ligada ao ritual" (BENJAMIN, 2012, p. 15), ocasionando a abertura daquilo que antes era privilégio de poucos. Mas, por outro, isto acarreta na quebra de sua "aura", que está

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ligada à sua unicidade, ou seja, sua existência única no mundo. Apenas no original transcorre a real história, desde a criação e tudo que se sucede, suas marcas e permanência no espaço-tempo. As reproduções se distinguem do original por não deter estas características. Substituindo o uno pelo múltiplo "vazio" das cópias sem historicidade, a reprodução técnica contribui para a destruição da "aura". E é esta multiplicidade de reproduções sem aura que se insere na esfera da práxis política da lógica mercantil (*Idem*, p.14-15).

A partir disto, poderíamos fazer uma analogia com a Páscoa, onde a reprodutibilidade técnica retira a "aura" do feriado na medida que se apropria deste dia para alavancar vendas, transformando uma fé em uma multiplicidade de artigos a serem consumidos, artigos que não carregam, necessariamente, o sentido religioso. As características sagradas são, se não suprimidas, suavizadas, o que destitui-lhe seu caráter de "culto".

Assim, podemos concluir que esta comemoração é retirada da esfera do sagrado e colocada no profano quando compartilhada através de outros signos estranhos às doutrinas (coelhos e ovos), signos estes que a coloca à serviço de um mercado, que é estimulando anualmente ao mesmo consumo sem reflexão profunda sobre seu real significado.

Muitos fiéis conhecem de cor o discurso que fundamenta a esfera do sagrado da comemoração, mas, se questionados sobre o consumo do chocolate, ovos e coelhos, não conseguirão fazer ligações coerentes entre ambos (profano e sagrado). É um consumo por tradição, com pouca reflexão. Segundo Benjamin "em tempos históricos de grandes mudanças [se referindo à modernidade], as tarefas que se apresentam ao aparelho receptivo humano não podem ser resolvidas por meios puramente ópticos, ou seja, da contemplação. Elas só podem ser resolvidas gradualmente pela recepção tátil, pelo costume" (BENJAMIN, 2012, p.31). E, assim, continua Benjamin, se podemos realizar tarefas enquanto estamos distraídos é porque estamos acostumados.

Para Benjamin, a recepção pela distração constitui um sintoma de profundas mudanças na percepção. O público avalia um filme, afirma o autor, mas o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

faz de forma distraída. Diferente da obra de arte, que exige um mergulho e uma contemplação ativa, onde o espectador deixa-se perder entre suas reflexões e ligações que faz perante uma contemplação, o cinema se constitui numa linguagem passiva, onde aquele que assiste um filme tem de fazer um esforço por acompanhar a sucessão de imagens que desfila à sua frente apenas para de compreender a história integral. Nenhum grande esforço mental de reflexão é requerido, diferente da obra de arte.

A avaliação é distraída, assim como o consumo. Com isto, ao utilizar outros símbolos desconcectados da religião (e ainda assim o ato do consumo de produtos estranhos à esta esfera continuar anualmente a ser repetido por tradição, costume ou distração), denota não apenas mudanças no aparelho receptivo, mas também que a Páscoa está inserida na lógico do consumo e domínio do capital.

Kant, em seu livro "A crítica da razão pura", defende que a racionalidade seria um princípio de autonomia e independência da humanidade. Adorno e Horkheimer, por sua vez, ressaltam que a indústria cultural desprove crescentemente a capacidade do pensar crítico, onde "o ser é intuído sob o aspecto da manipulação e da administração. [...] Os sentidos já estão condicionados pelo aparelho conceitual antes que a percepção ocorra" (ADORNO, 1985, p.73).

> A dificuldade maior de nossa cultura não é a de estar mergulhada num vazio desesperançado, mas ao contrário, é de ter produzido um horror difuso e persecutório à interiorização, ao assombro, ao não-sentido (tomados como máscaras aterradoras do vazio) e, como conseqüência, um ambiente extremamente vulnerável à sedução dos objetos e ao seu interminável processo de substituição pelo mercado. Não é que faltem significações. O problema é que a própria questão do sentido tornou-se obsoleta e incomoda, num mundo em que os 'padrões de qualidade' exigem uniformização, previsibilidade e sujeição (BEZERRA JR., 2002, p.7).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. Dialética do Esclarecimento. Trad.Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 1985.

BENJAMIN, Walter. [et al] Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. Tradução Marjane Lisboa e Vera Ribeiro. Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BÍBLIA, Português. Bíblia Sagrada. 45a. edição. Petrópolis: Vozes, 2001.

BOCK, Ana Mercês Bahia et al. Psicologia: uma introdução ao estudo de psicologia. 13.ed., São Paulo, Saraiva, 2002.

BEZERRA Jr., Benilton. Vazio, a palavra da moda. Jornal do Brasil. Caderno de Idéias, 2 de março de 2002.

PASSOS, Rodrigo Duarte Fernandes dos. Os meios de comunicaçao como instrumento de poder: *Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno (1903-1969) e a indústria cultural.* In: Cadernos do PET Filosofia, Piauí, v. 2, n.3, p.35 a 43, 2011.

SOARES, Jorge Coelho, EWALD, Ariane P. REFLEXOES A SOMBRA DE ADORNO: cultura do consumo, vazio existencial e sofrimento psíquico. *Nomadas, Revista Crítica de Ciéncias Sociales y Jurídicas.* Madri: Universidade Complutense, Número Especial: Monográficos (MA.O) Theodor W. Adorno (1903-2003), 2004, p.1-12

SOUSA, Kairon P. de Araújo. Adorno e Horkheimer: uma visão crítica sobre a indústria cultural In: Revista Aproximaçao. Rio de Janeiro, n. 4, 2013. p.63-75

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

"Princesa Mononoke" e a natureza: interlocuções acerca de práticas religiosas japonesas e do movimento ambientalista dos anos 1990

Lunielle de Brito Santos BUENO[1] (UEL)
Matheus Silva DALLAQUA[2] (UEL)

Resumo: Os estudos das religiões tem ganhado cada vez mais espaços e uma multiplicidade de suportes. Esse trabalho visa analisar as representações religiosas orientais dando enfoque às imagéticas presentes em nossa fonte, o filme "Princesa Mononoke" (1997) do fundador dos Estúdios Ghibli e diretor japonês Hayao Miyazaki. Como recorte abordamos os elementos naturais que se vinculam sincreticamente às práticas religiosas do Xintoísmo e do culto aos *kami,* e ao movimento ambientalista dos anos 1990. Elementos como entidades naturais representadas por lobos, javalis, veados e rios, são o foco do trabalho que visa entender essas representações fortemente influenciadas pelo contexto histórico de produção.

Palavras-chaves: Culto aos *kami*, Movimento ambientalista, Princesa Mononoke.

Introdução

Partindo do interesse pessoal de pesquisa e do contato com a historiografia que se debruça sobre as religiões e religiosidades orientais, propomos, através deste, trabalhar alguns elementos do culto aos *kami* através do filme Princesa Mononoke (*Mononoke-hime*), sendo o culto aos *kami*, de maneira sucinta, a prática

[1] Graduanda em História pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), bolsista de Iniciação Extencionista no Laboratório de Estudos e Domínios da Imagem (LEDI), pela PROEX.
[2] Graduando em História pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), bolsista pela PROEX por participar do projeto de extensão "Contação de Historias Norte do Paraná: memória e educação patrimonial.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ritualística que envolve as diversas divindades do Japão, podendo ser esses entes queridos; espíritos do mundo natural, como animais, plantas e rios e afins.[3]

O filme, dirigido por Miyazaki, lançado em 1997, se passa na Era Muromachi, entre 1337 e 1573, aproximadamente. Nesse período, há a união das duas cortes imperiais, Quioto e Yoshino, que se encontravam em divergência e, também, o primeiro contato dos japoneses com os jesuítas portugueses com o intuito de cristianizá-los.[4] O mesmo, conta a história do último príncipe guerreiro Emishi, por nome Ashitaka, que, ao tentar proteger a aldeia em que vivia, matando um javali, é possuído por uma espécie de *kami* amaldiçoado. Ao matar o javali, seu braço direito é contaminado por uma maldição que ao mesmo tempo que lhe dá uma força sobrenatural, mato-o lentamente e, com todos esses acontecimentos, Ashitaka deixa sua aldeia para trás, sendo considerado morto por seu povo, pondo fim a sua linhagem como príncipe real.

Temos por interesse esclarecer que ao longo desse trabalho, há um processo de escolhas, como em qualquer trabalho de cunho historiográfico. Escolhe-se dar mais enfoque nas discussões a respeito das representações religiosas, e consequentemente as discussões inerentes a esse campo de análise, que uma análise fílmica a miúde. Todavia, ressaltamos a importância de levantar o embasamento teórico-metodológico pois, estamos lidando com uma fonte específica que como qualquer outra, possui sua linha de abordagem, contextualização, bem como de discussão.

Arcabouço metodológico de fonte audiovisual

Analisando a nossa fonte audiovisual e entendendo que essa é construída de uma multiplicidade de discursos que se integram na produção final, procuramos superar as análises associadas à escrita, como os roteiros e os diálogos, tentando

[3] ANDRÉ, 2008, p. 3
[4] Para saber mais, ler YAMASHIRO, J. História da Cultura Japonesa. São Paulo: Ibrasa, 1986.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

entender uma realidade mais abrangente e complexa. Além disso, para se estabelecer esse trabalho, busca-se no decorrer deste apresentar uma interpretação que diz respeito ao que Marcos Napolitano chama de "o cinema na história". Nessa sua classificação, a produção cinematográfica torna-se a fonte primária para a investigação historiográfica, como será tratado nesse artigo[5].

Além do discurso do filme, o seu enredo que se faz a partir do roteiro, tentamos nos ater a outras linguagens importantes na composição cinematográfica, como o cenário, a música, a iluminação e a visualidade desse – que se dá pelo discurso imagético –. Em outras palavras, tentamos analisar o filme com os diversos segmentos de forma integrada.

Outra premissa importante no nosso trabalho é a sensibilidade de percepção do que é "não-intencional", ou "inconsciente", além do que se propõe como intencional e explícito, afinal, o documento fílmico contém uma série de significações e nós devemos ter a percepção para captar todos os prismas a fim de uni-los em nossa análise.

Segundo Marc Ferro, analisar um filme não se trata de questões puramente estéticas, compreendendo a especificidade dessa arte, que é uma "forma de expressão", entendemos que essa é um produto, uma "imagem objeto"[6], e como objeto, esse é uma construção cheia de representações – interferindo na História e possibilitando novas abordagens aos pesquisadores da área, desde os Annales – e signos diversos.

Para Marcos Napolitano, quando um historiador se propõe a trabalhar com uma fonte deste cunho, este deve entender que essa não se constitui como uma fonte neutra e fidedigna da realidade, afinal por sua vez essa conta com:

> Conjunto de elementos, convergentes ou não, que buscam encenar uma sociedade, seu presente ou seu passado, nem sempre com intenções políticas ou ideológicas explicitas [...] pode ser realista ou alegórica, pode ser fidedigna ou fantasiosa, pode ser linear ou

[5] NAPOLITANO, 2005, p. 240
[6] FERRO, 1992, p.82

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> fragmentada, pode ser ficcional ou documental. Mas é sempre encenação[7].

Entende-se então que essas fontes cinematográficas, de acordo com o autor, são imbuídas de uma subjetividade, que por sua vez diz respeito a escolhas feitas seja pelo diretor, seja pelo produtor, seja consciente ou não, sendo assim, como qualquer outra fonte.

Contextualização da obra e religião

O filme é produzido nos anos 1990, lançado em 1997, no Japão. Essa última década do século XX foi marcada por um forte investimento de alguns Estados em diminuir a poluição, proteger o planeta, salvar os animais em extinção e uma série de medidas vistas como parte do movimento ambientalista.

Um pesar na consciência de muitos em relação a uma série de ações promovidas pelo homem que destrói a natureza, acaba caracterizando esse movimento, que ganha adeptos no mundo todo, inclusive o diretor Miyazaki.

Em 1990, criou-se o Comitê Intergovernamental de Negociação para uma Convenção-Quadro sobre Mudanças Climáticas, na cidade de Genebra, na qual discutiu-se um possível aumento da temperatura do planeta. Aqui pode-se perceber um preparativo para a conferência que ocorrera dois anos mais tarde.

O Brasil sediou a conferência da ONU de 1992, conhecida como Rio-92, Eco-92 ou Cúpula da Terra, em que foram discutidas medidas que levassem em confluência o progresso sem destruir a natureza. Medidas como a redução do consumo de petróleo e carvão mineral foram uma das acordadas nesse evento.

Em 1995 na Alemanha e em 1996 na Suíça foram realizados as Conferências das Partes, em que negociações para a definição de metas para o

[7] NAPOLITANO, Op. cit., p. 276

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Protocolo de Kyoto foram feitas. Metas essas que envolviam uma ajuda financeira àqueles países que estavam em desenvolvimento e que pudessem somar nas pesquisas de redução de gases.

Outro marco para os ambientalistas ocorreu no próprio ano de lançamento do filme, 1997, em que, na cidade de Kyoto, firmou-se o Protocolo da Conferência das Partes, no qual discutia a redução da emissão dos gases do efeito estufa.

Em linhas gerais pode-se perceber que o diretor é fortemente influenciado por essa série de eventos, conferências e reuniões que, mesmo que envolvam visivelmente o âmbito político e das relações-públicas de cada nação, também permeia os âmbitos escolares, comerciais e também artístico, como o cinema e, especificamente, os filmes de Mitazaki.

Tratando do contexto cultural que também envolve o diretor e que perpassa toda nossa discussão de análise, o Xintoísmo e o culto aos kami, durante muito tempo, foram descritos como as religiões mais antigas do Japão, todavia estudos recentes nos mostram que essa crença, na verdade, foi uma tradição inventada pelos próprios xintoístas, para conferir-lhes um caráter de legitimação[8]. Vale ressaltar que o Xintoísmo, no século XIX, é considerado uma religião de Estado e o mesmo entende que o Japão é uma terra sagrada dada pelos deuses xintoístas aos moradores dessa, entretanto, mesmo que as duas religiões citadas acima sejam diferentes e tenham suas particularidades, é possível notar as aproximações dessas.

A própria palavra Xintoísmo, derivado do termo chinês shen tao, se desenvolveu de uma palavra que significava "o universo dos kami", para uma que significa "o caminho dos kami" e, mais tarde, Xintoísmo veio a se referir ao conjunto de deuses não-budistas.[9] Ademais, é importante ressaltar que essa religião além de

[8] ANDRÉ, op.cit., p. 2
[9] TEEUWEN; SCHEID, 2002, p.5.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ter por característica sua multiplicidade de objetos de veneração[10], a mesma carrega também uma multiplicidade de práticas, o que acarreta em sua complexidade[11].

Destaca-se que, tanto o Xintoísmo, quanto o culto aos kami sofrem sincretismo com o Budismo, ou seja, há uma relação dialética entre esses, na qual as transformações ocorrem não só no Xintoísmo ou no culto aos kami, mas também no Budismo e em suas vertentes.[12]

Alguns autores atribuem ao Xintoísmo uma ligação profunda com a natureza, na qual seres animados ou inanimados, possuem espíritos, estabelecendo assim, uma interlocução com o culto aos kami, sendo que muitos desses são entidades. Salienta-se que não apenas esses seres são considerados divindades, uma vez que o termo kami encontra-se no plural, apontando a pluralidade de seus deuses.

Entretanto, quando há uma morte trágica, existe a possibilidade que o ente falecido venha a se tornar um kami amaldiçoado, como é retrato no filme quando o javali é chamado de tatari gami, uma espécie de "deus demônio"[13], uma divindade (kami) que estava imerso em ódio e orgulho ao mesmo tempo.[14]

Apesar das confluências entre o culto aos kami e o Xintoísmo, retoma-se a partir desse momento as divergências existentes entre ambas. Primeiro ponto relevante é que o culto aos kami constitui-se numa prática mais antigo que o Xintoísmo, tendo essa última se apoiado nos kami para legitimar seus pressupostos e práticas, como citado acima. Outro ponto sobre o Xintoísmo, é que o mesmo é uma religião extremamente centralizada, diferentemente do culto aos kami – que muitos estudiosos acreditam não poder ser chamado de religião, pois não possui dogmas, códigos morais ou livros sagrados[15], sendo extremamente fragmentado e não estruturado.

[10] Estima-se que há cerca de oito milhões de divindades xintoístas, variando entre ente elementos naturais e humanos, sendo que uma vez que morrem, seres humanos podem se tornar kami.
[11] BATH, 1998, p. 14,15.
[12] TEEUWEN, M e SCHEID, B. op.cit. p. 2, 3.
[13] Entende-se aqui, que o conceito demônio refere-se a cristandade advinda dos cultos provenientes do oriente próximo e do ocidente. Contudo, emprega-se o termo aqui salientando suas possíveis problemáticas, usando-o apenas como ilustração
[14] ANDRÉ, R. G. op.cit. p. 3
[15] BATH, S. op.cit., loc.cit.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Logo, Miyazaki, influenciado pelas ideias ambientalistas e culturais das religiões japonesas, produz esse clássico do cinema, falando, por elementos simbólicos, muito mais de seu tempo do que do retratado no filme.

Análise fílmica "Princesa Mononoke" (1997)

É possível notar a importância dada a natureza no filme em várias passagens. A primeira delas, e provavelmente a mais emblemática é que ao mesmo tempo em que a personagem Lady Eboshi busca destruir a natureza na procura por minérios para a transformação desses em armamento e venda ao governo japonês, a própria natureza se rebela contra Eboshi, cujas praticas incluíam desmatar a natureza e matar os animais e divindades[16] que nela residem, como é o caso do deus javali.

Indaga-se aqui, a representação que o diretor buscou traçar ao utilizar essas figuras que sugam o sangue e a vitalidade da divindade transformando-o em um ser guiado por dor, sofrimento e ódio. Uma das possíveis abordagens que pensamos ao longo da análise do filme é a aproximação existente entre essas figuras e as sanguessugas do mundo real, parasitas hematófagos do mundo natural, ou seja, que se alimentam do sangue de seus hospedeiros levando-os ao seu enfraquecimento.

[16] Representadas, no filme, pelas divindades, como os lobos, responsáveis pela proteção e pelo instinto materno; os javalis como guerreiros, vingativos e unidos; os macacos responsáveis pelo reflorestamento de áreas desmatadas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1 - O deus Javali transformado em tatari gami debaixo dessas figuras que o dominaram

Ao mesmo tempo que é tomada como antagonista na história, Lady Eboshi, possui inúmeras qualidades, como apresentar-se como uma boa líder; que, além de comprar mulheres que seriam enviadas para prostíbulos com o dinheiro ganho com a venda de armamentos, transformando-as em trabalhadoras; dá chances aos leprosos, considerados como párias sociais; protege sua vila e seus moradores de ataques samurais.

Essa premissa nos leva a perceber que, diferentemente da maioria das religiões Ocidentais, sustentadas pelo dualismo de que ora se é totalmente bom e ora se é totalmente mal, não se pode analisar de forma simplista as atitudes das personagens no contexto social e religioso que o filme retrata, uma vez que tanto as figuras humanas como as próprias divindades possuem aspectos que podem ser considerados como bons e maus ao mesmo tempo.

Esse antagonismo, notado em uma das figuras mais controversas, contudo de extrema importância no filme, o deus Shishigami, expresso através da figura de vários animais em apenas um, uma espécie de guardião do mundo, responsável por ao mesmo tempo dar a vida e tirá-la, ou seja, uma figura que tem por característica uma relação dialética próxima as teorias hegelianas[17].

[17] Diante de uma posição em discussão, temos a oposição desta, em outras palavras, uma tese e uma antítese, da confluência entre essas duas esferas antagônicas surge a síntese que abrange ambas, essa é, de uma maneira simples, a explicação da dialética hegeliana.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1 - A relação dialética da entidade Shishigami

A partir da interpretação dessa imagem, podemos esclarecer melhor essa relação antagônica que a divindade em questão representa. Percebe-se que ao passo em que a pata dianteira direita retira a vida a sua volta ao matar a vegetação onde pisa, a pata dianteira esquerda é responsável por seu inverso: dar a vida, uma vez que essa é responsável por fazer brotar novas plantas.

Contudo, como afirmado anteriormente, a figura do deus Shishigami é uma das mais complexas de todo a obra, além de possuir diversos significados e funções, a entidade possui também diversas formas corporais ao longo do filme, sendo que uma delas nos abre para interpretações referentes a discussão proposta pelo diretor a respeito do desmatamento que ocorre pelas mãos dos homens.

Abre-se janela para essa interpretação a partir do momento em que enquanto a divindade permanece em paz, sua forma, mesmo que se altere está sempre relacionada a figuras típicas do mundo animal, como um veado por exemplo. Contudo, a partir do momento em quem Lady Eboshi retira-lhe a cabeça, assim como o javali do começo do filme, Shishigami torna-se uma espécie de tatari gami, que em uma busca desenfreada pelo membro que lhe foi decepado passa a destruir todo o mundo a sua volta, seja humano, seja natural.

É nesse momento que temos sua figura que antes se assemelhava tanto ao animal quadrupede durante o dia, quanto sua forma bípede e com aspectos ainda animalescos, com uma espécie de luz interna durante a noite, se tornando uma

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

figura com braços e pernas, mais acinzentada, sem as características de um animal, aproximando-se assim da figura humana que passa a levar caos e destruição para o mundo, o que só é revertido quando Mononoke e Ashitaka lhe devolvem o membro.

Figura 2 – Quadro comparativo entre as formas que a entidade Shishigami assume. A primeira imagem representa-o durante o dia, a segunda durante a noite e a terceira após ter a cabeça cortada

Ainda sobre a análise fílmica pertinente ao nosso trabalho, pode-se notar que a iluminação utilizada nos dois grandes espaços do filme remetem a problemática ambientalista do filme. Todos os espaços ligados a natureza parecem serenos e claros, mesmo quando noite, o azul do céu passa tranquilidade e paz, diferentemente dos espaços urbanos que, antagonicamente, são cinzentos e abarrotados de pessoas caminhando, pessoas trabalhando e falando freneticamente, passando uma imagem fechada, sombria e acelerada do espaço, como apresentadas no quadro comparativo abaixo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 3 – Quadro comparativo da natureza clara que passa tranquilidade e cidade escura poluída

A interlocução entre práticas antropofágicas e os macacos do filme, torna-se pertinente uma vez que esses acreditam que, ao comer a carne de Ashitaka, ou de Mononoke, tornar-se-iam mais fortes para poderem guerrear contra os homens de Eboshi, de forma que a vitalidade e virilidade seriam transmitidas para aqueles que praticam tal costume.

Considerações Finais

Podemos perceber que, os elementos simbólicos tratados no decorrer desse artigo não seriam possíveis de serem notados sem um estudo da metodologia do nosso suporte, assim como dos elementos religiosos e dos trâmites do movimento ambientalista dos anos 1990.

Durante a análise, procurou-se perceber elementos do passado e do presente que se convergem no filme "Princesa Mononoke". Tratando dos elementos voltados ao tempo passado, o diretor datando sua temporalidade no período de 1337 a 1573, percebe-se a tentativa de resgatar elementos vinculados à natureza das religiosidades tradicionais do período no Japão, o culto aos kami, bem como a estruturação do Xintoísmo.

Ademais, do presente, podemos perceber que o diretor estava imbuído de elementos ideológicos do movimento ambientalista, em que, através de sua

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

produção, busca mostrar os estragos que o progresso incontrolado e impensado traz a natureza e ao próprio homem.

Logo, o filme "Princesa Mononoke", usa elementos das religiosidades japonesas, dando foco nas questões naturais, a fim de problematizar uma questão do seu presente: os problemas ambientais causados pelo homem.

Referências Bibliográficas

PRINCESA Mononoke. Título original: *Mononoke-hime*. Direção: Hayao Miyazaki. Produção: Toshio Suzuki: Studio Glibhi, 1997, 134 min, son, color.

ANDRÉ, R. G. Shintoísmo e culto aos *kami*: aproximações e distanciamentos. São Paulo: Revista Nures nº 9, disponível em http://www.pucsp.br/revistanures Núcleo de Estudos Religião e Sociedade – Pontifícia Universidade Católica, 2008.

BATH, S. Xintoísmo. O caminho dos deuses. São Paulo: Edita Ática, 1998.

FERRO, M. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J.; NORA, P. (Orgs.). História: novos objetos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 79-115.

NAPOLITANO, M. "Fontes audiovisuais: a história depois do papel" IN: PINSKY, C. (org). Fontes históricas. São Paulo: Contexto, 2005.

TEEUWEN, M. e SCHEID, B. Tracing shinto in the history of kam worship, In: *Japanese Journal of Religious Studies*, 2002.

YAMASHIRO, J. História da Cultura Japonesa. São Paulo: Ibrasa, 1986.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Guadalupe Tonantzin: a iconografia guadalupana como instrumento de apropriação e ressignificação da religiosidade náhuatl

Rafael Augusto CASTELLS DE ANDRADE[1]

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Em 1531, a série de visões da Virgem de Guadalupe por Juan Diego Cuauhtlatoatzin, índio mexica recém-convertido, resulta no misterioso surgimento de sua famosa imagem no (antes liso) tecido utilizado pelo seu mensageiro. A iconografia estampada parece remeter diretamente aos hábitos, cultura e religiosidade dos índios nahuas: a cor de sua pele é parda; seus dois mantos, principalmente o de baixo, contêm elementos que se assemelham à iconografia náhuatl; a Virgem aparece usando um laço na altura do ventre, tal como as mulheres nahuas faziam para indicar sua gravidez; a santa aparece no sagrado monte Tepeyac, onde havia um famoso templo dedicado à Coatlicue Tonantzin, deusa da fertilidade, da terra e mãe de Huitzilopochtli, uma das divindades mais reverenciadas do panteão mexica. Estes e outros fatores envolvendo a iconografia guadalupana parecem apontar para um conjunto de elementos híbridos (cristãos e nahuas) que tiveram como principal objetivo a conversão indígena, por meio da apropriação e ressignificação de elementos iconográficos autóctones, principalmente os de teor religioso.

Palavras-chaves: Virgem, Guadalupe, iconografia, nahua.

O ano de 1492 é visto como um marco na história humana. As três caravelas comandadas pelo almirante Dom Cristóvão Colombo, em vez de chegar às Índias, tal como planejado, aportaram em outro continente, posteriormente nomeado "América", mas que repetidamente apareceria nas crônicas, tratados e

[1] Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGARTES UERJ).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

livros – principalmente até o século XVIII – como "Novo Mundo". Todavia, concomitantemente a esse novo cenário paradisíaco e exótico, os europeus "descobriram" também uma nova humanidade. Dá-se início, então, a um dos cenários mais ricos e controversos de nossa história: o embate cultural e ideológico entre diversos grupos ameríndios e os europeus.

O panorama político-econômico da Europa quinhentista, aliado à prática mercantilista dos Estados nacionais recém-formados, demandava a procura de novas rotas comerciais alternativas ao Mar Mediterrâneo, tanto quanto metais preciosos para dar sustento à política metalista mercantil. Assim, inicialmente, as Coroas portuguesa e espanhola iniciaram o processo de dominação política nos diversos territórios americanos. Mas, a partir da Reforma Protestante e da consequente Contrarreforma católica, que visava reafirmar o poder e domínio da Igreja, o Novo Mundo logo se veria envolto em uma outra batalha, que tinha como fim o domínio espiritual sobre os indígenas. Assim, a partir das primeiras décadas do século XVI, diversas ordens religiosas, como os franciscanos, dominicanos, beneditinos e jesuítas, disputavam a catequização ameríndia.

A conversão religiosa dos índios se deu, de uma maneira geral, de forma bastante heterogênea. Cada região ocupada apresentava suas próprias particularidades, que variavam de acordo com a influência da metrópole dominante, da conquista territorial e de cada grupo indígena, submetido ou não. Este estudo focará nas relações religiosas entre os índios do tronco cultural nahua2 – mais especificamente, os mexicas ou astecas – e os missionários cristãos, ou seja, entre o paganismo náhuatl e o Catolicismo.

Sabemos que o Cristianismo é uma religião messiânica e que a retórica e apologética cristã são poderosas. Talvez a estratégia mais poderosa e utilizada, de alguma forma, em todas as partes ocupadas das Américas, tenha sido a da aproximação ou sincretismo religioso. O primeiro passo era dado com o

[2] Entende-se por nahua (ou nauas) um termo genérico para designar todos os falantes da língua náhuatl (ou náuatle), pertencente à família uto-asteca e usada por diferentes sociedades provenientes do mesmo tronco linguístico e cultural, como no caso dos astecas ou mexicas. O náhuatl era falado no território atualmente correspondente à região central do México desde pelo menos o século VII. Esses diversos povos partilhavam em comum, além da língua, diversos outros elementos socioculturais. A cosmologia, os cultos, as deidades e os sacrifícios humanos praticados pelos astecas são um exemplo de herança cultural proveniente dos nahuas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

aprendizado da língua nativa dominante pelos missionários. Em seguida, grosso modo, os evangelizadores procuravam conhecer as crenças religiosas e cosmológicas autóctones. Por fim, tentavam aproximar algumas destas crenças à visão de mundo cristã, com o objetivo de converter os índios por meio desta aproximação ideológica.

Um dos casos mais curiosos de sincretismo religioso e cultural entre as culturas náhuatl e cristã reflete-se na própria história e iconografia da santa padroeira do México: a Virgem de Guadalupe. A primeira de suas cinco aparições consideradas milagrosas pela Igreja Católica teria acontecido no dia 9 de dezembro de 1531, portanto, menos de dez anos após os primeiros contatos dos nahuas com o Cristianismo.

Há uma série de questões que envolvem a Virgem e suas aparições que devemos levar em consideração. A primeira delas é a própria data da aparição. Os nahuas criam que viviam na quinta era ou a era do Quinto Sol, ou seja, a humanidade já existira e havia sido extinta por quatro vezes, cada uma delas com uma data prevista, como uma profecia. Curiosamente, a data prevista para o término desta quinta época era, justamente, dezembro de 1531, se equiparada ao calendário cristão,[3] mesmo mês e ano da aparição da Virgem de Guadalupe.

Em segundo lugar, devemos considerar a quem a Virgem teria aparecido, não em uma, mas em cinco ocasiões: dois índios recém-catequizados. Juan Diego Cuauhtlatoatzin (1474-1548) teria presenciado a primeira aparição no dia 9 de dezembro de 1531, na colina de Tepeyac,[4] além de mais três outras entre este dia e o dia 12 de dezembro do mesmo ano; o outro escolhido teria sido Juan Diego Bernardino (c. 1460-1544), tio de Juan Diego Cuauhtlatoatzin, na madrugada do mesmo dia 9, quando, moribundo em seu leito de morte, a Virgem o teria salvo de sua doença.

[3] ARREDONDO, Martha Luz. Identidad cultural en México. In: *Inventio: La génesis de la cultura universitaria en Morelos*. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Ano 1, n. 1, mar. 2005, p. 9.
[4] As primeiras descrições das aparições guadalupanas estão registradas no texto *Nican mopohua*, escrito em náhuatl em 1545 por Antonio Valeriano (c. 1522-1605), nahua nobre e letrado, que posteriormente seria professor e reitor do colégio de Santa Cruz de Tlatelolco, dirigido por franciscanos. Foi um dos mais notáveis discípulos e informantes do frei Bernardino de Sahagún, que se referiu a ele como um aluno produtor de "versos heroicos". cf. SAHAGÚN, Bernardino de. *Historia General de las Cosas de Nueva España* (1540-1585) (3 vols.). México, 1830, vol. 3, p. 81.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O terceiro ponto a ser observado diz respeito à iconografia tradicional da Virgem de Guadalupe (figuras 1 e 2). Chama-nos a atenção, de cara, a pele da Virgem, que, tradicionalmente na História da Arte, sempre fora representada com um tom próprio dos caucasianos; entretanto, tanto na tela de Juan de Sáenz quanto em todas as representações5 de suas aparições, a padroeira e protetora dos mexicanos é representada com uma pele mais escura, de tonalidade mais parda, muito próxima da que era utilizada para representar os índios e mestiços da Nova Espanha, talvez como se indicasse ser o elo que uniria o antigo cristão (europeu e branco, como todos os traços e feições da Santa) ao novo (índios, representados pela pele mais escura).

[5] Incluindo a considerada original (figura 2), que teria sido milagrosamente gravada em um tecido indígena a base de fibras de agave, chamado de *ayate*. A imagem original encontra-se na moderna Basílica da Virgem de Guadalupe, na Cidade do México.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

1. Juan de Sáenz. Virgem de Guadalupe com as Quatro Aparições e uma Vista do Santuário de Tepeyac. 1777. Óleo sobre lâmina de cobre. 52,2 x 40 cm. Museu Soumaya, Cidade do México.

Inés Marta Toste, estudiosa da imagem, aponta ainda para uma série de signos contidos na representação da Virgem de Guadalupe aos quais devemos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

atentar: sua expressão serena nos traz um olhar baixo, como se contemplasse o solo (ou o próprio Juan Diego, visto de cima do monte para baixo). Levemos em consideração que entre os nahuas, o chamado "olho no olho" não era considerado um ato cortês, principalmente entre as mulheres, sendo o olhar baixo um sinal de respeito e reverência, mas que, neste caso, também serve para transmitir tranquilidade e confiança, ato reforçado pela suavidade da junção das mãos, algo talvez ainda novo para os índios, mas não para os europeus; a fita escura, amarrada acima da altura de seu ventre, é muito semelhante a que usavam as nobres mulheres mexicas para demonstrar sua gravidez, o que indicaria que a Virgem de Guadalupe estaria grávida. Além disso, esta mesma fita termina com um laço formando dois triângulos, código visual que no mundo nahua indica o fim de um ciclo e o nascimento de outro.[6]

Ao observarmos seu manto de baixo, vemos uma série de detalhes e arranjos florais dourados, a princípio, nada muito diferente ou chamativo, do ponto de vista da iconografia cristã. Entretanto, Toste aponta para a semelhança das formas destes arranjos florais aos símbolos de plantas e flores muito caras à cultura náhuatl, como o *tepetl*, ou "monte", em náhuatl (vide figura 2 e detalhe). No detalhe, vemos a folha que remeteria ao símbolo do *tepetl*, com desenhos estilizados em seu interior, que seriam o indicativo das cinco direções para o povo nahua: norte, sul, leste, oeste e zênite (ou a quinta direção[7]).[8] Lembramos que a Virgem teria aparecido a Juan Diego Cuauhtlatoatzin no alto do monte Tepeyac. Em outro detalhe do mesmo manto, percebemos outro símbolo floral que se assemelha muito ao ícone do *Nahui Ollin*, recorrente em diversos códices nahuas e presente no centro da Pedra do Sol asteca. Trata-se de um símbolo semelhante a uma flor de quatro pétalas que representa a concepção do universo, do espaço-tempo, os quatro pontos cardeais, as quatro estações e as quatro épocas passadas e extintas, segundo a interpretação náhuatl. Segundo Filo Zitlalxochitzin, o *Nahui Ollin*:

[6] TOSTE, Inés Marta Basse. Iconografía de la Virgen de Guadalupe: Cáceres, La Gomera y Nueva España. In: *Ciencia y Cultura Entre Dos Mundo: Nueva España y Canarias Como Ejemplos de Knowledge in Transit*, Cabildo Insular de La Gomera, San Sebastián de La Gomera, 2009, p. 9-10.
[7] Ponto perpendicular celeste do ponto de vista de um observador terrestre.
[8] TOSTE, Inés Marta Basse, *op. cit.*, 2009, p. 9.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

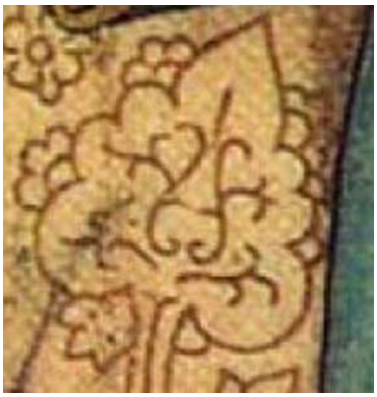
> "[...] é o glifo mais familiar, desde Teotihuacan até Tenochtitlan. É a figura omnipresente na iconografia e foi representada pelos sábios e artistas nahuas sob infinitas variantes, mas sempre formada por quatro pontos unificados por um centro. Na simbologia náhuatl o número cinco é a cifra para o centro. É o eixo do qual partem os quatro cursos do universo e seu centro constitui o ponto de contato entre o céu e a terra".[9]

É interessante observarmos, ainda, que a flor que seria uma referência ao *Nahui Ollin*, que, para os nahuas, era o símbolo da criação da vida na quinta era, está posicionada justamente na altura do ventre da Virgem, que, segundo a crença cristã, estaria grávida do Senhor salvador da humanidade.

[9] ZITLALXOCHITZIN, Filo. El Nahui-Ollin plasmado en el calendario azteca y en la pintura guadalupana: el universo de la cultura náhuatl cifrado en un símbolo. In: *Segundas Jornadas Sobre el Universo de la Cultura Náhuatl*. Puebla: Colégio de História da Faculdade de Filosofia e Letras da Benemérita Universidade Autônoma de Puebla, 2010.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

2. Autor desconhecido. Virgem de Guadalupe. 1531. Nova Basílica de Guadalupe, Cidade do México.



Detalhe da folha impressa no manto, com as cinco direções.

3. Iconografia frequente do símbolo tepetl, ou monte.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Detalhe da flor de quatro pétalas impressa no manto.

4. Iconografia frequente do Nahui Ollin. Códice Magliabechiano, lâmina 13r. Biblioteca Nacional Central, Florença.

Sobre a túnica azul celeste que veste a Virgem de Guadalupe, cabe ressaltarmos que na cultura náhuatl há representações de deidades femininas, como Matlalcueye, mais conhecida por Chalchiuhtlicue, que igualmente vestiam roupas e mantos de cor semelhante, que neste caso, representava as águas dos rios e lagos, aos quais eram associadas.[10] Da mesma forma, a tilma, ou manto, de cor azul turquesa ou jade, também era utilizada por pessoas da nobreza náhuatl. Bernardino de Sahagún já sinalizara que os senhores indígenas também utilizavam tilmas de algodão, de cor semelhante: "Eram de forma quadrada e toda azul, metade escuro, metade claro [...]".[11]

O manto azul da Virgem encontra-se, ainda, revestido por estrelas que, segundo muitos estudiosos, como Juan Homero Hernández Illescas, seriam representações astronômicas de constelações existentes. Desta forma, para muitos, as estrelas de oito pontas representadas no manto não estariam dispostas ao acaso – embora pareçam –, mas corresponderiam às posições das constelações no céu do solstício de inverno da quarta-feira de 12 de dezembro de 1531, aproximadamente às 10h40, horário que coincidiria com uma das aparições da Virgem a Juan Diego Cuauhtlatoatzin. Segundo tais teorias, do lado direito do manto estariam

[10] TOSTE, Inés Marta Basse, *op. cit.*, 2009, p. 11.
[11] SAHAGÚN, Bernardino. *Historia General de las Cosas de Nueva España* (1540-1585) (3 vols.). Cidade do México: Editorial Pedro Robredo, 1938, tomo II, p. 293.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

representadas estrelas das constelações do norte e no esquerdo, do sul. Entretanto, também há opiniões contrárias, como a do astrônomo Jorge Arturo Colorado, que considera ser possível ajustar qualquer padrão estelar no manto da Virgem.[12]

Outro elemento interessante que nos chama a atenção ao sincretismo religioso e simbólico das duas culturas distintas é o broche que a Virgem de Guadalupe aparece usando no pescoço. Vemos nele (muito mais nitidamente na pintura de Juan de Sáenz do que na imagem original – vide detalhe a seguir) a imagem de uma cruz, algo que seria corriqueiro se somente levássemos em consideração a iconografia cristã. Todavia, a cruz era também um símbolo de Quetzalcóatl – deus representante do vento, da vida, da vegetação e do alimento físico e espiritual dos homens, além de ser o criador da humanidade na quinta era solar –, cujo retorno à terra marcaria o fim desta era. Esta cruz representa os dois eixos que dividem ao meio tanto o espaço quanto o corpo humano,[13] sendo seu centro, portanto, o encontro entre o céu e a terra ou, metaforicamente, entre o pássaro e a serpente. Na figura 5 podemos ver Quetzalcóatl carregando a cruz, curiosamente, de uma forma bem semelhante às representações do calvário de Cristo e igualmente barbado.

Detalhe do broche no pescoço da Virgem (tela de Sáenz, figura 1).

5. Quetzalcóatl carregando a cruz. Códice Fejérváry-Mayer, p. 37. Museu de Liverpool.

[12] TOSTE, Inés Marta Basse, *op. cit.*, 2009, p. 11.
[13] O corpo, do umbigo para cima, seria o equivalente ao céu ou a uma ave; já do umbigo para baixo seria equivalente à terra, por sua vez, representada pela serpente. Lembramos que os dois animais formam a etimologia do próprio nome Quetzalcóatl ("serpente emplumada").

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Percebemos também que a Virgem de Guadalupe encontra-se envolta em raios solares, da mesma forma que Juan Diego a teria visto no alto do monte Tepeyac. Sabemos sobre a importância religiosa do Sol não somente para a cultura náhuatl, como também para a maioria das culturas ameríndias,[14] para as culturas grega e romana antigas e também para a cristã, entre muitas outras. Os raios solares, no caso da Virgem de Guadalupe, poderiam ser um indicativo de que ela seria a aurora de um novo ciclo, pois, conforme apontamos, o mês e o ano de sua aparição, no calendário cristão, coincidem com o final da era do Quinto Sol, para os nahuas. Não esqueçamos que a Virgem se apresenta grávida do Salvador da humanidade, segundo a crença cristã, ou seja, é a portadora da luz daquele que nasceria e seria sacrificado para o bem da humanidade. Em outras palavras, a luz do Sol emanada pela Virgem representaria o início de uma nova era para o mundo náhuatl: o Cristianismo.

Mas há, ainda, outro astro tradicionalmente presente nas iconografias guadalupanas: a Lua. Percebemos que a Virgem pisa em uma lua negra e minguante, que era considerada pelos nahuas como um símbolo maléfico.[15] Já para os cristãos, a imagem de uma mulher grávida – tradicionalmente apontada como a Virgem Maria –, emanando as luzes do Sol e posicionada sobre a Lua, remete ao Livro das Revelações (Apocalipse), no qual São João Evangelista teria escrito: "E viu-se um grande sinal no céu: uma mulher vestida do Sol, tendo a lua debaixo dos seus pés, e uma coroa de doze estrelas sobre a sua cabeça. E estando grávida, gritava com as dores do parto, sofrendo tormentos para dar à luz".[16]

Inés Toste ainda nos chama atenção para um aspecto interessante sobre o Sol e a Lua na mesma imagem: para os astecas, ambos não podiam viver pacificamente, pois Coyolxauhqui tentara matar a própria mãe, Coatlicue, quando soubera que ela teria engravidado de forma desonrosa – a partir de uma bola de pena que teria guardado em seu seio – de seu futuro irmão, Huitzilopochtli. Nascido,

[14] O imperador inca, por exemplo, era considerado o filho de Inti, o deus Sol.
[15] TOSTE, Inés Marta Basse, *op. cit.*, 2009, p. 13.
[16] Apocalipse 12: 1-2.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

o deus do Sol (também conhecido por Tonatiuh) esquartejou a irmã e jogou sua cabeça em direção ao céu, donde teria nascido a Lua. Desde sempre, portanto, o Sol e a Lua (ou Huitzilopochtli e Coyolxauhqui) foram rivais, segundo os nahuas. A Virgem de Guadalupe seria, sob este aspecto, uma mãe conciliadora, "capaz de alcançar a ordem e a paz universal".[17] Por outro lado, ao se posicionar ao centro da lua minguante, a Virgem remete ao que os nativos chamavam de xictli, que significa umbigo ou centro.[18] "Lua" em náhuatl é metztli e a partícula locativa co significa "em". Se unimos estes três elementos, teríamos metztlixictli, som muito semelhante a Mexihco, nome pelo qual os mexicas se referiam à sua capital, que traduzindo, seria algo como "o umbigo ou centro da Lua" ou "o centro do lago da Lua", um dos nomes pelos quais os mexicas chamavam o lago de Texcoco, local onde se encontrava a capital de seu império, Tenochtitlán. Nesta interpretação, a Virgem estaria, para os índios, posicionada ao centro da Lua, ou seja, estaria ligada diretamente à sua antiga capital.

Por fim, temos abaixo da lua minguante um anjo, que percebemos ter o mesmo tom de pele moreno da Virgem, destoando-se de outras representações iconográficas angelicais.[19] Poderíamos associar este anjo ao universo cultural indígena, não somente pela cor de sua pele, mas também se observarmos suas asas coloridas em tons de verde azulado, branco e vermelho, mesmas cores do pássaro quetzal, muito comum na Mesoamérica e também símbolo do deus Quetzalcóatl, representado, tradicionalmente, com as mesmas cores.

Voltando à tela de Sáenz (figura 1), vemos, ainda, dos dois lados da Virgem, as cenas que justificam o nome da tela: trata-se de quatro passagens sobre as aparições da Santa a Juan Diego Cuauhtlatoatzin – que em 2002 seria canonizado pelo Papa João Paulo II –, a começar pela primeira (lado superior direito), onde Juan Diego, índio há poucos anos batizado, teria visto a Virgem no cume do monte Tepeyac, quando estava a caminho da igreja. Espantado, o humilde peregrino vê e ouve a Virgem se apresentar como a "Virgem Maria, mãe do verdadeiro Deus e

[17] TOSTE, Inés Marta Basse, *op. cit.*, 2009, p. 13.
[18] Reiteramos que para os nahuas o umbigo humano é o que divide o corpo em duas partes, ou seja, é o centro do corpo.
[19] Esta constatação fica clara se compararmos este anjo aos outros presentas na Virgem da tela de Sáenz, por exemplo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Senhora do céu".[20] Ela teria dito que Juan Diego deveria se dirigir ao palácio do bispo, relatar a aparição e manifestar o desejo da Santa, que consistia em construir um templo dedicado a ela no próprio monte Tepeyac,[21] onde outrora existira o templo da deusa-mãe Coatlicue, que também era chamada Tonantzin ("nossa mãe venerada"), algo semanticamente muito semelhante à terminologia "Nossa Senhora", utilizada pelos cristãos para se referirem à Virgem Maria. Não por acaso, muitos indígenas convertidos, principalmente durante o século XVI, referiam-se à Virgem como "Guadalupe Tonantzin".[22] Juan Diego corre então ao palácio e narra o ocorrido ao bispo, que não dá crédito a ele e pede para que se retire. Na imagem, vemos o indígena sendo amparado por dois anjos. Reparemos na cor de sua pele e na da Virgem e comparemo-las com as dos dois anjos.

Em um segundo momento na narrativa, temos a segunda aparição (lado superior esquerdo), quando Juan Diego teria visto novamente a Virgem, no mesmo dia e lugar, e lhe teria dito que sua missão fracassara, graças à sua humilde condição – e também, provavelmente, por ser um índio recém-batizado e convertido. A Santa insiste e pede para o mesmo índio que no dia seguinte volte e novamente conte ao bispo o que tinha visto e ouvido. Este parece ser o momento da imagem em que, simbolicamente, Juan Diego põe-se em movimento, ainda que contemplando a aparição. Novamente, o bispo mostrou-se incrédulo, mas desta vez pediu que lhe trouxesse alguma prova da identidade da mulher, o que fez o humilde índio voltar ao mesmo lugar e presenciar a terceira aparição, que lhe teria dito para voltar ali no dia seguinte para recolher a prova. Entretanto, Juan Diego não o fez, devido à péssima condição de saúde do tio que o criou, que, como dito, encontrava-se em seu leito de morte.

O fato culminaria em uma quarta aparição (lado inferior esquerdo), quando, a pedido da Virgem, Juan Diego subiu o monte e viu, já crescidas, certo tipo de rosa que havia florescido totalmente fora de época. A Virgem pediu para que ele recolhesse algumas delas e as levasse diretamente ao bispo, e novamente assim foi feito. Juan Diego teria envolvido as flores em um manto de ayate e, já na presença

[20] TOSTE, Inés Marta Basse, *op. cit.*, 2009, p. 8.
[21] Idem, ibidem.
[22] ARREDONDO, Martha Luz, *op. cit.*, 2005, p. 10.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

do bispo, as soltou para que caíssem de seu colo. Foi neste momento que se imprimiu no tecido a famosa imagem do que viria a ser conhecida como a Virgem de Guadalupe (lado inferior direito do óleo), que seria a mesma localizada hoje na moderna Basílica da Virgem de Guadalupe (figura 2).

Na parte de baixo da imagem, temos a ilustração do Santuário da Virgem, no monte Tepeyac, mais conhecido como a Basílica de Guadalupe (figura 6), construída entre 1682 e 1708 e hoje um dos principais pontos turísticos de todo o México.

6. Pedro de Arrieta. Basílica da Virgem de Guadalupe. 1682-1708. Cidade do México.

Muitos índios, à época da aparição da Virgem, já tinham conhecimento de que a Virgem Maria fora aquela que deu à luz o menino Jesus, mas a confirmação desta visão, não por um homem branco, e sim por um de seus iguais, neste caso, faz toda a diferença: ao ser Juan Diego Cuauhtlatoatzin o primeiro a vê-la, ele se

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

torna a parte humana deste elo entre as duas crenças, sendo a outra parte, divina, representada pela própria Virgem.

Se levarmos em consideração que a transição entre o credo dos nahuas e o Cristianismo não se deu, em absoluto, com o fim da conquista do território mexicano e o início da presença da Igreja Católica – ao contrário, demoraria décadas, senão séculos, para extirpar da maior parte do povo seus antigos ídolos e crenças – imagens híbridas, como a da Virgem, entre outras, tornam-se partes fundamentais da ligação entre as duas religiões, além de serem elementos fundamentais para a teoria de universalização do Cristianismo.

Percebemos, portanto, que a imagem da Virgem de Guadalupe representa, quiçá, a mais sólida ponte que liga dois universos culturais tão distintos. Ela representa, para todo o povo nahua que se encontrava confuso entre o início do fim de suas crenças religiosas e o início de um novo credo, algo não apenas palpável, mas, sobretudo, reconhecível.

Referências

ARREDONDO, Martha Luz. Identidad cultural en México. In: Inventio: La génesis de la cultura universitaria en Morelos. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Ano 1, n. 1, mar. 2005.

A Bíblia Sagrada. João Ferreira de Almeida (trad.). LCC Publicações Eletrônicas, 2000.

BRAMBILA, Rosa e PÉREZ-ROCHA, Emma (recomp.). Mesoamérica y el Centro de México. Cidade do México: Instituto Nacional de Antropologia e História (INAH), 1989.

ESCALANTE, Pablo Gonzalbo, Los Códices. Cidade do México: Tercer Milenio, 1998.

ESPRIELLA, J. C. The Tilma of Guadalupe. In: Proceedings of the International Workshop on the Scientific approach to the Acheiropoietos Images, ENEA Frascati, Itália, 2010.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

GRAULICH, Michel. Mitos y Rituales del México Antiguo. Madri: Colégio Universitário de Edições Istmo, 1990.

KAUFMAN, Terrence. The History of the Nawa Language Group From the Earliest Times To the Sixteenth Century: Some Initial Results. Universidade de Pittsburgh, 2001.

MOCTEZUMA, Eduardo Matos. La Muerte Entre los Mexicas. Cidade do México: Tusquets (Grupo Planeta), 2010.

SAHAGÚN, Bernardino. Historia General de las Cosas de Nueva España (1540-1585) (3 vols.). Cidade do México: Editorial Pedro Robredo, 1938.

SOUSTELLE, Jacques. La Vida Cotidiana de los Aztecas en Vísperas de la Conquista. Cidade do México: Fundo de Cultura Econômica (FCE), 1953.

TENA, Rafael. La Religión Mexica. Cidade do México: Instituto Nacional de Antropologia e História (INAH), 1993.

TEZOZÓMOC, Fernando Alvarado. Crónica Mexicáyotl (c. 1598). Cidade do México: Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM), 1998.

TOSTE, Inés Marta Basse. Iconografía de la Virgen de Guadalupe: Cáceres, La Gomera y Nueva España. In: Ciencia y Cultura Entre Dos Mundo: Nueva España y Canarias Como Ejemplos de Knowledge in Transit, Cabildo Insular de La Gomera, San Sebastián de La Gomera, 2009.

ZITLALXOCHITZIN, Filo. El Nahui-Ollin plasmado en el calendario azteca y en la pintura guadalupana: el universo de la cultura náhuatl cifrado en un símbolo. In: Segundas Jornadas Sobre el Universo de la Cultura Náhuatl. Puebla: Colégio de História da Faculdade de Filosofia e Letras da Benemérita Universidade Autônoma de Puebla, 2010.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Entre a religiosidade e a superstição: Museu do Futebol e suas imagens sacralizadas

Osvaldo FIORATO JUNIOR (Universidade Estadual de Londrina)[1]

Resumo: Este trabalho se apresenta com o objetivo de traçar um paralelo entre o futebol e a religiosidade. Tema comum para imprensa esportiva e torcedores de futebol, os quais muitas vezes atribuem sentidos religiosos para suas manifestações, é ainda pouco explorado no âmbito acadêmico. Longe de concordar com a caracterização deste esporte enquanto uma religião institucional, é propício pensá-lo enquanto uma metáfora. Isto é, o futebol não explica de onde viemos e nem para onde vamos, mas existe alguns aspectos circunscritos a sua prática que aspiram ao sagrado. O êxtase é vivenciado sem grandes ressalvas em estádios de futebol. Estes podem ser comparados a templos sagrados, em clara oposição ao profano. Lá se cultuam os deuses (clubes) por seus fiéis (torcedores). No Museu do Futebol, localizado no Estádio do Pacaembu em São Paulo, existe uma gama de imagens em sua exposição que clarificam esta perspectiva. Será nosso propósito analisá-las enquanto sintomas duma metáfora da religião, destacando a religiosidade institucional, que inserida no universo futebolístico, torna-se superstição.

Palavras-chaves: Futebol, Religiosidade, Imagens.

Introdução

[1] Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História Social.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Com métodos diferentes, em momentos variáveis, em locais distintos, em intensidades flutuantes, toda religião leva a certa embriaguez do sagrado, à loucura do sagrado de que falava o apóstolo Paulo
> (FRANCO JÚNIOR, 2007, p. 285)

Neste artigo se busca delinear a concepção do futebol enquanto uma metáfora religiosa, isto é, o futebol não pode ser tomado como uma religião em si, a rigor, pois o conceito religião é demasiado complexo, e por vezes, caro para ser aplicado a determinados tipos de cultura, como o islã e budismo, à guisa de exemplo.

Existe um ditado brasileiro, usualmente utilizado em senso comum, que rege o seguinte: "futebol, política e religião não se discutem". Longe de concordar com tal afirmativa, pretende-se discutir exatamente a intersecção de dois destes temas, o futebol e a religião.

No meio esportivo, precisamente futebolístico, existem diversas conotações que aspiram ao sentido religioso. Grosso modo, metaforicamente, os clubes profissionais possuem características de deuses. Trata-se, portanto, de uma religião politeísta. Enquanto os fiéis podem ser identificados através dos fãs e torcedores, com níveis de fanatismo mais ou menos exacerbados. Para quase toda religião existe um local sagrado, onde acontecem os ritos e celebrações, neste caso são os estádios, ou modernamente, as arenas. O jogo em si é um grande ritual, no qual cada ação ou símbolo carrega um significado relacionado ao âmbito religioso. Todos ali presentes exercem uma função, sem exceções, jornalistas, seguranças, privada ou pública (policiamento), agentes organizadores do evento e demais trabalhadores são tidos nesta perspectiva enquanto laicos auxiliares, pois estão participando do rito não como protagonistas, mas são indispensáveis para o bom andamento do ritual. Já os jogadores têm a imagem mais controversa em relação aos outros, a variação de associações é múltipla, dependendo do contexto, podem ser heróis, até mesmo deuses, tamanha idolatria em certos casos, e ao mesmo tempo, transmutam-se em vilões, dado atitudes tomadas contrárias a vontade de seus fiéis. Mas funcionam, na maioria das vezes, como oficiantes (FRANCO JÚNIOR, 2007).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Incrustrado na memória e no imaginário popular, este esporte tem origens não muito precisas no tempo e no espaço. Muitas hipóteses já foram elencadas, mas é certamente na Inglaterra do século XIX que o futebol ganhou contornos bem definidos como prática regulamentada. Após uma longa trajetória de jogos populares, treinamentos militares e ritos religiosos, todos quais envolviam uma esfera, tal qual uma bola moderna, foram a base que permearam seu surgimento. Interessante sublinhar que em diversos continentes, em tempos distintos, populações que nunca mantiveram contato desenvolveram alguma atividade relacionada a um objeto esférico. As razões de tal circunstância fogem das delimitações deste trabalho, ao menos, servem para pensar sobre o enraizamento da prática na sociedade moderna.

É problemático precisar as origens do futebol. Entretanto, o esporte, de modo amplo, enquanto fenômeno sócio cultural é comumente datado na Grécia Antiga, a partir dos antigos jogos Olímpicos. O sagrado aparece fortemente regendo as relações presentes em tais jogos, pois estavam fundamentalmente ligados aos deuses. Durante os jogos não haveriam confrontos armados. Na era moderna, quando os jogos voltaram a ser praticados, também denotamos a presença religiosa, pois sua criação teve sentido para apaziguar as contendas religiosas. "Ninguém deveria abandonar sua religião de origem, ninguém deveria esquecer as suas crenças. Antes de qualquer coisa, a nova religião olímpica deveria trazer a paz para as religiões rivais do mundo". (HARO, 2009, p. 18).

Apaixonante, o futebol envolve um contingente considerável de pessoas no globo terrestre. No Brasil não encontramos exceção para esta ideia. Hoje, muitas instituições desenvolvem ações de preservação, salvaguarda, fruição e pesquisa sobre o universo que envolve o esporte mais praticado em nossos solos. Uma delas, destacadamente pela qualidade e inovação com a qual se constituiu, é o Museu do Futebol (MF). Localizado dentro do Estádio do Pacaembu[2], em São Paulo, é uma instituição sui generis, devido sua política de acervo e concepção de exposições. Segundo Azevedo e Alfonsi (2012):

[2] O nome oficial é Estádio Municipal Paulo Machado de Carvalho, foi construído pelo governo Getúlio Vargas, enquanto símbolo do progresso, inaugurado em 1940.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Não preso a essa espécie de fetiche por objetos, arquivos e documentos que acompanha a criação desses lugares feitos para guardar e expor memórias – tal como preza a definição clássica de museu -, o MF foi identificado pela imprensa como um "museu sem relíquias" e pela comunidade museológica como um "museu virtual", para alguns até como "museu sem acervo", ancorando-se, supostamente, em uma noção restrita que define acervo unicamente por coleções. [...] Com preciosas coleções, tais locais guardam, portanto, ao menos de saída, diferenças em relação às opções iniciais realizadas no MF, cuja aposta foi a de tratar a história do futebol e seus ícones a partir de experiências sensoriais: dos gritos da torcida à prática de um chute.

Vejamos que longe de seguir um padrão museológico, a política central do Museu foi a criação de um "Centro de Referência do Futebol Brasileiro - CRFB". Este projeto está ancorado em três vertentes principais: criação de uma biblioteca e midiateca dentro do museu, desenvolvimento de um banco de dados disponível na internet, bem como estabelecer uma rede de referências culturais sobre o futebol na cidade de São Paulo.

Para a realização deste trabalho, elencamos duas imagens no banco de dados já mencionado, a fim de analisar referências religiosas.

Estas imagens apresentam evidências históricas as quais fazem alusão direta a elementos de origem de religiões diversas. Numa das fotos notamos a presença de um altar religioso em homenagem a um determinado clube de futebol, noutra, tem-se uma mulher utilizando um terço para torcer no estádio.

A ideia de pensar o futebol como uma religião pode parecer uma novidade, estritamente para o âmbito acadêmico. Pois para o torcedor comum, especialmente os mais fanáticos, este esporte há muito tem sido tratado enquanto tal. Não raro, também no meio jornalístico, é recorrente a utilização de um vocabulário religioso. Milagres para grandes defesas, santos para goleiros excepcionais, salvação para clubes que superam dificuldades, ou o inferno para aqueles que declinam definitivamente.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A pesquisa sobre futebol no Brasil tem proporcionado uma gama de perspectivas variadas. Notadamente, é nos grandes centros que tem se visto o maior contingente de estudos relacionados a esfera esportiva.

No intuito de contribuir ao debate acadêmico, o qual se esforça para compreender o futebol num diálogo com os estudos da religião, ainda bastante incipiente, contudo não inexistente, propomos a escrita do presente trabalho.

Além do mais, ambos os fenômenos se encontram na pauta do dia para a contemporaneidade. Presenciamos cada vez mais o crescimento de certas religiões, com destaque para o protestantismo, em suas incontáveis denominações. Mais do que isso, a pesquisa sobre religiões também apresentou maior volume de produção nas últimas décadas, com criação de novos cursos de pós-graduação em ciências da religião, caminhando para abandonar o teto confessional da teologia e firmar-se como campo de conhecimento autônomo. Já o futebol, é inquestionável seu valor para grande parte da população brasileira, que o vivencia no cotidiano, seja superficialmente, ou mais acaloradamente. Com os grandes eventos esportivos recentes ocorridos no país, Copa do Mundo (2014) e Olímpiadas (2016), muitos eventos e pesquisas se dedicaram a discutir e compreender o esporte de modo geral em suas interfaces com a sociedade brasileira.

Pelas razões expostas, parece bastante oportuno, quanto viável, investigar mais a fundo possível intercâmbios entre o futebol e a religião. Todavia, este artigo não tem por finalidade estabelecer considerações estanques, caracterizando-se muito mais como uma análise de uma possível interface entre os dois fenômenos supracitados.

Desenvolvimento

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Analisaremos agora as imagens retiradas do acervo do MF[3]. Dado que o jogo de futebol é um rito, e a religiosidade presente pode ser compreendida através de uma análise dos aspectos internos deste fenômeno, a presença de elementos de outras religiões, sejam cristãs, orientais, africanas soam como superstições para o futebol. Vejamos o altar da imagem abaixo, é perceptível uma porção de ídolos e imagens de variados santos e deuses oriundos de uma gama de religiões. Estão presentes: Buda, Virgem Maria, São Jorge[4], esculturas do hinduísmo, entre outras, e ao fundo a bandeira do Corinthians. A mescla, bastante incomum, até mesmo incoerente, para os adeptos mais fiéis de uma ou outra religião, faz sentido para o futebol, na medida em que são forças somadas ao intento de um sucesso ritual, ou seja, a vitória num jogo, ou a conquista de um campeonato.

O rito todo é permeado de gestualidades e símbolos remetentes ao sagrado. No entanto, há pesquisadores que entendem este fato como superstições, como Daolio (1997, p. 129):

> Os exemplos dessas práticas supersticiosas são inúmeros e podem ser constatados através da imprensa ou nos estádios de futebol. Os jogadores rezam antes do jogo, os torcedores fazem promessas em caso de vitória do seu time, pais-de-santo são "convocados" nos jogos decisivos, alguns técnicos só se vestem com uma determinada cor, os jogadores, após a conquista de um título, fazem peregrinação a alguma igreja cuja padroeira "ajudou" o time.

[3] Disponíveis no endereço eletrônico: http://dados.museudofutebol.org.br/2d#/filtro:467662,Fotografia.
[4] Este Santo é o padroeiro oficial do Sport Club Corinthians Paulista.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1 - Altar religioso com flâmula do Corinthians
Fonte: Museu do Futebol/autor: desconhecido

Como resultado de pesquisa, o autor constatou que jogadores profissionais brasileiros tem invariavelmente alguma atitude supersticiosa. Para os torcedores não é muito diferente se se considerar a perspectiva do autor, a exemplo da imagem 2, na qual uma torcedora adota um terço em suas mãos para garantir a vitória do seu time, neste caso a seleção brasileira de futebol.

Para Burke (2004) as imagens sagradas têm 4 principais funções: são objeto de culto, servem para meditação, são armas para controvérsias (polemizam), e ainda, doutrinam. Por isto não podemos descontextualizar o local de produção da imagem, nem sua localização. O fotógrafo, dentro do rito, exerce a função de laico auxiliar, é um intruso, ou melhor, suas lentes o são. Os estádios de futebol são locais sagrados, mesmo que com rigor para teóricos das religiões podem não ser. De acordo com Eliade (2008) a presença do sagrado está dissolvida no mundo contemporâneo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> O homem ocidental moderno experimenta um certo mal-estar diante de inúmeras formas de manifestações do sagrado: é difícil para ele aceitar que, para certos seres humanos, o sagrado possa manifestar-se em pedras ou árvores, por exemplo (ELIADE, 2008, p. 17-18).

O sagrado, assim, é a significação atribuída as árvores, pedras ou estádios de futebol. É dentro destes espaços que ocorrem as manifestações do sagrado, quando os fiéis podem ser embebidos em êxtase e delírio.

Por outro lado, o MF também assumiu, desde sua construção, um caráter semelhante, pois a proposta de experiência sensorial transpassa a noção corrente de um museu, local com acervos e coleções. As imagens dispostas neste local também estão referenciadas dentro de um contexto sagrado, para além da simples fruição. É interessante observar a disposição da própria estrutura física para ingressar ao museu, o visitante entra por uma escada rolante, deixando para trás o mundo profano e ascendendo ao mundo dos deuses, heróis, mitos, ritos e histórias sagradas.

As duas imagens fazem parte de proposta do museu em incluir a paixão do futebol sentida pelas mulheres, não menos fanáticas, acompanham seus clubes de coração em meio as torcidas organizadas, seja em caravanas ou estádios; construindo altares; atribuindo simbolismos em seus corpos e casas. São, portanto, evidências do traço supersticioso do futebol. Como a própria instituição caracteriza na descrição da primeira imagem em seu site:

> A imagem faz parte de um ensaio sobre a paixão de mulheres por seus times, expressas através do fanatismo e colecionismo. São torcedoras de diferentes bairros do Rio de Janeiro que incluem o futebol no seu dia a dia com coleções de cacarecos, decorações e cores meticulosamente escolhidas para que uma vez reunidas, mesmo que supersticiosamente, colaborem com um placar favorável para o clube. Acessórios, tatuagens e unhas pintadas também foram contribuições estéticas preciosas dessas torcedoras mulheres. (MUSEU DO FUTEBOL).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Deste modo, notamos que as imagens estão dentro de um contexto, o qual insere definitivamente a figura da mulher enquanto torcedora. Aparentemente, as ações tomadas por estas personagens são bastante rotineiras no ambiente futebolístico. Mas tomam um significado original quando alocadas dentro do Museu do Futebol, haja visto que esta instituição constrói a ideia do futebol relacionado ao universo religioso em toda sua exposição.

A imagem seguinte apresenta uma cena, em primeiro plano, das mãos de uma torcedora segurando um terço, objeto religioso ligado, principalmente, ao catolicismo e muito utilizado em variados contextos. Em segundo plano, temos outras duas torcedoras com os braços entrecruzados. Como evidência histórica, podemos argumentar que o jogo poderia estar um tanto tenso, pois o semblante no rosto da torcedora é de seriedade. Outro ponto a ser destacado são as vestimentas todas características da seleção brasileira. Vestir-se com as cores do clube ou da seleção é extremamente importante dentro de um estádio de futebol, raramente torcedores, ou fiéis, deixam de trajar as camisas correspondentes. Em comparação a algumas religiões, tem sentido que as vestes possuem significados sagrados. No entanto, no futebol coexiste a superstição de utilizar uma roupa específica, por exemplo, se o time ganhou quando se utilizou uma determinada camisa, sempre ela será usada, pois é um fator determinante no sucesso ritual.

Figura 2 - Detalhe das mãos das torcedoras do Brasil
Fonte: Museu do Futebol/autor: Luludi Melo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As duas imagens estiveram contidas na exposição fotográfica "As Donas da Bola", a qual nasceu da necessidade de se dedicar maior espaço para a presença feminina no esporte. Pois no Brasil, se posto em perspectiva comparada às outras seleções da Europa e Estados Unidos, é perceptível uma precariedade maior no futebol feminino. Além do desinteresse da mídia e pouquíssimo investimento dos clubes de futebol, são raros os casos de clubes formadores de equipes para o futebol profissional; sofrem, ainda, com a possibilidade de ter suas atividades findadas. Enquanto nos Estados Unidos, culturalmente, o futebol feminino teve mais adesão. Nas escolas e universidade, a prática do *soccer* é predominante entre as mulheres, os homens tendem a se interessar pelo futebol americano[5].

Recentemente, a presidente Dilma Rousseff anunciou uma Medida Provisória para renegociação de dívidas com os clubes brasileiros. Entre umas das condições impostas: os clubes deveriam destinar, obrigatoriamente, uma parcela de seus rendimentos para o futebol feminino; assim como, garantir a permanência das equipes.

> "Por mais de quatro décadas, as mulheres foram oficialmente proibidas de jogar bola. Tudo começou com um Decreto-Lei em 1941, durante o Estado Novo, que proibiu a prática de esportes 'incompatíveis com as condições de sua natureza'. [...] O Museu do Futebol incluiu grande parte do material pesquisado no acervo de sua exposição principal: é na exposição de longa duração que a instituição acredita que essa história deve aparecer ao público pela primeira vez desde a sua inauguração em 2008". (MUSEU DO FUTEBOL).

Os deuses preferidos e elegidos pela grande mídia e pelo capital são predominantemente masculinos. Assim como na maior da parte das religiões institucionalizadas, os altos dirigentes são homens. Mas as mulheres exercem papéis primordiais e insubstituíveis. As divindades femininas são protagonistas em muitas religiões, sua presença nos rituais, podendo operar em todas funções, tem

[5] A palavra soccer é utilizada nos EUA para se referir ao futebol conhecido mundialmente, enquanto que o futebol americano é um termo brasileiro para definir o *Football* dos EUA, outro esporte praticado nesse país, muito mais popular por lá.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

demonstrado a heterogeneidade do futebol, paixão de todos os povos[6]. Como toda religião, o futebol também une e desune, integra e desintegra. (LEVER, 1983).

Conclusão

Como vimos, o futebol possui uma série de possibilidades de interpretações que visam identificar aspectos concernentes à religião. Uma delas, é identifica-lo enquanto metáfora, na proposição de Franco Júnior (2007). Mas existem outras, as fotografias analisadas, que apresentam elementos da cultura material religiosa, altar, terço, esculturas e imagens, são ressignificadas dentro do espaço museal, como também, estes objetos que permeiam práticas no ritual de um jogo de futebol, são também reformulados, já que podem ser vislumbrados enquanto supersticiosos.

Existe uma concepção que confere sentido a ideia trabalhada neste artigo, o Museu do Futebol sacralizando imagens e acervos. Seria possível abordar outras tantas imagens no intuito de perceber um conjunto mais bem delineado. Assim mesmo, podemos perceber que as duas fotografias fizeram da parte da mesma exposição e hoje estão inseridas numa mesma coleção. Dialogam com o futebol visto e sentido por mulheres, uma lógica que contrapõe o machismo ainda existente neste esporte. Pois se a nível nacional existe uma grande desvalorização do futebol feminino, neste museu isto não ocorre. Lado a lado, as duas perspectivas são apresentadas ao público. É certo que o futebol masculino tende a ter um espaço relativamente maior, pois historicamente foi mais praticado, em vista da restrição da prática por mulheres décadas atrás. Mas elas estão lá, com seus ritos, objetos de culto, adereços, superstições e paixões.

[6] A perspectiva apresentada nesse trabalho dialoga com o futebol profissional de alto rendimento. A imagem religiosa, contudo, também pode ser visualizada no futebol amador e/ou de várzea. A grande parte do futebol profissional se mantém mal estruturada, denota uma realidade muito discrepante comparada a pequena parcela dos atletas com rendimentos acima de cinco salários mínimos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências

AZEVEDO, Clara de Assunção; ALFONSI, Daniela do Amaral. Entre fios e pavios ou das coleções às referências culturais: a experiência do museu do futebol. In: MARQUES, José Carlos; GOULART, Jefferson Oliveira (Org.). **Futebol, comunicação e cultura.** São Paulo: Intercom, 2012. p. 53-84.

BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru-SP: Edusc, 2004.

DAOLIO, Jocimar. Dente de alho, galho de arruda... crenças e superstições no futebol brasileiro. In: DAOLIO, Jocimar. **Cultura:** educação física e futebol. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p. 127-135.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano:** a essência das religiões. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. Tradução de Rogério Fernandes.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. A Dança dos Deuses: Futebol, Cultura, Sociedade. São Paulo: Cia. Das Letras, 2007.

HARO, Guilherme Krummenauer. **Futebol e valores religiosos:** uma revisão de literatura. 2009. 36 f. TCC (Graduação) - Curso de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

LEVER, Janet. A loucura do futebol. Tradução de Alfredo Barcelos Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Record, 1983.

MUSEU DO FUTEBOL. Altar religioso com flamula do Corinthians. Disponível em: <http://dados.museudofutebol.org.br/2d#/tipo:acervo/632124,Altar religioso com flamula do Corinthians>. Acesso em: 13 mar. 2017.

MUSEU DO FUTEBOL. Visibilidade para o futebol feminino. Disponível em: <http://dados.museudofutebol.org.br/2d#/tipo:eventos/612628,Visibilidade para o Futebol Feminino>. Acesso em: 20 mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Juízo Final: análise do painel de Fra Angélico

Inês Caroline LÉLIS (UEL)[1]
Orientadora: Angelita Marques Visalli

Resumo: Neste artigo procuramos apresentar uma análise do painel "Juízo Final" (1440-1450) de Fra Angélico, bem como pretendemos evidenciar principalmente a concepção de Juízo Final, Inferno e o Paraíso - esse último de maneira mais sucinta - representada na obra. Buscamos, também, desenvolver uma reflexão sobre a produção do painel, atualmente sob guarda do Gemäldegalerie, em Berlim. Adotamos as concepções teórico-metodológicas apresentadas por Alain Besaçon, Jerôme Baschet e Jean-Claude Schmitt e os estudos de Tamara Quírico, para analisar o painel, procurando percebê-lo a partir de sua identificação como um novo modelo compositivo, fruto da elaboração medieval acerca do tema do Juízo Final.

Palavras-chaves: Imagem religiosa, Juízo Final, Inferno.

Introdução

Uma das características mais marcantes da Idade Média foi a expansão ocidental das imagens, principalmente por intermediação da Igreja cristã. Jerôme Baschet, em sua obra A civilização feudal (2006), afirma que "a Igreja pode ser definida como um lugar de imagens", pois é através dela, que no período medieval, as imagens e representações imagéticas se manifestaram com mais força pelo território europeu ao longo dos séculos medievais. Vale ressaltar que a introdução

[1] Graduanda em Licenciatura de História pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Estagiária do Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem (LEDI). Orientadora Profª. Dra. Angelita Marques Visalli (UEL).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de imagens no meio religioso cristão foi um processo longo, regado de contradições e debates.

A instituição eclesiástica tem papel primordial na propagação e desenvolvimento do que hoje é denominado arte. Ela a desenvolveu em seus templos e edifícios, assim como salientou por Baschet:

> No Ocidente Medieval, as imagens adquirem uma importância que cresce incessantemente. Elas dão lugar a práticas cada vez mais diversificadas e tem papéis múltiplos no seio da complexidade das interações sociais. [...] as práticas das imagens tornam-se um dos traços distintivos da cristandade medieval [...]. (BASCHET, 2006, p.481).

É nesse contexto de proliferação de imagens religiosas que surge a figuração efetiva do Juízo Final. No século III e início do IV, já existiam algumas representações semelhantes ao tema do dia da separação dos salvos e condenados, todavia é só a partir do ano mil que começa a se sistematizar a ideia de um Juízo Final. No século XIII, este tema está bem arraigado ao imaginário cristão.

O tema do Juízo Final tornou-se recorrente e foi assim representado em variados lugares: catedrais, paróquias, capelas (funerárias, palacianas, públicas ou privadas), cemitérios, túmulos e os inúmeros painéis de edifícios religiosos ou residências dos fiéis, e suas funções variavam de acordo com a destinação da imagem temática. (QUÍRICO, 2010)

Neste trabalho, será analisado um desses painéis acerca do Juízo Final, de autoria de Fra Angelico, pintado por volta de 1440-1450, atualmente localizado no museu *Gemäldegalerie*, em Berlim.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

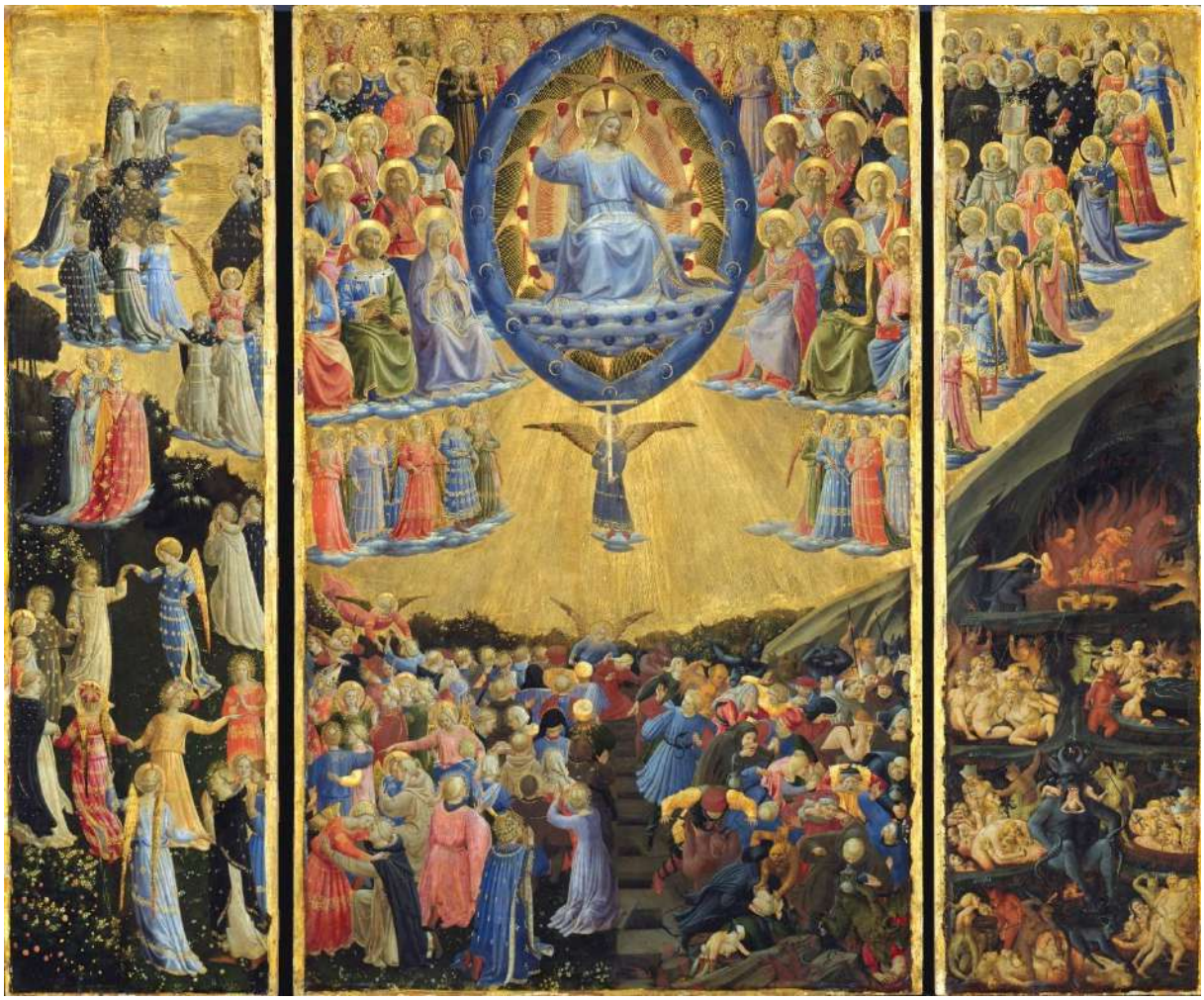


Figura 1: Juízo fina (Altar alado)l, Fra Angélico 1440-1450 . (Fonte: http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/fra_angelico_-_the_last_judgement_(winged_altar)_-_google_art_project-1.jpg)

O painel Juízo Final (Altar alado) (fig.1), pintado entre 1440-1450, é dividido primordialmente em 3 partes: a central, em que se apresenta o julgamento; à direita do Juiz (Jesus, entronizado) o Paraíso; e à esquerda do mesmo, o Inferno. Essa separação tripartite de painéis ou afrescos, inaugurada por Angélico, se tornou uma espécie de modelo para futuras representações do Juízo Final.

O uso da imagem para o estudo da História, vem ganhando cada vez mais importância nas discussões e no conhecimento histórico e, para uma análise do objeto, a fonte histórica escrita deve dialogar com a fonte histórica visual. Como fruto deste debate, surge um novo campo de pesquisa: estudos visuais ou cultura visual. Schmitt afirma que:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Para o medievalista que trabalha quase sempre com imagens relacionadas explícita ou, pelo menos, implicitamente com um texto (o texto bíblico em primeiro lugar), sublinhar a especificidade das obras figuradas e suas consequências constitui uma tarefa essencial. (SCHMITT, 2007, p. 33).

Seguindo a ideia do autor, a obra foi analisada a partir de duas estruturas, sendo elas: a figuração (da imagem em si) e a língua (escrita e documentos) que se relaciona e faz com que a composição ganhe força. A escrita dos pecados nas fontes documentais eclesiásticas que são punidos com Inferno, colabora com a interpretação da imagem fixa e do sistema que a constitui. Dessa maneira, "O texto evoca seus significados na sucessão temporal das palavras; a imagem organiza espacialmente a irrupção de um pensamento figurativo radicalmente diferente" (SCHMITT, 2007); e para compreender uma imagem, faz-se necessário analisá-la sincronicamente diferentemente da análise de um texto. Busca-se, aqui, analisar o conjunto da obra para analisar, especialmente, a figuração do Inferno, usando como base o texto bíblico.

Atentar para a hierarquização e estratificação do que é representado na obra é importante. Quem aparece em primeiro plano, o mais visível e mais detalhado. Esses pormenores devem ser levados em conta na análise pois, segundo Schmitt (2007) as relações constituídas na estrutura caracterizam modos próprios de figuração de certa cultura e época; e para uma análise de imagem, medieval ou não, é crucial. Para analisar o painel foi observado sincronicamente, e ponderado sobre quais estruturas enfatizar, em tal caso, o Inferno.

Obras que abordam Juízo Final podem ser consideradas como difusoras da doutrina cristã, ou ainda mais, dos ensinamentos do que não fazer. Quírico (2010, p. 126) cita dois importantes religiosos, São Boaventura e Santo Tomás de Aquino, que definem três objetivos primordiais das imagens religiosas medievais. As duas personalidades comentam um mesmo livro teológico, "*Sentenças", de* Pedro Lombardo, e fundamentados nesse livro, tecem uma pequena série de obrigações

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que a imagem religiosa deve seguir. Segundo Boaventura, as imagens religiosas devem: instruir, devido à simplicidade dos ignorantes; despertar a devoção, pois é mais simples comover pelo que é visto do que pelo que é ouvido; e por último cooperar para memorização dos fatos, pois é mais fácil se esquecer de algo ouvido do que visto. Tomás de Aquino, faz uma reflexão semelhante em seus comentários:

> Houve três razões para a instituição de imagens nas igrejas. Primeiro, para a instrução das pessoas simples, porque podem ser instruídas por elas como que por livros. Segundo, de modo que o mistério da Encarnação e os exemplos dos santos possam estar mais ativos em nossa memória em função de estarem sendo representados diariamente para nossos olhos. Terceiro, para excitar sentimentos de devoção, esses sendo despertados mais efetivamente por coisas vistas do que por coisas ouvidas. (AQUINO apud QUÍRICO, 2010, p.127).

A intencionalidade da imagem religiosa é vasta, entre elas, atingir o público leigo. Uma vez que os pregadores de várias ordens religiosas acentuavam de forma constante que o arrependimento era necessário para salvação, que o fim dos tempos estava próximo, e que por qualquer pecado, a condenação seria eterna. Seguindo essa lógica, eles representam, cada vez mais constante e detalhadamente, o espaço do Inferno, que tem mais terreno no âmbito de arte religiosa. Os sermões e cultos para os iletrados eram fundamentais para compreensão das imagens, como Quírico (2010) afirma; "Mesmo para um iletrado, portanto, os significados fundamentais da imagem poderiam eventualmente ser compreendidos sem grande dificuldade, uma vez que já teriam sido traduzidos e explicados em outros momentos. " A autora ainda reitera sobre a significação de representações do Juízo Final:

> As representações do Juízo final possuem, portanto, uma função social (e individual) bastante peculiar: elas deveriam suscitar nos fiéis o temor do julgamento – e, nesse sentido, a inclusão da cena da psicostasia poderia atuar como um elemento essencial. (QUÍRICO, 2010. p.131)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A citação acima demonstra que as funções que as representações do Juízo Final possuíam, era suscitar o medo do julgamento e com ele consequentemente incitar o observador da imagem a agir de forma cristã. É essa a temática da pintura de Fra Angélico que agora analisamos.

Fra Angélico nasceu em Mugello, na Itália, em 1395. Seu nome de batismo, Guido di Pietro, foi modificado quando entrou no convento dominicano em Fiesole para Fra Giovanni, seu nome conhecido em vida. Após sua morte (1455), foi reconhecido como Fra Angélico, em razão de seus traços deixados em suas pinturas, caracterizados por serenos e angelicais, além da temática religiosa.

Segundo Diane Cole Ahl (1977), as produções artísticas de Angélico podem ser encontradas a partir da segunda década do período *Quatrocento,* mas ganham forma e reconhecimento efetivo a partir da década de 30 do período, quando produz Coroação da Virgem, hoje localizada no Museu do Louvre em Paris, e sua primeira obra com a temática do Juízo Final, pintada para a basílica Santa Maria degli Angeli, hoje localizada no museu San Marco, em Florença.

Portanto, em sua vida, produziu duas obras com o tema do Juízo Final. A primeira, anteriormente citada, o retábulo *Juízo Final*, foi produzida aproximadamente em 1431, encomendada pelo conselho guilda Calimala associação de mercadores florentinos, para homenagear seus membros. A segunda obra, o *Juízo Final (Altar alado),* foi executada em Roma aproximadamente em 1448, com ajuda de uma oficina, uma vez que foi produzida durante o período no qual o artista contemplava grande reconhecimento. Foi um dos artistas mais importantes e reconhecidos do período Gótico tardio e predecessor do tema fortemente trabalhado pelos artistas renascentistas. Como já apontamos, Fra Angélico, apesar de não ser o criador da variação artística, foi precursor das representações em que o Cristo é o Juiz e há a separação entre Paraíso e Inferno. O mesmo foi inspiração e modelo para muitas obras renascentistas. (QUÍRICO, 2013b)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Angélico[2] é denominado em determinados períodos e lugares tanto renascentista como gótico. O apego às categorias e tipos no tratamento das imagens pode, de fato, trazer complicações. Coli reflete sobre a necessidade desse desígnio para o artista:

> Fra Angelico, por exemplo, é gótico ou renascentista? Podemos perguntar se há necessidade de escolher um rótulo qualquer para designar o pintor do convento de São Marcos. Pois o importante não é assimilar seu estilo ao que supomos seja gótico ou a pintura de Renascença, mas descobrir o que o artista revela como preocupações, como visão, qual a sua especificidade entre as artes de seu tempo. Lançar mão do metro "estilo gótico" para medir Fra Angélico e descobrir que ele se encaixa, é empobrecer lamentavelmente a nossa percepção de sua obra. (COLI, 1981)

Para melhor compreender o artista, cabe se desprender de rótulos que limitam a complexidade da imagem e de suas obras em si

No contexto do período medieval e início do moderno, Delumeau afirma que se desenvolve certa fixação pelo dia do julgamento e fim do mundo, o que leva a um pessimismo coletivo que caracteriza a expansão das imagens e ensinamentos sobre o além da vida e o mundo dos mortos. Quanto à questão, Baschet afirma que:

> Não se pode compreender o homem medieval, sua vida em sociedade, suas crenças e seus atos sem se considerar o inverso do mundo dos vivos: o domínio dos mortos, onde cada um deve, finalmente, receber uma retribuição à sua altura, danação eterna ou beatitude paradisíaca. Não seria possível, então, apresentar os espaços e as paisagens do Ocidente medieval sem se aventurar nesses reinos invisíveis, aterrorizantes ou apaziguadores, onde habitam as almas dos defuntos e onde os corpos ressuscitados após o Juízo Final devem encontrá-las. (BASCHET, 2006, p. 374)

[2] Em 1982, Angélico foi oficializado Beato da Igreja, pelo papa João Paulo II, e é considerado padroeiro Universal dos Artistas. Suas principais obras são: "A Virgem de Granada" (1426), "A Madonna da Estrela" (1428-1433), "A Anunciação", pintada para o Convento Dominicano de Fiesole, (1430-1432), "A Virgem da Humildade" (1433-1435), "O Coroação da Virgem" (1435) e "O Juízo Final" (1440-1450).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Com a disseminação do pessimismo geral, o temor de Deus colaborou com a qualificação desse cristianismo como "cristianismo do medo" e uma percepção de momento de declínio do mundo - ideia defendida por Jean Delumeau. Analisando a obra de Angélico, percebe-se esse processo de amedrontamento e indução à moral.

No centro do painel, está localizada a figura de Jesus Cristo entronizado, cercado de anjos, rodeado de seus apóstolos, da Virgem Maria e dos seus santos. Suas insígnias nas mãos são notáveis, cada qual focaliza uma direção. A mão esquerda, apontada em direção aos condenados, relaciona-se ao ato da sentença, que aparenta ser aplicada diretamente por ele devido à sua leve inclinação aos transgressores, que são levados ao tormento do Inferno.

Abaixo de Jesus encontra-se uma figura carregando uma cruz com asas e aureolado, um dos seus arcanjos ajudando a reger o santo julgamento. No centro da separação dispõe-se outra figura semelhante, nesse caso, o Arcanjo Miguel, portando uma espada, cumprindo a ordem divina, apresentando a sentença dos danados. Essa imagem se fundamenta na Bíblia, que mostra Miguel como guerreiro e protagonista na luta contra o Dragão.

> Houve então uma batalha no céu: Miguel e seus anjos guerrearam contra o Dragão. E o Dragão lutou, junto com seus anjos, mas foram derrotados e expulsos do céu. E o enorme Dragão, a antiga serpente, o diabo ou Satanás, como é chamado, o sedutor do mundo inteiro, foi lançado sobre a terra, e seus anjos foram lançados junto com ele. (BÍBLIA, Apocalipse, 12, 7-9).

A imagem do julgamento também demonstra os anjos com as trombetas que anunciam o Fim do Mundo e o Julgamento Final, apresentada no livro de Apocalipse, que era muitas vezes pregado nos cultos, laudas, entre outras formas de propagação. (BÍBLIA, Apocalipse, 8-11.)

No plano inferior central se nota a separação dos ímpios e devotos, (Inferno e Paraíso), e é nessa divisão que é possível notar a diferença entre os

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

estamentos sociais, pois nas vestes dos salvos se observa que a maior parte deles é de origem nobre ou clerical, enquanto os condenados são em sua maioria não elitizada, entretanto mostra também uma parte do clero possivelmente pecadora, tecendo certa crítica do pintor para com essa camada social, e fazendo compreender assim o pessimismo salientado na obra de Delumeau, que citando fontes do período dá a ideia de um clero corrompido. Ademais a partir das vestimentas dos salvos e condenados, se torna clara a cisão entre as camadas sociais: elite e populares.

Os demônios, representados hibridamente, humanos e animais, levavam os condenados. Ainda no plano central, dava-se início à tortura infernal eterna. Sobre a visão dessa tortura infernal e o objetivo central da mesma Quírico demostra, a partir de Barnes que, "[...] relacionado a isso, é preciso recordar também que as punições eram realizadas de modo a poderem se tornar espetáculos públicos, com o objetivo de incutir medo naqueles que as observavam. " (Barnes apud Quírico, 2010, p.140)

A partir do desenvolvimento do Juízo, foi assegurada a difusão maciça das imagens do inferno. Baschet afirma que "A topografia infernal é, a um só tempo, a projeção e o suporte privilegiado da grade moral através da qual os homens do Ocidente são convidados a explorar sua consciência culpada. " (BASCHET, 2006, p. 400). Com isso, se percebe que a composição e evolução do imaginário do Inferno se justificam pelo espetáculo de horror ser convertido em lição de moral para a consciência culpada.

Em segundo plano na imagem, ao lado esquerdo de Jesus, está o Inferno, e mesmo com espaço reduzido em relação a outras estâncias do painel, tem uma riqueza de detalhes proporcional aos seus antagônicos. A disposição dos elementos demonstra a importância do equilíbrio visual elencado a seguir:

> [...] tem-se um grande cortejo dos eleitos, voltados para o Cristo. Se esse grupo não pode e não deve ser interpretado como o Paraíso mesmo, a alusão a este é evidente; a área ocupada por este cortejo, ademais, é

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> equivalente àquela reservada ao Inferno. A oposição entre as duas instâncias do Além, portanto, se mantém de alguma forma. Poder-se-ia argumentar que a representação do Paraíso estaria simplificada quando comparada à do Inferno; entretanto, é preciso considerar que, se não há a representação tradicional do seio de Abraão como o Paraíso em si, também não há, na área do Inferno, o cortejo dos condenados que a ele se dirigem. Nesse sentido, há a simplificação em ambas as áreas, visando a um equilíbrio visual. (QUIRICO, 2013 p.70).

A seção destinada ao Inferno é segmentada em alguns planos. O principal seria a divisão entre cada pecado, sete tipos de punições para os sete pecados capitais que são indicados em latim na figuração. Há também, no Além do tormento, a apresentação de um fogo consumidor que tortura as almas culpadas, identificadas em latim como cobiçosos de vanglória (INANIS. GLORIE. CUPIDI).

Essa tradução pode pender para uma interpretação ligada aos Dez Mandamentos. Acerca da cobiça, é citado tanto no nono, quanto no décimo mandamento (EX 20:16-17), sendo eles respectivamente: não falar falsamente contra o próximo e não cobiçar a mulher do próximo nem as coisas alheias. Tais pecados eram dignos de punição tanto quanto os pecados capitais.

O foco da pesquisa centrou-se no Inferno e principalmente nos pecados capitais, indicados em latim acima de cada punição. Rejeitando a visão otimista e heroica do homem, Agostinho afirma, segundo Baschet, que a natureza humana nasce pecadora, inaugurando a ideia do Pecado Original cometido por Eva e Adão nos primórdios da sociedade humana. O conceito de septenário dos pecados (conhecido hoje como "os sete pecados capitais") foi construído e canonizado a partir do século V, através do Papa Gregório, o Grande sendo eles: gula, avareza, luxúria, ira, inveja, preguiça, soberba.

Na obra, a primeira: a preguiça (ACCIDIOSI). Nota-se a tortura contínua: prostrados e perseguidos por serpentes e demônios; em seguida se observa os glutões, praticantes da gula (GYLOSI), que estão sendo cozidos e alimentados à força

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

por demônios e serpentes. Quírico descreve um tipo de tortura semelhante, afirmando que:

> Em muitas representações esses mesmos ganchos foram utilizados para dar estocadas no que parece estar sendo cozinhado nos caldeirões infernais, bastante próximos aos empregados em qualquer casa medieval. Ironicamente, a "comida" preparada agora seriam os próprios torturados, que se debateriam dolorosamente sem nada poder fazer. (QUÍRICO, 2010. p. 141)

Mais adiante, observa-se os pecadores pela ira (*IRACVNDI*), são compelidos a se auto mutilar e ferir uns aos outros. Ao lado da ira, ao centro do Inferno, há um demônio maior, que se destaca no plano e pode ser pensado como a autoridade no Inferno. Ele está concretizando a punição dos soberbos, orgulhosos (*SUPERVIA*), engolindo três corpos por suas bocas e os evacuando. Os invejosos (*INVIDI*), gananciosos (*AVARI*) e os que praticaram lascívia e luxúria (*LIBIDINOSI*) durante a vida, tem punições mais genéricas e semelhantes pelo que aparentam e são açoitados por demônios no suplício. Quírico disserta sobre os elementos compositivos da punição, que faz compreensível o Inferno:

> Percebe-se então que, através dos elementos iconográficos que compõem a imagem, a mensagem específica da obra – quais pecados cometidos em vida mereceriam que formas de punição no Além – se torna clara, independente da classe social a que pertence o observador ou de sua capacidade de leitura; a imagem, desse modo, consegue desempenhar de modo inequívoco sua função primordial. (QUÍRICO, 2010. p.139)

Assim, percebe-se que os próprios elementos compositivos indiquem a função da imagem acerca da punição no Além.

Segundo Jerôme Baschet, na construção da ideia do Além do Paraíso, a ameaça do Inferno nunca poderia vencer a esperança de alcançar a salvação, e por intermédio da confissão, penitência ou suplício, era aberta a possibilidade de redenção. Ele tece a ideia de interdependência entre os dois opostos:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> De resto, o inferno não pode existir sem o paraíso, e a beatitude seria incompleta sem a danação: se a pena principal do inferno é a privação de Deus, a recompensa dos eleitos refere-se, em parte, à satisfação de ver os tormentos dos danados. (BASCHET, 2006, p. 401).

A caracterização do Paraíso na obra de Fra Angélico, ao lado direito de Jesus no painel, se deu de forma sintética, dada na elevação dos justos e fiéis em vida para junto de Jesus e dos santos. Os afortunados se tornam aureolados, são abraçados por anjos e guiados em nuvens para o prestígio do cortejo celestial.

Os artistas, pintores e artesãos do período foram os responsáveis por difundir a cultura do Juízo Final, gerada através de um imaginário em construção que se propagou por meio das pregações de ordens mendicantes em voga e tradições orais e escritas, se expandiu no fim da Idade Média e se fortaleceu no Renascimento, através dos artistas que pintavam painéis e afrescos que se distribuíam por toda Europa.

A característica de cada artista se constrói através de suas experiências, Fra Angélico, por seu contato contínuo com a igreja e por estar dentro de um convento dominicano, colocou essa influência em seus trabalhos e, juntamente com outros ícones da arte da figuração do Juízo final, 'inaugurou' um estilo de imagem religiosa nova, um novo modelo compositivo como Quírico (2013b) afirma, e é esse modelo que guiou e perdurou nos trabalhos de artistas posteriores.

Referências bibliográficas

AHL, Diane Cole. Fra Angelico: A New Chronology for the 1430s. Publicação: 1977. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1482082?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 29 mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

BASCHET, Jerôme. A expansão ocidental das imagens. In: _____. A Civilização feudal: Do Ano Mil À Colonização da América. Nº Ed. Globo. 2006, p. 481-523.

BASCHET, Jerôme. A lógica da salvação. In: _____. A Civilização feudal: Do Ano Mil À Colonização da América. Nº Ed. Globo. 2006, p. 374-408.

BESAÇON, Alain. A arte e o cristianismo. In: FABRISS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos (Orgs.). Imagem e conhecimento. Nº ed. 1. São Paulo: EDUSP, 2006, p. 31-53.

BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada: contendo o antigo e o novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966.

CASTELNUOVO, Enrico. O artista. In: LE GOFF, Jacques (Dir.). O homem medieval. Nº ed. 1. Lisboa: Presença, 1989, p.145-162.

COLI, Jorge. O que é arte?. Nº ed. 6. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

DELUMEAU, Jean. O Pecado e o Medo: A culpabilização no Ocidente (séculos 13-18). Bauru, SP: EDUSC, 2003.

FINOCCHIO, Ross. Fra Angelico (Guido di Pietro) (ca. 1395–1455). In: Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/fang/hd_fang.htm>. Acesso em: 15 fev. 2017.

FRA ANGÉLICO. O Juízo final. 1440-1450. Disponível em: < http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/fra_angelico_-_the_last_judgement_(winged_altar)_-_google_art_project-1.jpg>

LE GOFF, Jacques. Além. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. Dicionário Temático do Ocidente Medieval: v.1. Bauru - SP: EDUSC, 2002. P. 21 -33.

QUÍRICO, Tamara. A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo, Juízo Final e triunfo da morte no fim da Idade Média. In: NAVA. Juiz de Fora-MG. Anais eletrônicos. Juiz de Fora: UFJF. 2015b. P.8-25. Disponível em: < http://www.ufjf.br/revistanava/files/2015/11/04-DOSSIE-01.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

QUÍRICO, Tamara. A Capela del Podestà, o ciclo do Trionfo della Morte e novos modos de representação do tema do Juízo Final. In: REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE E ARQUEOLOGIA, Campinas-SP. Anais eletrônicos. Campinas: Unicamp, 2013a. P. 55-80. Disponível em:< http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2020%20-%20artigo%203.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2017.

QUIRICO, Tamara. A representação do Cristo Juiz em pinturas toscanas do trecento ao cinquecento. In: Revista Concinnitas. Rio de Janeiro-RJ. Anais eletrônicos. Rio de Janeiro: UERJ. 2013b. P. 23-51.

QUÍRICO, Tamara. A representação do Juízo Final como imagem devocional. In: simpósio nacional de história, XXVIII, 2015, Florianópolis-SC. Anais eletrônicos. Florianópolis: UFSC, 2015a. P. 1-13. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439811339_ARQUIVO_Tamara Quirico-ANPUH2015final.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2017.

QUÍRICO, Tamara. As funções do Juízo final como imagem religiosa. Publicação: 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v29n1/09.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2017.

SALMI, Mario. Fra Angelico: italian painter. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Fra-Angelico>. Acesso em: 30 mar. 2017.

SAVAGE, David. A guide to the works of the major Italian Renaissance Painters. In: SAVAGE, David. Cavallini to Veronese - Italian Renaissance Art. Publicação: 2012. Disponível em: < http://cavallinitoveronese.co.uk/general/view_artist/25>. Acesso em: 30 mar. 2017.

SCHMITT, Jean-Claude. Capítulo 1 – O historiador e as imagens. In: _____. O Corpo das Imagens – Ensaios Sobre a Cultura Visual na Idade Média. Nº ed. 1. Bauru - SP: EDUSC, 2007, p. 25-78.

THE EDITORS of Encyclopaedia Britannica. Calimala: florentine guild. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Calimala>. Acesso em: 30 mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

"Referências narrativas e simbólicas em "A Anunciação" (1333) de Simone Martini e Lippo Memmi"

Olívia Ricetto de Oliveira Barros MAIA (UEL)[1]

Orientadora: Angelita Marques VISALLI

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo central investigar a Anunciação (tema bastante recorrente na iconografia medieval e renascentista, sendo inclusive retratado por El Greco, Leonardo da Vinci e Jan van Eyck) que se trata do momento em que Maria recebe a visita do arcanjo Gabriel, e este a comunica sobre o nascimento de Jesus Cristo. Nosso foco será a análise dos elementos narrativos e simbólicos de "A Anunciação" de Simone Martini e Lippo Memmi - datada de 1333. A análise da obra nos conduzirá a elementos e conceitos importantes acerca da produção imagética medieval, em que as obras possuíam um caráter específico, além da mera contemplação estética; aproximando, assim, a imagem à essência do objeto que se buscou representar anteriormente.

Palavras-chaves: Imagem medieval, Anunciação, Simone Martini.

Introdução

Já há alguns anos, a arte vem atraindo atenção especial por parte de historiadores. Ao deixar de ser um campo digno de estudo específico por parte de historiadores da arte, é nosso dever como pesquisadores do passado atribuir a importância devida ao tema.

[1] Estudante de graduação do curso de História pela Universidade Estadual de Londrina.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

É necessário um olhar cuidadoso sobre expressões culturais que vão além da escrita e da fala, já que concebemos e ampliamos nossa noção acerca de componentes de certos grupos a partir da arte visual. Ao observar a obra e contextualizá-la ao período em que foi concebida, podemos entrar em contato com percepções, crenças, ritos, referências, sentimentos, preferências, além de alguns pormenores de determinadas sociedades que não haviam sido percebidos antes. O autor, inserido em seu meio, expressa consciente ou inconscientemente "valores" provenientes do mesmo. Angelita Visalli e Pamela Godoi ao tratarem de iluminuras medievais, ratificam que o autor "[...] permite à posteridade encontrar em sua obra muitos dos sentidos de seu tempo". (VISALLI; GODOI. 2016, p. 131).

No que se refere ao passado através da arte, o historiador se depara com um fato: se tal imagem existe, é porque houve um interesse por trás dela, um interesse além da imagem em si. Ao tratar de arte medieval, o historiador Jean-Claude Schmitt nos afirma que

> [...] é certo que a imagem é sempre a imagem de alguma coisa. De onde a ilusão de que bastaria nomear o que ela representa para ter dito tudo da representação. Mas a verdadeira questão não está aí, e as próprias imagens conseguem mais de uma vez nos lembrar de que sua função é menos representar uma realidade exterior do que construir o real de modo que lhe é próprio. (SCHMITT, 2007, p. 27)

O trecho denota que a importância da arte está menos no objeto em si do que em sua totalidade, suas funções específicas; é preciso também atentar à utilização do conceito "representação" quando se refere ao período medieval, já que toda imagem acaba nos remetendo à uma outra realidade que nos permite reconhecer a "coisa" em sua própria figuração.

Schmitt (2007) opta por utilizar o termo "imago" em oposição à arte, e explica que não tem a intenção de opor os dois, mas sim afirmar que a imago (ou imagem) englobaria todos os significados e domínios da imagem medieval: o primeiro seria sobre as imagens materiais (imagines), seguido do imaginário (imaginatio), para enfim, terminar com o ideal de antropologia cristã, já que afinal, o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

homem foi criado à semelhança de Deus (ad imaginem Dei), e é prometido à salvação pela Encarnação do Deus Filho, Jesus Cristo (imago Patris). Segundo Visalli e Godoi, "[...] as imagens produzidas no período medieval têm suas características articuladas em meio à riqueza de sentidos que a palavra imago nos oferece". (VISALLI; GODOI. 2016, p. 132).

É importante compreender que a arte medieval difere e muito da arte tal qual a concebemos hoje: apesar de ser equivocado afirmar que aquela tinha uma função estritamente devocional, de culto, a imagem era sim, uma forma de fomentar a legitimidade da religião. Segundo Jérôme Baschet,

> o desenvolvimento das imagens acompanha, com uma bela simultaneidade, o reforço da instituição eclesial; e, pouco a pouco, elas se tornam ornamentos indispensáveis do poderio da Igreja e os adjuvantes emblemáticos da mediação sacerdotal [...]. (BASCHET, 2014, p. 522)

Além disso, é necessário, quando se trabalha com imagem do medievo, ter em mente que a mesma está quase sempre ligada ao texto bíblico. Daí a importância em relacionar a imagem à palavra escrita. Entretanto, estar relacionada não significa ser diretamente ligada, já que uma miniatura, por exemplo, pode não ser a ilustração direta do texto escrito. Na maioria dos casos medievais, a imago trata-se de algo que vai além do tangível, do tateável; já que, do contrário, ela perderia sua primeira função: aquela pertencente aos ritos, à devoção.

Outro ponto que merece destaque é o caráter de mediador que a imago medieval possuía: encontrava-se como um elo entre o humano e o divino. Segundo Schmitt, "A imagem medieval se impõe como uma aparição: entra no visível, torna-se sensível". (SCHMITT, 2007, p. 16). Ou seja, a imagem indicaria o que é o invisível, no entanto, ela não o representa.

Vale lembrar também que apesar da importância que a imagem exerceu durante a cristandade medieval, não se pode afirmar que a Idade Média tratou-se de um período de culto à imago. Baschet nos diz que a imagem só tinha sentido quando essa se vinculava a um objeto ou a um lugar que possuía função própria. É também

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

um objeto de presença, ou seja, carrega em si uma sacralidade. O autor cria o termo "imagem-objeto", que englobaria a imagem em sua materialidade sem esquecer-se de sua função diretamente ligada ao caráter litúrgico. Ainda segundo o autor, a imagem carregaria um status graças ao material usado para criá-la ou ao seu caráter estético, entre outros. (BASCHET, 2014).

Analisar uma imagem medieval requer a consideração de que é fundamental observar o contexto em que a mesma foi criada, o local, o período. Observar a imagem por si só seria incorreto já que esta se fundamenta em referências visuais anteriores e sua existência só pode ser compreendida na consideração do suporte no qual ela se encontra.

E a palavra se faz carne

Segundo Jaroslav Pelikan, o nome Maria é o pronunciado com maior frequência no mundo ocidental, além de se tratar da "[...] personalidade feminina mais representada na história, não apenas nas artes plásticas, mas também na música. " (PELIKAN, 2000, p. 16).

Os relatos sobre Maria encontrados na Bíblia são breves e esparsos, pouco foi escrito sobre sua vida; portanto, não deixa de ser surpreendente a proporção do culto prestado a ela nos séculos posteriores. O concílio do Vaticano II ocorrido em 1964 afirmou que "Maria foi a pessoa por meio da qual o plano de Deus para a salvação do mundo foi colocado em ação". (PELIKAN, 2000, p. 31). Além de ser a mãe de Deus, Maria tornou-se também mãe de todos os cristãos.

O Evangelho de Lucas detém o mais longo relato da Bíblia sobre Maria. Foi ele o responsável por narrar o episódio da Anunciação, ou seja, quando o anjo Gabriel e Maria se encontram. Nos dois primeiros capítulos, ele escreve que suas fontes pertenciam às "testemunhas oculares e ministros da palavra", remetendo-nos às fontes da atual "história oral". No entanto, quem seriam essas fontes? A partir dos escritos de Lucas (que não era um dos doze discípulos), parece-nos que a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

própria Maria pode ter sido uma de suas principais fontes. Por razões relacionadas ao estilo da escrita que não nos convém mencionar aqui, os capítulos iniciais do Evangelho de Lucas foram interpretados pelos primeiros escritores cristãos como "memórias da virgem Maria" – ideia refutada por estudos históricos, no entanto. Há inclusive uma tradição que aponta Lucas – "o historiador" dentre os Evangelistas - como o primeiro pintor de ícones cristãos (PELIKAN, 2000).

O tamanho interesse por Maria foi crescendo ao longo dos séculos medievais e, consequentemente, na mesma medida, fez-se crescer o número de representações marianas ao longo do tempo, ampliando diretamente o paradoxo em torno da teologia mariana: o vocábulo proveniente do Oriente, *Theotokos* ou "aquela que deu à luz Deus", por exemplo, levou Nestório (patriarca de Constantinopla no século V) a pensar o termo *Chrisatotokos*, ou "aquela que deu à luz o Cristo". Por possuir natureza humana, Maria não poderia dar à luz a natureza divina, além de soar como um título destinado às divindades-mães pagãs. Já para o monge João Damasceno, *Theotokos* seria a definição perfeita para Maria, pois incluiria as duas naturezas de Jesus Cristo: a humana e a divina. "Ela se tornou uma espécie de garantia da verdadeira humanidade de Cristo." (PELIKAN, 2000, p. 83-84). Havia também uma identificação por parte da Igreja romana medieval com Maria; uma das explicações que nos ajudam a compreender a magnitude do culto para a virgem, reside no fato de ela ter sido a única a crer na ressureição no período entre a Sexta-Feira Santa e a Páscoa.

A Anunciação

Entre as cenas da virgem Maria que mais despertam atenção tanto por parte dos devotos quanto por parte dos artistas que (re)criam momentos de sua vida, o tema predominante (em termos quantitativos) é, de longe, a Anunciação (PELIKAN, 2000). Algumas interpretações apontam que já havia representações sobre o momento de encontro entre Maria e o Arcanjo Gabriel que remontam ao

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

tempo das catacumbas romanas. Por ser motivo de bastante interesse, inúmeros pintores trataram de usar essa passagem bíblica (há menção sobre a Anunciação também no Alcorão) para a figuração artística, e, o apogeu dessas representações se encontram no Medievo e no período conhecido como Renascimento Artístico.

Trata-se do momento em que Maria recebeu a visita de Anjo Gabriel (anjo, originalmente em grego e em hebraico, significava "mensageiro"), para saber que havia sido escolhida para ser a mãe de Jesus Cristo. Maria, naturalmente, mostrou-se surpresa, no entanto, Gabriel logo tratou de tranquilizá-la; a virgem questionou como tal fato se sucederia, e o anjo lhe disse que o Espírito Santo desceria sobre ela. "Eis aqui a serva do Senhor, cumpra-se em mim segundo a tua palavra" (Lucas 1, 27-38) foram as palavras de Maria segundo a narrativa bíblica.

A obra

Partindo dos pressupostos acima, analisaremos a imagem "A Anunciação" (1333) de Simone Martini e Lippo Memmi. A obra de Martini (1285?-1344) foi realizada em retábulo feito para a Catedral de Siena. Atualmente, encontra-se na Galeria Uffizi de Florença.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 01 – Simone Martini e Lippo Memmi. "A Anunciação". 1333. Galleria degli Uffizi.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

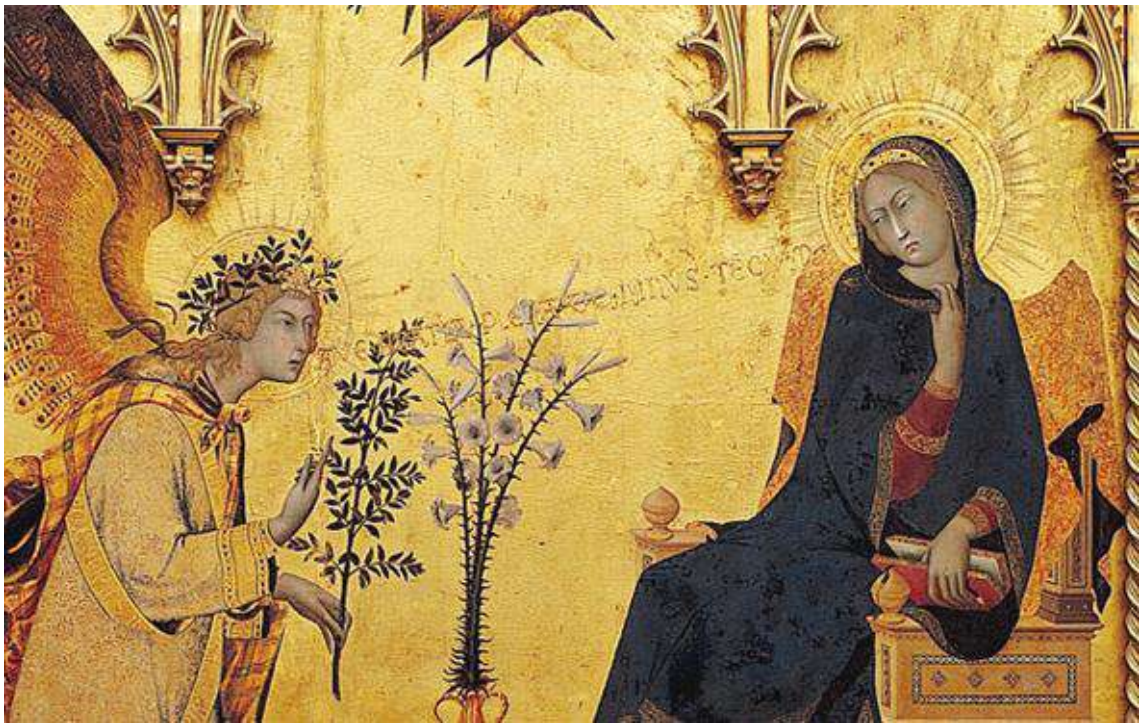


Figura 2 – *idem* (detalhe)

Podemos ver as palavras que saem da boca do Arcanjo: *"Ave gratia plena":* significando que Maria foi escolhida, que ela era objeto de benevolência divina, ou seja, uma mulher "cheia de graça". Ele encontra-se ajoelhado, com belas vestes. Podemos perceber também, um ramo de oliveira em sua mão esquerda, e, segundo Ernst Gombrich (1999, p. 212) trata-se de um simbolismo para a paz. No entanto, Alberto Manguel (1997), afirma que a oliveira era o símbolo da cidade de Siena (local onde Simone Martini nasceu). A mão direita aparece erguida. Suas vestes são suntuosas e suas asas foram bem trabalhadas. Traz na cabeça uma espécie de tiara de oliveiras, em volta de uma coroa incrustada de pedras preciosas.

Entre Gabriel e Maria, podemos ver um vaso com lírios, flor que simboliza a pureza e a virgindade (talvez seja válido recapitular que na narrativa bíblica, apenas os Evangelhos de Mateus e Lucas mencionam a virgindade de Maria). (PELIKAN, 2000)

Maria estava lendo um livro de orações e, nesta obra, vemos a virgem com o rosto (e de certa forma, o corpo) aparentando certo receio. Tal fato chama atenção, pois se compararmos *a Anunciação* de Martini, com a obra sobre a mesma narrativa

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de outros mestres, perceberemos que a reação de Maria, nesse caso, é incomum. Suas roupas são majestosas, remetendo ao poder que esta mulher tem: afinal, ela é mãe de Deus, é a mãe da Igreja e de todos os fiéis.

No alto da imagem, aparece a figura de uma pomba (representando o Espírito Santo), cercada de quatro anjos.

Nota-se, também, como o anjo e a virgem têm a figura longínqua, ambos curvados e com rostos de traços oblíquos, peculiares.

No canto da pintura, pode-se encontrar algo que não era comum durante a época: os nomes dos dois pintores e o ano em que ela foi feita.

Trata-se, definitivamente, de uma obra marcante: toda a imagem encontra-se em equilíbrio. Desde as cores escolhidas (que nos remetem a ouro) às posições de Gabriel e Maria, vemos uma parte do retábulo do século XIV apresentando ricamente a narrativa de "Anunciação". É considerada por estudiosos uma obra-prima gótica, tanto pela temática mariana (vigente nesse movimento) quanto pela busca por uma maior aproximação naturalista, emotiva. A imagem carrega também uma riqueza de detalhes e uma preocupação com as formas e o movimento dos personagens.

O retábulo, certamente faz cumprir o papel de disseminador do dogma da Anunciação, sendo, como dissemos anteriormente, mais um elemento de expressão do culto mariano do período. Ainda nossa pesquisa se encontre em andamento, compreendemos a importância da atenção à funcionalidade do objeto para avaliarmos as imagens. O tema da Anunciação se expressa, assim, em objeto associado à prática da pregação e devoção no espaço da igreja no período em que se expandiu o culto à Maria.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

<https://www.bibliaonline.com.br/aa/lc/1/27-38>. Acesso em: 22 de abril de 2017.

GOMBRICH, E. H. A história da arte. São Paulo: LTC editora, 1999.

BASCHET, Jérôme. A civilização feudal: do ano mil à colonização da América. Rio de Janeiro: Globo livros, 2014.

SCHMITT, Jean-Claude. O corpo das imagens ensaio sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007.

VISALLI, Angelita; GODOI, Pamela. Estudos sobre imagens medievais: o caso das iluminuras. Diálogos. Maringá: v. 20 n. 3, 2016.

MANGUEL, Alberto. Uma história da leitura. Lisboa: Editora Presença, 1998.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A doutrina do homem microcosmo na arte do Renascimento

Jefferson MENDES[1]
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Resumo: Este trabalho pretende investigar doutrina do homem microcosmo na arte do Renascimento. Contudo, é necessário verificar as relações que se estabelecem entre os conceitos de macrocosmo e microcosmo partindo da influência da astrologia, de cunho greco-romana e orientalizante, na cultura renascentista. Para isso, atentar-se-á para as representações de cunho astrológicas do Homo zodiacalis (homem zodiacal) produzidas entre o século XIV e XVI, com o intuito de evidenciar os processos de ordenação e orientação cósmica como empreitadas que tentavam estabelecem relações com o incognoscível. Para compreender o impacto dessa doutrina na cultura ocidental se deve atentar para a sobrevivência do conceito de melothesia – provinda a antiguidade tardia – que é a divisão do corpo humano pelos influxos astrais, ou seja, a configuração astral no corpo (há uma melothesia zodiacal e uma melothesia planetária), e como isso influenciou todo um debate teórico sobre o determinismo astral no cotidiano da vida dos indivíduos nessa época.

Palavras-chaves: Arte, astrologia, renascimento.

Indivíduo e cosmo: a questão da orientação cósmica

Orientar-se pelos cosmos, ler aquilo que nunca foi escrito, imaginar aquilo que não possui face ou imagem. Posto isso, tentar compreender as regiões obscuras do mundo que o circunda, se tornava questão primordial para homem e

[1] Mestrando, pela linha de pesquisa História e Crítica da Arte, no Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES – da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Orientadora: Prof.ª Dr. ª Maria Cristina Louro Berbara – PPGARTES-UERJ.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sua relação com cosmos. Contudo, esse processo orgânico passa justamente a partir do momento onde o homem deixa-se influenciar pelo macrocosmo, ou seja, ele percebe que o incognoscível astral – de alguma forma – influencia e determina certos ditames naturais do meio da qual circunda. Portanto, o indivíduo cria um nexo orgânico entre a totalidade indestrutível da natureza e sua vontade figurativa de apreender pela imagem. Essa foi uma lição fundamental colocada por Warburg quando estudava a questão do fatalismo cósmico que se estabelecia entre a predição divinatória e a especulação cósmico-matemática no âmbito da cultura ocidental, em especial a renascentista.

Para nós, a questão da astrologia passa, necessariamente, pelo âmbito do pensamento místico. Não é nada mais do que um desdobramento falacioso do pensamento mágico. Porém, devemos levar em consideração que numa época como o incipiente renascimento, esse fatalismo astral dito acima, fazia parte do *modus operandi* do homem. Examinava-se o corpo de um doente de acordo com a influencia do signo e/ou planeta regente naquele momento. Para saber qual o melhor dia para se realizar uma incisão cirúrgica se consultava os astros para saber se aquele lugar no corpo onde era necessário realizar a sangria poderia ser feito naquele mês.

Devemos enxergar, então, a questão astrológica no Renascimento como uma pré-ciência ou até mesmo "presciência" – no intuito de colocar em operações processos que levarão ao desenvolvimento da ciência natural tal qual a enxergamos e praticamos hoje, estar ciente – onde se coloca o embate empírico com a proliferação simbólica. Na verdade, esses processos de compreensão do ininteligível que se comportam com interface entre o humano/terrestre e o astral/planetário, são operações de transformação da observação pelo olhar como o agir do tempo. Eugenio Garin coloca, de forma basilar, como a questão que envolvia o humanismo e o pensamento místico-astrológico era, de fato, enxergada e, principalmente, como não há necessariamente uma demarcação rígida entre as esferas da ciência – astronomia – e a astrologia. Ambas se configuram e se

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

completam, são parte integrantes de um mesmo processo, são as duas faces de uma mesma moeda.[2] Com isso:

> a linha de demarcação, que o Humanismo tentou traçar entre a astronomia como ciência rigorosa capaz de medir os movimentos celestes e a astrologia como combinação de uma concepção do mundo, de cultos astrais e de técnicas proféticas, não só esteve sempre em perigo, como demonstrou a insustentabilidade do assunto. O mito revelou-se inseparável do lugar, a ciência rigorosa da fantasia transfiguradora, a límpida razão da turva magia, a religião da superstição, por fim dos cálculos matemáticos da mística dos números. Neste sentido, a polémica renascentista sobre a astrologia é um excepcional ensaio histórico. O seu acontecimento é a histórica força moral e de fé na razão, que procura desfazer um nó impossível, no qual instâncias irracionais e vestígios de cultos astrais arcaicos, e sonhos e quimeras, se unem, e em conjunto se chocam, com exigências de alto significado científico. Assim, muitas vezes na mesma página, refinadas teorias e ousadas experimentações se apoiam, e se combinam com evidentes instâncias religiosas, e com ecos de crenças primitivas, enquanto a oração se conjuga coma experiência. Assim, o poeta e o escultor, o pintor e o arquiteto, transfiguram involuntariamente fragmentos de remotas cisões do universo. (GARIN, 188, p.31)

Em todos os casos, por detrás de todo esse debate se encontra a ideia de analogia (CÉARD, 2017, p. 65). O conceito sobre analogia está no centro do pensamento da Primeira Época Moderna e comanda a querelas sobre a representação da natureza. Ela – a analogia – é o princípio de ordem que permite ao mundo ser, de diversas maneiras, variado; a questão da instituição da ordem do mundo tem como pano de fundo, a variedade que ele dispõe. É pela analogia que todos as figuras do mundo podem se aproximar e manter uma linha tênue de relações. O mundo do Renascimento é um mundo saturado por analogias, as

[2] Necessariamente, só poderíamos delimitar a predominação e independência da astronomia perante a astrologia a partir de meados do século XVII. Isso, de fato, acontece de acordo com o desenvolvimento e aprimoramento das práticas científicas e astronômicas. Como consequência, se evidencia um declínio gigantesco da predominância do pensamento astrológico. Aos poucos, a astrologia é deslegitimada enquanto sua vocação a cientificidade e começa a habitar a regiões obscuras do pensamento humano.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

relações entre as coisas podem até se inverter nesse processo, porém não se alteram. O sistema que ainda vigora é o ternário onde se supõem que para um significado há uma significante correspondente e perpassando ambos há uma conjuntura, que, por exemplo, encadeiam as questões de verossimilhança.

Posto isso, devemos levar também em consideração que sempre no regime analógico há alteridade – mesmo relações de semelhança na teologia cristã – pois aqui se circunscreve o lugar das experiências enquanto esquemas hierárquicos. Com isso, se pode concluir que sempre há o outro no regime analógico, porém este se configura como um grau do mesmo. Tudo pé sobredeterminado nas relações possíveis entre as instâncias, sejam elas discursivas, poéticas, jurídicas, artísticas, políticas, etc.

Robert Klein, resume o projeto das analogias no renascimento quando fala sobre a teoria da expressão nos tratados italianos sobre as Impresse: toda atividade do espírito, lógica ou artística, é inicialmente, enquanto expressão, metáfora – pensamento-imagem, ou, no duplo sentido do termo, concetto (KLEIN, 1998, p.135). Ou seja, o conceito é sempre objeto de uma lógica que se baseia nos procedimentos de expressão. Essa metáfora, conceituada por Klein, é na origem um revestimento do pensamento antes da expressão, imagem ao mesmo tempo discursiva e capaz de representação visual, ou melhor, anterior à distinção dos dois meios que a exprimem (KLEIN, 1998, 124).

Mais e mais, os teóricos e eruditos da analogia, depois da morte de Tomás de Aquino se preocuparão com os conceitos (concetto) das palavras e das coisas, sobretudo no que concerne aos conceitos do "ser". A analogia confronta as semelhanças através do espaço, ela supõe "convenientia" (ajuste retórico) e "aemulatio" (reflexos)3, onde se encadeia a semelhança. Uma semelhança que aglutina as palavras as coisas e vice-versa. Na verdade, a analogia atua em graus de dessemelhança e não por diferenças, por isso a metáfora é, por excelência, a linguagem do regime analógico.

[3] Michel Foucault enumera quatro figuras que prescrevem suas articulações ao saber da semelhança: *convenientia, aemulatio, analogia* e *simpatias.* Ver em FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 23-62.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A doutrina do homem-microcosmo

A exigência do dessemelhante é solidário com a ideia de ordem e vice-versa. Para haver regime analógico tem se, necessariamente, que ter ordenação hierárquica, a Presença de Deus nas coisas e nas palavras impregna todo o arcabouço das analogias, ou seja, esse regime é perpassado pela predominância do supremo bem – Deus. Por outro lado, esse espaço, como dito um mais acima, é um espaço saturado em si – a analogia para acontecer precisa de um espaço saturado – por onde convergem todas as coisas e todas as figuras do mundo e para o mundo. Esse lugar privilegiado é a figura do homem.

O homem resume em si o mundo, ele está em proporção direta com o firmamento e do que habita abaixo dele – animais, plantas, etc. Para que isso aconteça é necessário que haja um deslocamento dessas relações, realizada no próprio ser, "o corpo do homem é sempre a metade possível de um atlas universal" (FOUCAULT, 2000, p. 30). Com isso, reuni toda a diversidade do mundo dentro da unidade ordenadora de sua estrutura, esse homem seria o homem-microcosmo. Esse é o centro do debate acerca das possíveis relações entre o homem e o mundo que o circunda. Essa relação é horizontal pois traduz uma ordem hierárquica que conduz o indivíduo a sua imagem e perfeição: a acepção divina. O homem é mais do que o simples reflexo ou desdobramento do macrocosmo; ele assegura, definitivamente, a unidade do mundo, ele é o mediador entre o divino e o demoníaco, o alto e baixo. Sobre a concepção homem enquanto meio que perpassa as coisas, Foucault diz:

> O espaço das analogias é, no fundo, um espaço de irradiação. Por todos os lados, o homem é por ele envolvido; mas esse mesmo homem, inversamente, transmite as semelhanças que recebe do mundo. Ele é o grande fulcro das proporções – o centro onde as relações vêm se apoiar e donde são novamente refletidas. (FOUCAULT, 2000, p. 31)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ou seja, o homem atua como medidas paras todas as coisas, mas além disso, como situa Foucault, ele transmite as semelhanças que emula; ele é, em última instância, o *analogon* perfeito do mundo. A doutrina do homem-microcosmo necessita do pensamento analógico e é ela que funda historicamente a legitimidade da analogia, pois o movimento – do microcosmo - tem um começo e esse começo se origina no macrocosmo, o que no levaria a pensar que esse motivo é puramente argumentativo e não recebe nenhum desenvolvimento próprio.

A doutrina do homem-microcosmo se constitui como um desenvolvimento tópico, diversos são os campos do saber que utilizam o homem como proporção. A geometria, a medicina, a astrologia tem no homem o parâmetro perfeito analógico para compreender as coisas que os circundam. A imagem desse homem e defendida pelo embate entre dialética e retórica e tem como estrutura base o regime metafórico constituído pela analogia. A metáfora é por excelência o lugar aglutinador de conceitos. No conceito, significado e significante estão interligados, então o conceito seria a sutileza do pensar.

Mas esse pensar estaria submetido por uma interpretação platônica esotérica do mundo até segunda metade do século XV. Estabelecendo concordâncias analógicas entre palavras e coisas. A representação do homem-microcosmo figura a diferenciação entre o visível e o ininteligível em signos também visíveis e ininteligíveis. De acordo com Jean Céard, o aspecto analógico do homem-microcosmo se dá, pois, a analogia tem uma função heurística que está inscrito na estrutura mesma do mundo e o utilizar para compreender esse mundo remonta ao ato criador por excelência. Para isso ele trás a filosofia aristotélica[4] como suporte para estabelecer as relações entre o microcosmo e a analogia. Céard escreve:

> En quoy sont comprises les perfections de ce Tout, que represente le grand corps de l'univers, avec ses quatre qualités, considerées aussi bien au corps du monde. Et tout cecy est en si grand nombre, et telle varieté et liaisons de parties, que, toutes les ouvres de Dieu, le corps de l'homme

[4] "O que é último dentro da ordem da análise, é primeiro dentro da ordem da gênese". Aristoteles, Éthique à Nicomaque, 3, 5, 1112b, 93.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> est le plus parfait, comprenant em soy l'harmonie des choses contraires, lesquelles accommodée selon leur office, font leur accord le plus beau et excellent qu'on sçauroir desirer (CÉARD, 2016. p. 68.).[5]

Essa seria, então, a *epistémê* que perduraria até meados do século XVII e é ai que funciona a categoria do microcosmo, revivida na Idade Média e sendo praticada desde o inicio da Primeira Época Moderna. Ela acabou por desempenhar um papel, por demasiado, importante na construção do saber e, sobretudo, nas tentativas de ordenação do espaço incognoscível. O microcosmo atua como categoria do pensamento, aplicando-se a todas as categorias da natureza num jogo de semelhanças muito próprios as configurações epistemológicas ali subjacentes. Cada coisa encontra no mundo, no cosmo e em escala maior um reflexo de si, ou seja, uma configuração macroscópica que, num determinado nível de analogia, revela a ordem do visível que ambas as instâncias estabelecem entre si.

Mesmo no que concerne a questão das semelhanças, a categoria do microcosmo coloca, digamos, limites reais "aos cursos das similitudes que se permutam" (FOUCAULT, 2000, p. 42). Com isso, ela indica a grandeza do mundo mapeando todas as coisas criadas e que, no lado oposto está o homem como medida que reproduz a ordem das coisas tal qual elas se dão no cosmo, ou como elas são conhecimento, ou mesmo, como elas são conhecidas. É aí que se desenrola o jogo das semelhanças, pois é entre os limites posto da analogia que se configura a semelhança que se coloca pela acumulação de todas as outras coisas pela qual se produz semelhança. Ou seja, a semelhança não é fixa, e sim pretende um movimento pois age pela acumulação e pela saturação das coisas e das palavras no regime analógico.

Dentro desse escopo, cada coisa não é o inteligível no que se refere ao todo de onde ela, nada mais é do que uma parte. Mas ao mesmo tempo, cada coisa no cosmos reúne o todo em si; cada coisa é a imagem do todo. O homem é mais que o

[5] Tradução: Em que esteja ao alcance as perfeições do Todo, e que representa o grande *corpus* do universo, com suas quatros qualidades, são consideradas também o corpo do mundo. E tudo isso é se dá por grandes nomes, e de tal variedade e ligações das partes que, de todas as obras de Deus, o corpo do homem é o mais perfeito, compreendendo em si a harmonia das coisas contrárias das quais acomodadas segundo suas funções, fazem seu acordo entre o mais belo e excelente que se possa desejar.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

reflexo do firmamento, ele projeta o cosmos em si reproduzindo as dimensões do mundo. Sobre o quadro universal da analogia a doutrina do homem-microcosmo ganha todo o seu lugar. E será nessa relação entre cosmo, imagem e indivíduo que se produzirá as mais fantásticas imagens artísticas sobre o tema: o *homo zodiacalis* (homem zodiacal)[6].

A representação do homem zodiacal remonta a Idade Média, a partir do século XII, quando os eruditos tinham em mãos os manuscritos astrológicos provindos do oriente – via Índia de Abu Maschar. Nesses manuscritos se revela a vinculação entre o ser humano e o cosmos, que na verdade se configura como cosmologia aplicada, ou como nós nos acostumamos em dizer magia. Ou seja, isso na verdade é uma espécie de assertiva na igualdade entre o individuo e o universo. Aby Warburg (1866 – 1929), em seu texto seminal sobre a influência da *Sphaera Barbarica*[7] na ordenação cósmica do ocidente, relaciona a prática do homem-microcosmo na máxima indiana "*tat tvam asi*"[8], e colocando que o reduzido conhecimento sobre os astros pela astronomia antiga "facilitou a ideia, no fundo sublime, de que o ser humano deve ser visto como um pequeno cosmos que mantém relações totalmente diretas com o mundo astral" (WARBURG, 2016, p. 296). Nessa configuração, desponta a representação do homem zodiacal por séculos.

Em outro texto, também de grande importância para os estudos sobre astrologia, Franz Cumont (1868 – 14947) em sua *Astrologica*[9] analisa uma representação do homem zodiacal que consta no *Les Très riche Heures du Duc de Berry*[10], de excepcional beleza e ainda tão enigmática o local onde foi colocado – num livro de horas. Essa imagem concatena as exasperações que consta própria doutrina do homem-microcosmo. No centro temos a imagem de homem que está de pé dentro de uma moldura oval, essa moldura, segundo Warburg, estaria em conformidade com a astronomia e que tinha um significado metafórico, porém

[6] Cf. SEZNEC, Jean. La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance, London: The Warburg Institute, 1940.
[7] O filólogo Franz Boll reconstruiu de forma magnifica a *Sphaera Barbárica*, adicionando a ela a grande introdução do astrólogo árabe Abu Maschar. Cf. BOLL, Franz. Sphaera. Neue griechische Text und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder, Leipzig, 1903.
[8] Do sânscrito, significa "Isso é você", são umas das quatro máximas expostas nos Upanixades, e integram as escrituras do hinduísmo. Warburg utiliza essa expressão, desprendida do seu contexto, para a relacionar com a doutrina estabelecida entre homem e cosmos.
[9] CUMONT, Franz. Astrologica. In: Revue Archéologique, n. 5, 1916, p 1-22.
[10] *Les Très riche Heures du Duc de Berry, 1410-16, Chantilly, Musée condé, ms. 65.*

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

transferido de forma errônea. Sobre o corpo do homem estão dispostas as imagens dos doze signos zodiacais, atrás dele temos outro personagem visto de costas – poderíamos até pensar que se trata de seu reflexo como num espelho mas percebe-se logo de cara pequenas diferenças entre ambos: o cabelo de um loiro, o do outro castanho, e, principalmente, a posição das mãos revelam que se trata de dois personagens diferentes. De acordo com Cumont, esse segundo personagem visto de costa seria um simples embelezamento da composição, querendo o pintor demonstrar suas destrezas enquanto pintor que concebe a relação frente/costas.

Envolto ao homem se encontram dois círculos ovais concêntricos, o mais largo se ocupa de uma mova forma de representação do zodíaco. Os doze signos são acompanhados abaixo de cada por uma bandeirola que carrega os nomes de cada um. Acima, na parte exterior estão indicadas as subdivisões de cada signo em trinta graus – o que remonta a doutrina dos decanos; e abaixo estão os meses durante a qual o sol percorre suas casas zodiacais, esses meses podem ser divididos em vinte e oito, trinta ou trinta e um dias. De cada lado dos ombros do homem, encontramos duas figuras humanas reduzidas, um homem e uma mulher, se trata de uma referência a Adão e Eva, e a concepção do mundo. Por fim, na parte mais externa se encontra, subdivido pelos quatro cantos da página do livro de horas do duque de Berry, pequenas inscrições sobre as características dos signos. Transcrevo abaixo para melhor compreensão:

Aries, Leo, Sagittarius sunt calida et sicca, collerica, masculina, orientalia.

Taurus, Virgo, Capricornus sunt frigida et sicca, melancolica, feminina, occidentalia.

Gemini, Aquarius, Libra sunt calida et humida, masculina, sanguinea, meridionalia.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Cancer, Scorpius, Pisces sunt frigida et humida, flemmatica, feminina, septentrionalia.[11]

Essas inscrições no remetem as características astrológicas de toda a composição. Os signos são divididos em grupos em quatro partes de 3 signos cada e que compartilham os mesmos aspectos. Essa configuração é herdeira da matemática, de cunho astrológica, antiga – via Ptolomeu[12] –, e configura as propriedades físicas dos signos: sendo frio ou quente, masculino ou feminino, etc. Essas características estão em consonância com os quatro temperamentos: biliar, melancólico, sanguíneo ou fleumático.

A interpretação da figura do homem que se encontra no meio da imagem não resta dúvidas a sua estreita relação com a astrologia antiga. Os astrólogos gregos já colocavam os doze signos do zodíaco em relação com as partes do corpo humano. Essa aplicação tinha um objetivo estritamente medicinal, chamavam de *melothesia,* ou seja, os planetas, o sol ou até mesmo a lua poderiam ameaçar um membro ou órgão de acordo com sua correspondência com o signo que rege aquela parte do corpo. O personagem nu é representado no meio dos doze signos dispostos em circulo em torno dele. É o homem-zodiacal como homem-microcosmo colocada no centro dos desenhos zodiacais, como a terra, de acordo com a cosmografia dos antigos, ele também está suspenso no centro do mundo.

Tanto a terra quanto o homem estão submetidos as mesmas influências estelares, e esse paralelismo são exprimidos através dos textos que retratam o conceito de *melothesia*[13]. Com isso, quer dizer, de acordo com Warburg, "que as várias partes orgânicas do homem com um todo estão sempre sujeitas à influência irradiadora de um ou mais signos zodiacais. A *melothesia* compreende a consciência do espaço entre o individuo – o homem microcosmo – e o cosmos.

[11] Tradução: Áries, Leão, Sagitário são cálidos e secos, masculinos, orientais. Touro, Virgem. Capricórnio são frios e secos, melancólicos, femininos, ocidentais. Gêmeos, Aquário, Libra são cálidos e úmidos, masculinos, sanguíneos, meridionais. Câncer, Escorpião, Peixes são frios e úmidos, fleumáticos, femininos, setentrionais. [Tradução do autor]
[12] Cf.PTOLOMEU, C. Tetrabiblos. ROBBINS, F. E. (Ed. e trad.) Cambridge, MA: Harvard University, 1980.

[13] Cf. BOUCHE-LECLERCQ, A. L'astrologie grecque. Paris: Scientia Verlag Aalen, 1979, p. 129.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Por fim, vale apena delinear o aspecto conjuntural da questão, ou seja, devemos persistir na aliança entre astrologia/astronomia e o homem desde a antiguidade – via Grécia e Oriente. Sabemos que a divinação astral, como prescrita pela Igreja, foi extirpada dos países latinos no fim da antiguidade e do império romano, e somente reviveu na Europa com a introdução da pseudo-ciência árabe na Idade Média – via as perambulações e migrações ocorridas. Isso mostra como os manuscritos, como a introdução de Abu Maschar, guarda as noções essenciais sobre as influencias e aspectos dos planetas, da natureza e das propriedades do zodíaco. A tentativa de ordenação do mundo e de orientação pelo cosmos se dava então por esses símbolos e representações, tal como o homem zodiacal como aspecto da doutrina do microcosmo. Ler o firmamento se tornava então uma empreitada rumo incognoscível.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

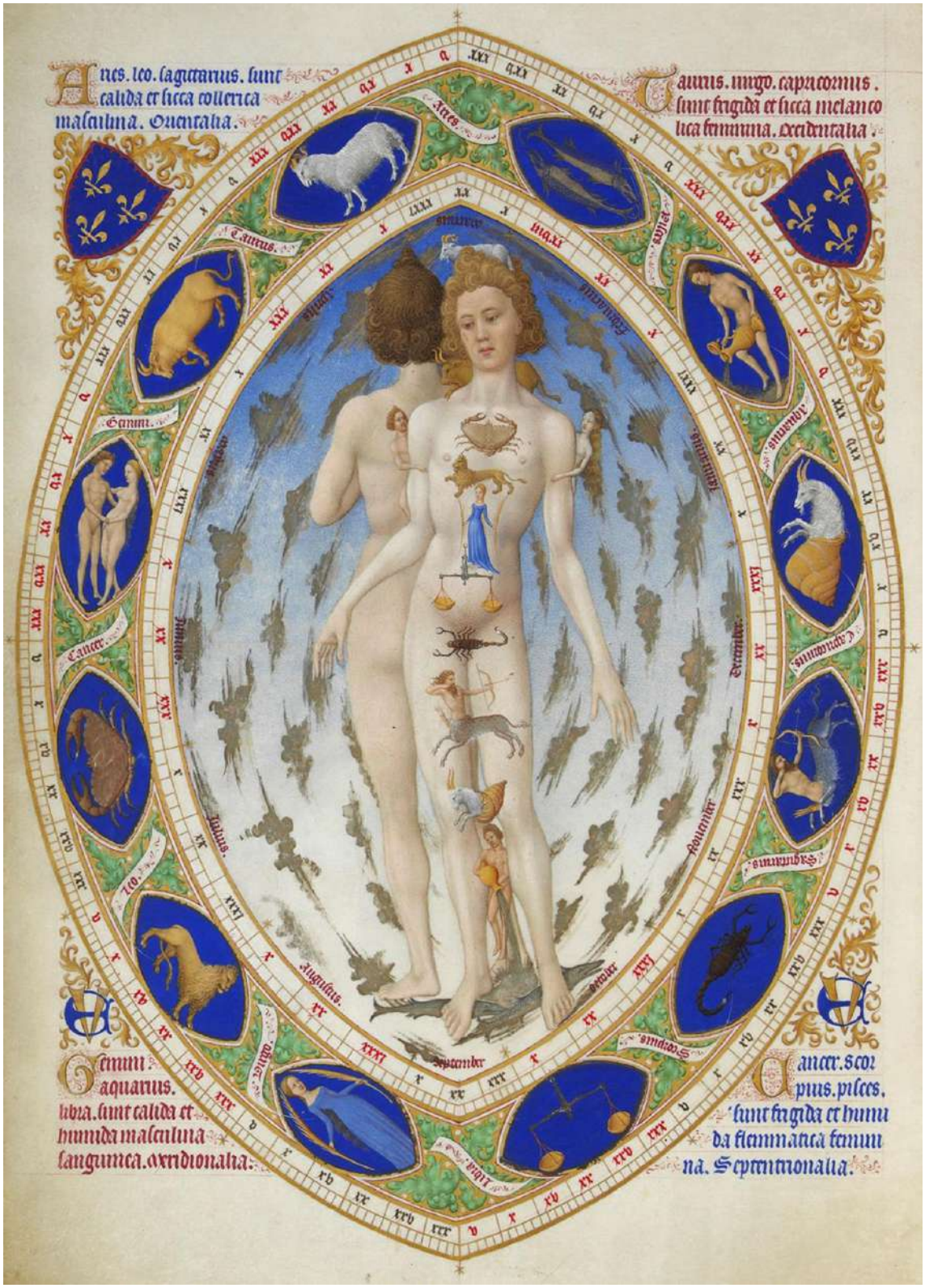


Imagem 1. Homem Zodiacal. Jean e Paul de Simbourg. Les Très Riches Heures du Duc de Berry. Chantilly, Musée Condé, 1416.

BIBLIOGRAFIA

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ARISTÓTELES. Éthique à Nicomaque. Paris: Éditions Les Échos du Maquis, 2014.

BOLL, Franz. Sphaera. Neue griechische Text und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder, Leipzig, 1903.

BOUCHE-LECLERCQ, A. L'astrologie grecque. Paris: Scientia Verlag Aalen, 1979.

CUMONT, Franz. Astrologica. In: Revue Archéologique, n. 5, 1916

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas. São paulo: martins Fontes, 2000.

GARIN, Eugenio. ***O zodíaco da vida.*** *A polémica sobre a astrologia do século XIV ao século XVI.* Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

PTOLOMEU, C. Tetrabiblos. ROBBINS, F. E. (Ed. e trad.) Cambridge, MA: Harvard University, 1980.

SEZNEC, Jean. La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance, London: The Warburg Institute, 1940.

WARBURG, Aby. História de Fantasmas para Gente Grande. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Da Expulsão do Paraíso ao *Quo Vadis*: os *sensus* da exegese nas imagens do claustro catedralício de Elne

Felipe Vieira Frazão SILVA (Universidade de São Paulo – Bolsa PRP)
Maria Cristina Correia Leandro PEREIRA (Orientadora)

A exegese foi uma ferramenta teológica, discursiva e interpretativa largamente utilizada durante a Idade Média. A partir dos quatro sensus que descrevem o seu funcionamento – literal, tropológico, alegórico e anagógico – ela também é de fundamental importância para a identificação dos diversos significados articulados às imagens produzidas no período, agenciando uma difração dos significados atribuídos a um mesmo significante. Dessa maneira, nesta comunicação pretendemos analisar três imagens da galeria sul do claustro de Elne, datada do século XII, utilizando-nos deste ferramental. Tais imagens, esculpidas em dois pilares e um capitel, serão examinadas tanto individualmente quanto em sua relação com o lugar que ocupam e com as demais imagens da galeria. Assim, identificaremos a produção de um discurso que percorre todos os sensus acima citados, em um processo de significação que pode ser visto como essencialmente exegético.

Palavras-chaves: Claustro, Imagem, Exegese

Nesta comunicação trabalharemos com três imagens que se encontram na galeria sul do claustro de Elne - a mais antiga delas, construída durante o século XII. O claustro é, como de costume, um espaço quadrangular está localizado ao lado norte da catedral de Santa Eulália e Santa Júlia naquela cidade do sudoeste da França. Ele dá acesso às diferentes instalações do complexo, como a sala capitular (no lado leste), a sacristia (no lado sul) e a capela (no lado norte). As quatro galerias circundam um espaço aberto onde se encontra o jardim. As galerias do claustro têm

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sua estrutura sustentada por pilares nos ângulos e ao longo de cada galeria, com colunas duplas entre eles, formando um sistema em que a cada pilar alternam-se duas colunas duplas. Cada pilar tem três lados esculpidos em placas de mármore adossadas e cada coluna é encimada por um capitel – com exceção do que figura a criação do homem e a expulsão do Paraíso, com quatro faces esculpidas.

É crucial colocarmos aqui como é incerta, até os dias de hoje, a data da primeira consagração do claustro e da catedral anexa, sendo esse um debate complexo, envolvendo uma documentação que muitas vezes diz respeito apenas aos bispos de Elne. Contudo, sabe-se que a catedral existe pelo menos antes do século VIII, sofrendo abandono após supostos ataques perpretados pelos Árabes no mesmo século – o que teria levado à necessidade de que os bispos investissem em reformas, de acordo com documentações do século X (VIDAL, 1887, p.66).

A intensidade de presença episcopal na catedral não é gratuita; os que habitavam o claustro eram cônegos, e sendo assim, estavam submetidos àquela autoridade. Várias reformas atingiram a catedral, de modo que o edifício de hoje não ostenta nenhuma de suas características de séculos anteriores ao XI. A empreitada que provavelmente é responsável pela confecção dos capitéis da galeria sul do claustro ocorreu durante o episcopado de Guillaume Jorda (1172–1186), provavelmente na mesma ocasião de uma reforma no altar-mor, o que sugere – observando-se a proximidade temporal dos trabalhos e a semelhança clara entre os estilos nas esculturas do altar já citado e da galeria em questão – que um mesmo ateliê estivesse envolvido nas duas campanhas. Sendo assim, de acordo com a hipótese de Jean-Auguste Brutails, a galeria sul seria datada do ano de 1175 (BRUTAILS, 1887, p.59).

Nas placas anexadas aos pilares e nos capitéis das colunas do claustro como um todo estão esculpidas várias imagens: criaturas híbridas, como sereias bífidas, harpias e grifos; animais, como o leão, o pavão e o cordeiro; além de um vegetalismo bastante heterogêneo, em quase todos os capitéis, com soluções formais que demonstram um vasto repertório escultórico. Nesse universo de imagens marcado pela variedade, tanto em seus capitéis quanto nos pilares, a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

presença de imagens historiadas não é muito frequente. Na galeria sul, especificamente, elas estão presente em apenas três exemplares. E são exatamente estes que constituem o objeto de nosso presente estudo.

Como já foi posto, a lógica medieval para expor tais imagens historiadas não é a mesma de hoje, pois não são colocadas sob a perspectiva de um eixo de sucessão temporal, nem de acordo com a sequência dos acontecimentos dos episódios bíblicos. A nossa proposta aqui é, então, tentar detectar lógicas que poderiam reger essa disposição, estabelecidas tanto pelos artistas quanto pelos comitentes das imagens, e como elas podem ser observadas por meio de relações paralelísticas estabelecidas a partir dos mecanismos heurísticos vigentes utilizados sobretudo para abordar as sagradas Escrituras – e que poderiam ser responsáveis por agenciar essas imagens em uma determinada ordem espacial. A exegese é tomada como a portadora principal dessa tarefa, estabelecendo o conceito de ordem para o Medievo. Assim, é imprescindível definir conceitualmente essa ordem medieval, em sua relação com as imagens, assim como entender como se pensava e articulava a exegese em nosso recorte temporal e espacial[1].

O conceito de ordem não é necessariamente precedente à imagem, mas sim sua parte integrante, já que imagem e criação não são elementos claramente dissociados[2]. A ordem é dada a partir de uma aparente imanência do verbo divino, que orienta e confecciona a essência e a imagem da Criação.[3] Dessa maneira, sendo divino o ato de criar, ele seria inexoravelmente congruente à ideia de todo[4]. Assim,

[1] Buscar um repertório de leitura que descreva o que era apreendido em Elne – em relação à exegese por exemplo – nos parece uma tarefa infortuita. A biblioteca utilizada pelos cônegos foi vítima de um incêndio no século XIII. As obras que temos catalogadas como pertencentes à catedral, são, em sua esmagadora maioria, posteriores ao ano de 1285. Isso se deu em decorrência do episódio batizado pela historiografia como a Cruzada contra a Coroa de Aragão (STRAYER, 1953), realizada por Felipe III, cujo exército arrasou a catedral e a cidade de Elne. No entanto, podemos sugerir que tais cônegos conheceriam algumas das obras de maior circulação naquele momento, como as obras de conteúdo exegético que discutiremos mais adiante.

[2] Essa "ordem", então, não se aplica individualmente a um lugar ou um tempo, ela tem em seu pressuposto estabelecido na lógica medieval como uma confluência dessas categorias, já que é manifestação da vontade divina; daí a imagem – como metonímia da criação, influenciada por um platonismo e neoplatonismo medievais – pertencer a um regime no qual essas se entroncam (WIRTH, 1999, p. 35).

[3] A não contrariedade entre essência e imagem – que definiria essa aparente imanência –, ao contrário de uma teoria platônica da imagem, nos parece muito pouco razoável para os estudos bíblicos mais recentes. Um desses exemplos é o livro de Raphael (RAPHAEL, 2009), que propõe que o fator determinante para o julgamento divino em relação à criação é o estabelecimento de um juízo estético sobre ela. Imagem e criação, nesse sentido, são elementos indissociáveis, mesmo que os dois sejam precedidos pelo verbo e pelas vontades divinas.

[4] Em Étiene Gilson, essa concepção de todo compreende instâncias formadoras essencialmente do mundo sensível, como a terra, enquanto a esfera que habitam os homens, e enquanto elemento, junto do ar, água e fogo. Essa concepção tem origem na obra de Marcus Varão, ou Terencius Varro (116 a.C. – 27 d.C.), composta por 41 livros, hoje perdidas, mas conhecidas e comentadas por autores medievais influentes, como Agostinho de Hipona, Beda e Rabano Mauro (GILSON, 2013, p. 390).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

por ordem, no contexto do século XII, devemos entender algo diretamente ligado à cosmologia, que representa esse todo; ou seja, o resultado da vontade exposta pelo verbo divino. A ordem é subvertida, no caso específico do homem, pelo Pecado Original, que abala a ligação deste com o divino. Assim, antes da expulsão do Paraíso há esse episódio da desobediência, da subversão do verbo, da subversão da ordem[5]. Axiologicamente, o conceito de ordem é responsável pela união essencial do par sensível-abstrato, já que a intenção divina final é exposta pela matéria e será com o verbo que se prefigura – pelo menos a nível cognitivo – a matéria, e por consequência, a imagem. As intenções agenciais – conceito que trabalharemos melhor adiante –, expostas pela imagem como dispositivo também podem se relacionar não somente com uma noção reflexiva, relativa a seu sentido sociológico, mas também a situações que são ligadas à cosmologia religiosa por excelência imaterial, como é o caso da salvação. Aqui vemos que mesmo a imagem, vista como fruto do verbo, carrega em si uma dualidade, característica de diversas soluções medievais: sofre da iminência das forças ligadas ao pecado, exposto pelo imperativo do segundo mandamento, mas também é fruto do verbo divino.

De maneira análoga à produção do complexo entrelaçado entre verbo e imagem, vemos que, tal qual as palavras, os significantes atrelados a esta última podem não ser objetivos[6]. Mostrar o regime que modula a aproximação do verbo

[5] A preponderância do verbo, em relação à imagem, ocorre de modo que a segunda é uma predicação da ação que representa o primeiro, e é bastante relacionada e corrente na produção medieval do século XII, indicando uma articulação aparentemente hierarquizada entre imagem e verbo. Porém, essa noção pode ser muito bem questionada pelo fazer ver, já que o verbo é materializado pela imagem, que o torna sensível – embora não seja receptáculo nem de essência nem de substância – como é o caso do Cristo, metonímia da imagem de Deus imbricada na do homem, possuindo *a priori* semelhança com o Criador. Esses argumentos, também presentes no debate medieval, não o encerram e sobre essas questões entre imagem e verbo citamos Anselmo de Cantuária (1033 – 1109) que de fato admite uma hierarquia, mas em momento algum condena a imagem: "Mas se ele não tem nenhuma semelhança com as coisas variáveis, como então estas foram feitas à sua imagem? Não haverá sombra de incerteza acerca deste assunto se, talvez, se faz notar que, num homem vivo, a verdade do homem [verdadeira substância do homem] está completa nele; mas, num homem pintado, fala-se que há a semelhança e a imagem desta verdade. Igualmente entenda-se a verdade da existência, no verbo, cuja essência é tão suprema, que, sob certo aspecto, só ela existe. Nas outras naturezas que, comparadas com ele, sob certo aspecto não existem e, contudo, são algo porque feitas por ele e segundo ele, pode-se dizer que nelas se encontra uma espécie de imitação da suprema essência. Por isso, o verbo da verdade suprema — e ele também é a verdade suprema — não poderá sofrer aumento ou diminuição pela sua maior ou menor semelhança com as criaturas, enquanto, ao contrário, será necessário que, antes, toda coisa criada tenha uma existência tanto maior e tanto mais valiosa quanto mais é semelhante àquele que existe em sumo grau e existe soberanamente grande" (ANSELMO,1988, p. 53).

[6] Essa peculiaridade de um sistema semiótico medieval já foi atestada por muitos: desde a intuição proveniente do próprio Étienne Gilson ("À explicação etimológica [dos raciocínios medievais estranhos aos dias de hoje] une-se amiúde à interpretação simbólica, que consiste em tratar as próprias coisas como signos e em deslindar suas significações. Cada coisa tem geralmente várias significações. Um mineral, uma planta, um animal, um personagem histórico, podem, ao mesmo tempo, recordar um acontecimento passado, pressagiar um acontecimento futuro, significar uma ou várias verdades morais e, para lá destas, uma ou várias verdades religiosas. O sentido simbólico dos seres era, então, de uma importância tal, que, por vezes, a gente se esquecia de verificar a própria existência do que o simbolizava" p. 422) até as obras com um viés semiológico linguístico, como é o caso da obra de Umberto Eco e Constantino Marmo (ECO, MARMO, 1989, p. 9)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

divino e a imagem, na escolha dos elementos plásticos que a compõem, nos parece uma tarefa tanto plausível quanto possível, considerando o contexto histórico da construção da galeria sul do claustro. O modelo são os ensinamentos bíblicos, extraídos a partir do contato com as Escrituras por meio da exegese e seus diferentes *sensus*. Este modelo é aplicado na trajetória humana de modo a direcionar o homem ao estado anterior ao pecado original, e possui o seu indicativo já na etimologia da palavra exegese, que vem do grego é ἐξήγησις de ἐξηγεῖσθαι, "levar para fora".

A exegese, e seus *sensus*, é responsável, a partir de seu interior, por organizar uma topografia valorativa – que iremos discutir mais adiante – podendo ser relacionada diretamente com a noção de espaço, interno e externo, aplicado à imagem. Assim, a exegese pode ser responsável por uma determinada organização figurativo-espacial exterior às imagens, no sentido de sua localização no interior do claustro, atuando de acordo com uma disposição, como coloca Maria Cristina Pereira (PEREIRA, 2011, p. 82). Já do ponto de vista interior à própria imagem, a organização espacial é responsável por edificar pontos de referência para esta, como explica Jean-Claude Bonne (BONNE, 1984). Para o autor, os diferentes elementos que determinam a imagem são postos sob perspectivas relacionais e sistêmicas operacionalizas pelo identificar das tensões estipuladas em seu espaço interno, criando assim relações sintáticas a partir do discernimento posicional dos seus componentes: direta e esquerda, alto e baixo, margem e centro[7].

Diante de uma realidade desprovida de divisões criadas por uma ontologia que tornem absolutamente evidentes as distinções entre imagem e verbo, portanto entre figuração e texto, entendemos como frutífera a interpelação dessas imagens por meio de um ferramental dado pela abordagem dos textos no mesmo século XII. A partir dessa aproximação, e munidos com esses recursos que são próprios do período, pretendemos observar como a imagem medieval é agenciada no espaço sagrado do claustro de Elne.

[7] Esse trabalho é proposto para a produção de uma sintática dos diferentes elementos que compõe a imagem, organizados – ou agenciados – para produção de uma articulação, como coloca Eduardo Aubert: "A noção de 'pensamento figurativo' parece especialmente apta a descrever o trabalho dessas imagens, trabalho que se efetua por meio da estrutura de significação que resulta do agenciamento plástico das imagens, de sua ordenação sintática" (AUBERT, 2011, p.185)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A exegese durante o século XII é levada a cabo de diversas formas, assim como são variadas as obras em que isso se dá: manuais didáticos, saltérios e comentários bíblicos. Ao mesmo tempo, é nesse momento que se começa a buscar uma organização metodológica mais estruturada para a exegese, como se pode ver em alguns autores, como Guibert de Nogent (1055-1124), com o seu *Liber quo ordine sermo fieri debeat* (CAPLAN, 1929, p. 282), e Anselmo de Laon (1050-1117), influente pela obra *Glossa ordinata* (VOSTÉ, 1948, p. 232). Eles são autores próximos às propostas da nascente Escolástica, que buscam uma estruturação processual heurística a partir da exegese. Outro exemplo é Hugo de São Vítor (1066-1141): observamos em suas obras a perceptível cristalização metodológica advinda de esforços contemporâneos, cujo núcleo, a mnemotécnica – que renascia nesse período –, se constituía como uma ferramenta paradigmática, possibilitando a mobilização de diferentes passagens bíblicas em um mesmo sermão como exercício de levantamento de provas para a defesa de suas teses (ASSMAN, 2009). Mais um exemplo é Bernardo de Claraval (1090-1153), que se utiliza da exegese de uma maneira muito menos técnica, opondo-se claramente à Escolástica, em sermões que demonstravam o seu rigor para com o texto bíblico, sendo realizada a partir de um método essencialmente alegórico (MURPHY, 1981, p.514).

A necessidade de uma didatização dos escritos bíblicos, a preocupação das mais diversas instituições da Igreja – incluindo o bispado (BLACK, 2014. p.380), uma das mais influentes para os cônegos de Elne – com esse tipo de apreensão e a autonomia das informações contidas nas Escrituras as direcionam e ratificam os esforços intelectuais atuantes no renascimento da mnemotérica. Nesse momento de intenso interesse sobre os estudos das Escrituras também surgem produções que dão conta de estruturar a exegese, como vimos anteriormente. A abordagem exegética era então resultado dessas empreitadas intelectuais que, em geral, eram divididas em quatro partes (SILVA FILHO, 2008, p. 574). A primeira delas seria a histórica, ou o *sensus literalis*: como a própria denominação indica, ela teria uma função propedêutica, de interpretação literal do que se diz sobre a passagem bíblica. A segunda é o *sensus tropologicus*, ou moral, atrelado a um primeiro esforço de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

extração de sentido - moralizante nesse caso[8]. O *sensus allegoricus* demanda uma maior habilidade do exegeta, uma vez que exige um paralelo entre a narrativa prototípica bíblica e elementos ligados a vida terrena. Em última e em mais alta instância está o *sensus anagogicus*, que é ligado a um estado de plenitude contemplativa do fiel: ele "conduz ao que é elevado, é um discurso que, seja com palavras manifestas, seja figurativamente, versa sobre a recompensa eterna" (XXXV. *SERMONES CENTVM.* p.576). Hugo de São Vítor em uma passagem sintetiza essa estrutura:

> Jerusalém, segundo o sentido histórico, é a cidade terrena; segundo o sentido alegórico, a santa Igreja; segundo o sentido moral, a vida espiritual; segundo o sentido anagógico, a pátria celeste. Deixando de lado os outros sentidos, exporemos a seguir o que diz respeito ao sentido moral, esforçando-nos para que, com sua descrição, possamos edificar os bons costumes. (XXXV. *SERMONES CENTVM. SERMO* 39. p.61)[9]

No excerto em questão, mais especificamente no seu último período, vemos o autor mobilizando um *sensus* particular, o *tropologicus*, que possui um efeito reprodutível, passível de especularização na sua experiência. Esses aspectos essencialmente reflexivos operacionalizados pelos diferentes comportamentos humanos, em performances sociais ritualísticas, nas guerras ou na circulação da produção, são estudados pela Sociologia desde os trabalhos de um Georg Simmel (1858-1918), colocando a propriedade agencial – ainda que não se utilize deste conceito com a frequência de seus sucessores – dos expedientes sociais como essencialmente reflexivos, organizados, dessa maneira, no interior das relações que se estabelecem a partir de comparações[10].

[8] A importância desse sentido para a exegese de Guilherme de Nogent é crucial, sobretudo, para a produção de uma narrativa histórica. A relatividade que pairava sobre essas categorias nos mostram a maneira como existe uma plasticidade funcional desse sistema, como mostra o trabalho de João G. S. Filho da Silva (SILVA FILHO, 2008)

[9] Hugo de São Vitor (1096 – 1141): Sermoes Centum. Disponível em: http://www.documentacatholicaomnia.eu. Acessado em 02/06/2016

[10] Na obra de Simmel, o termo possui um sentido biológico da palavra "reflexo", estabelecendo a metáfora em uma comparação das relações que viria ser a gênese de alguns termos da sociologia a posteriori ("Even in thoroughly harmonious relationships among many thoroughly tractable natures, this instinct for opposition arises with the unavoidability of a reflex movement and blends into the overall performance, though without notable consequence. And if one wanted to identify this as really something of a protective instinct—in the way that many animals automatically extend their defense or attack mechanisms at a mere touch—this would then directly manifest the primary, fundamental character of opposition; what is meant is that the personality, where it itself is hardly affected but is faced purely with objective expressions of another, can do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A estruturação teórica do conceito de agência vem com os estudos de Antony Gidens (1938-), no século posterior, que a descreve como um recurso promotor da "continuidade de práticas sociais que as tornam nitidamente 'as mesmas' através do espaço de do tempo" (GIDENS, 1989, p. 3). Mas a obra clássica, publicada postumamente, é *Art and Agency*, de Alfred Gell (1945-1997), que atribui à imagem as propriedades de ser objeto e veículo de agência – no regime reflexivo, estipulado pelo autor, no qual a imagem é agente e paciente –, atuando de maneira subjetiva, como um dispositivo ativador ou repressor das vontades e sentimentos dos seus espectadores.

Dessa maneira, a ação de agenciamento, relacionada à expectativa, conforme vemos em Alfred Gell, possui uma atuação atrelada ao exercício discursivo e pode ser diretamente relacionada à funcionalidade das produções que possuem algum cunho exegético como característica imprescindível ao seu gênero textual. A aplicabilidade da ação exegética confere ao texto uma dimensão discursiva, uma vez que o texto não se dissocia desta. São desenvolvidos em seu interior dispositivos performáticos[11] que, ao exemplo do estudo de Roberto Lagueux sobre cônegos de Laon, são orientados ao aprendizado da exegese (LAGUEUX, 2009, p.199). Neste caso, os sermões antes do Natal eram lidos a partir de um ciclo que começava seis dias antes, indicando, em cada um desses dias, passagens e exegeses que se utilizavam do corrente antissemitismo do século XII como elemento metonímico do martírio[12]. A figura do mártir aparece na tradição cristã como especular à figura do Cristo. No caso do martírio sofrido por figuras anteriores a Cristo, essas ganham um aspecto *preenchido,* como descreve o trabalho *Figura* (AUERBACH, 1996) de Erich Auerbach (1892-1957).

Esta obra de Auerbach é resultado de buscas filológicas e literárias realizadas principalmente sobre a Antiguidade Tardia e a Idade Média em torno da

nothing else but assert through opposition that the first instinct with which it affirms itself is the negation of the other." [SIMMEL, 2009, p. 239]).

[11] A leitura ainda poderia ser acompanhada por uma encenação com a presença de recém-nascidos durante as passagens que descreviam o Cristo infante (LAGUEUX, 2009, p.214). Essa característica é, segundo o autor, estimulada por uma série de imagens que são extraídas de uma figuração textual bíblica, como é o caso das vestes e do cabelo de João Batista, ou das pedras esculpidas pelo Deus do Velho Testamento dadas a Moisés, passíveis de uma construção figurativa, que deve ser refletida em um calendário litúrgico.

[12] O autor ainda faz referência ao argumento, associado aos judeus, da impossibilidade de uma virgem dar à luz, atrelando o martírio a uma necessária descrença (LAGUEUX, 2009, p.201).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

palavra *figura*. O direcionamento proposto pelo autor passa, inicialmente, por um percurso filológico que instaura a propriedade plástica do sentido dado à palavra *figura* – e o modo como essa plasticidade atinge as imagens – em vários autores da Antiguidade, cujas obras gozaram de extrema difusão *a posteriori*. Assim, para Auerbach, é graças à obra de Tertuliano (160 d.C.-220 d.C.) que *figura* passa a ser imbuída de uma literalidade preponderante, combatendo a força representada pelo helenismo neoplatônico, "abstratamente alegórico" (AUERBACH,1996, p.33) atuante no período[13].

Na definição de Tertuliano tem-se o primeiro vislumbre do sentido que esta palavra iria adquirir na Idade Média, e que sedimenta as bases de um conceito chave desenvolvido por Auerbach: o de *figura de preenchimento*. Esse conceito seria responsável pelo intersecionamento de personagens históricas – ou que assim são tomadas pelo texto bíblico –, de maneira a realizar uma sobreposição substancial responsável por uma ordem correspondente a um todo cosmológico, inserida e ressoante no todo temporal. Essas relações compõem a argumentação da legitimidade do Messias cristão, já que, como aponta Auerbach, há um esforço interpretativo desses autores para o desenvolvimento da atribuição de certas pré-figurações crísticas a personagens do Velho Testamento – cuja verdadeira face messiânica viria a se revelar com o Cristo.

Dessa maneira, a *figura de preenchimento* mobiliza, alocando em um mesmo espaço literário que descreveria uma personagem – ou em uma mesma *figura* –, duas presenças de personagens distintas, traduzindo-se como um recurso exegético literário e de construção de uma memória. O conceito de *figura* adentra a filosofia de Agostinho de Hipona (354-430) mantendo a sua propriedade operativa de organizar sobreposições hipostasiadas, mas tidas como profecias, como pré-figuração por essência, aplicável para além da peculiaridade messiânica. A realidade, necessariamente histórica do ponto de vista bíblico, traduzível em uma matéria sensorialmente apreensível, lança, no esteio do verbo propagado pelas

[13] O peso dessa ação interpretativa, preponderantemente neoplatônica, portanto mais espiritual, é dado pelas obras de Fílon e Orígenes em uma oposição a Tertuliano, como posto por Auerbach (AUERBACH,1996, p.32). Porém, como o próprio autor aponta, por mais que exista uma absorção das proposições literais, a interpretação das Escrituras se dá de uma maneira múltipla durante a Idade Média. (AUERBACH,1996, p.48)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Escrituras – cujo exemplo superlativo é o de Deus no momento que cria por meio desse – certas intersecções com a imagem, uma vez que é na Criação que se imbrica a causalidade da ação verbal à visão[14]. É nessa ontologia que se encontra o cerne da exegese visual de Agostinho, segundo Didi-Huberman. Cristo, porém, é uma personagem que, por possuir um caráter extraordinário como "(...) um milagre (como diria Agostinho) perturba a ordem natural das coisas" (DIDI-HUBERMAN, 1999, p.164), circunscreve em sua imagem o incognoscível: o divino patente numa "visão", encarnada, de Yahweh.

Esses dois autores incluem no texto bíblico uma aproximação – complexa e teologicamente medializada – com as imagens de fato, não só apenas em um sentido literário, das imagens produzidas pelas Escrituras. O conceito de *figura*, um dos tópicos mais potentes para essa articulação, abriga uma área de intersecção, um toldo que une o sensível – ou o cognoscível, e não o *acidente sensível* aristotélico[15] – e o espiritual, em uma articulação especular, que ora reflete o divino, ora apresenta uma distorção, como apresenta Didi-Huberman. Também é desta simultaneidade espacial-literária que trata Auerbach. Porém, podemos ver uma "invasão" análoga, acionada por diferentes áreas, ocorrendo de maneira a atingir a imagem no sentido plástico, fazendo-a apresentar seus elementos constituintes como parte de um âmbito de definições e de interações entre os seus diferentes espaços – internos e externos – atuando dentro e fora da região que a delimita.

A ideia aqui construída é a de um espaço que é preenchido por uma figura de denotação que é múltipla. Em *Sentimento e Forma*, Susanne K. Langer (1895-1985) analisa a questão da espacialidade na imagem a partir da obra *The Problem of Form*, de Adolf von Hildebrand (1847-1921)[16]. Como ela interpreta, esse espaço da imagem é traduzido por meio da percepção do artista que operacionaliza reflexões homólogas à experimentação deste espaço pelo espectador. Dessa maneira, quando nos deparamos com o espaço na imagem também nos deparamos com uma

[14] Ainda sobre esse assunto, aplicado ao Velho Testamento, temos o trabalho de Melissa Raphael (RAPHAEL, 2009)
[15] Já que, nesse específico caso, a reprodução de um *acidente sensível*, a despeito de uma definição que é problemática (MESQUITA, 2001), seria responsável por reproduzir mimeticamente a imagem. *Figura* aqui aparece como conceito que pode abrigar a mímesis, mas que possui predicada uma polissemia que não a torna parte de uma condição necessária.
[16] O autor atribui à obra de arte características arquitetônicas capazes de distinguir, na imagem, superfícies figurativas que indicam a edificação do seu conteúdo: "(...) a obra do artista é uma *construção* do espaço para apenas um sentido, a saber, a visão. " (LANGER, 2016, p.77).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ilusão[17]: um espaço virtual que não necessariamente se relaciona mimeticamente com o real tátil, já que a experiência deste não é única nem inflexível.

Esse espaço interno da imagem, enquanto dispositivo reflexivo, é também apresentado na *topologia* de Pierre Francastel (1900-1970). Assumindo um trajeto bastante ousado, o trabalho do sociólogo da arte traça paralelos fenomenológicos entre uma nascente psicologia da percepção – aplicada principalmente sobre a infância, tendo como principais referências Piaget e Wallon – e um eixo histórico na *démarche* intelectual e artística do homem (FRANCASTEL, 1982, p.128). O progressivo alargamento da percepção do espaço guia a analogia estabelecida com a *topologia*; instaura – a partir de novas composições em função das novas percepções – uma imagem cada vez mais complexa, dada a progressiva e cumulativa interação desempenhada pelos seus diferentes elementos (FRANCASTEL, 1982, p.139).

A reflexividade enquanto propriedade da imagem e o entendimento da imagem enquanto um fenômeno essencialmente social aparecem nesses autores de maneira convergente: ora realizada a partir de uma abordagem filosófica, como é o caso de Langer, ora a partir de uma dimensão sociológica, como em Francastel, ou ainda antropológica, na visão de Gell. Em última instância, a sobreposição dada pelas prefigurações de Cristo do Antigo Testamento, objetos desse *preenchimento figurativo* de Auerbach, fornece um anteparo reflexivo para a posterior sobreposição das *figuras* selecionadas. Propor um espaço interno da imagem que seja uma área passível de reflexão é crucial para a entendermos como participante de uma economia de elementos – agentes e pacientes – que a compõem, assim como a atuação de uma exegese, que também é gerida nesse regime.

[17] Essa ilusão utilizada por Langer não é, contudo, aplicável da mesma maneira que a palavra é posta pelo clássico estudo de Ernst Gombrich, *Arte e Ilusão* (GOMBRICH, 2007), como poderíamos pensar. A visão de uma psicologia da arte na obra de Gombrich atrela à ilusão um valor *catártico*, ligado à acepção Freudiana do fenômeno estético, cujas condições para ilusão são compatíveis com a emulação da visão de um "real", isso é, da experiência estética sendo levada à primazia quando se reproduz a visão. Em Langer essa ilusão não tem uma proximidade tão grande com a visão, mas sim com a experiência, de maneira que o "real" da autora aparece de outras formas, no momento em que entende a sua apreensão pelo artista de uma maneira distinta; autônoma em relação à uma fidedigna sensibilidade visual: "Além de qualquer ingênua crença ontológica que possa transmitir, 'real' não é um mau termo. Essa forma 'real' é aquilo *com* quê o artista trabalha; aquilo *para* quê o artista trabalha é a 'forma receptiva', ou aparência visível desta forma. Tudo o que é importante para ele é o que contribui para a forma receptiva. (...) O espaço virtual sendo inteiramente independente e não uma área local num espaço real, é um sistema total autossuficiente" (LANGER, 2016, p 79 grifos da autora).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Um desses elementos na imagem depende da noção de corpo, uma vez que este é delimitado nas imagens historiadas. Na imagem, o corpo é restrito por uma área que define um *campo* ativo – uma área designada pela figuração do corpo, que poder ser agente e paciente da(s) atividade(s) no interior da imagem[18] –, que no caso dos relevos e capitéis historiados de Elne pode atuar como elemento crucial para viabilizar a sua significação exegética. Essa atividade se dá em torno da indicação de ação, de movimento, e o corpo é referencial para este efeito. Identificar esse movimento é fundamental para inferirmos o que é figurado, partindo da observação do desempenho de suas interações ocasionadas entre os *campos* que delimitam esses corpos em atividade. Os *sensus* da exegese vêm, aqui, imbuídos da função de agenciar esses corpos que podem possuir mais de um significado, em consonância com a dualidade essencial destes, como coloca Eduardo H. Aubert:

> O movimento (...) poderia, assim, ser sublimado nesse discurso para o qual o corpo participa (..) em uma ação *positiva*, espiritual, que liga a Terra e o Céu e ajuda a alma a subir para se juntar ao coro dos santos e dos anjos. A imobilidade (...) poderia também ser sublimada nesse discurso, para o qual o corpo participa como meio *passivo* de um movimento espiritual, um corpo que veicula um ditado do mundo do espírito. (AUBERT, 2013, p.24)

Dessa maneira, ao nos depararmos com a cena de Herodes agindo no Massacre dos inocentes, vemos os corpos, especificados pela topologia inscrita aos *campos* formados, das personagens em interações organizadas por sobreposições, setorizações e vetorizações seus diversos componentes. Essa imagem é composta por duas placas que são componentes da face leste do pilar D (figura 1). O rei aqui não só gesticula, apontando o dever para as suas tropas, mas realiza, no sentido desse gesto, uma ligação que é distribuída e retribuída pelo soldado que toca o seu trono. Dessa maneira, a vetorização dessa invasão conectora dos *campos*

[18] Aqui nós nos utilizamos de *campo* para delimitar a particularidade de corpo – conceito bastante abrangente – no momento que é figurado, presente na imagem enquanto um dos elementos plásticos. Empregamos, então, o conceito de *campo* a partir do trabalho de Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne e Pierre-Olivier Dittmar ao tratarem do agenciamento das cores aplicadas aos capitéis, (BASCHET, BONNE, DITTMAR, 2012, p. 14 e19).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

determinados pela imagem acontece em um mesmo sentido, mas em direções opostas, reforçando a ligadura estabelecida pela fidelidade que o soldado possui para com o seu rei. Essa união homem-homem aqui estabelecida pode ser responsável por criar um dispositivo que suscita a coesão desse par, transferindo o pecado e a culpa do rei orgulhoso, que tem também subordinados orgulhosos.

Figura 1: Pilar D; Herodes comandando o Massacre dos Inocentes

A exegese realizada acerca do episódio bíblico, durante a segunda metade do século XII, era permeada pela crença de que os judeus organizavam infanticídios durante a época do Natal, crucificando crianças (TINKLE, 2003, p. 214). Assim, os textos que regem essa exegese – geralmente informados pelo *sensus tropologicus* – são marcados pelo conflito evidenciado, pela perseguição de um novo rei que ameaça o antigo. Temos então uma prefiguração da crucificação – e do martírio – em um momento que é associado à criação dos primeiros mártires do cristianismo, como é visto na obra do Pseudo-Beda (TINKLE, 2003, p.216).

A imagem, nesse sentido, se relaciona diretamente com a dedicação da catedral às duas mártires, Santa Júlia e Santa Eulália, e com o espaço das vizinhanças do edifício[19]. A santificação da perseguição – que pode ser uma metonímia para a ameaça que sofreu a catedral durante séculos – junto à criação

[19] A região, desde o Império Romano é palco de intensas atividades militares, como é o caso da passagem de Aníbal (DE FÉLICIEN, 1863), e as tensões que são estabelecidas pelo condado de Barcelona que lutava para manter o seu poderio político na região desde o esfacelamento do Império Carolíngio (VIDAL, 1887, p.29).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

dos mártires *preenchidos* joga com os preceitos prototípicos edificados pela *imitatio Christi* (TINKLE, 2003, p.219).

Dessa forma, o *sensus tropologicus* atua apontando a necessidade de uma vigília que buscaria manter a necessária coesão hierárquica que deve atingir a coletividade, evidenciada pela tropa que segue as ordens do rei. A moral que imbui essa ordem é corrompida e tem uma direção, uma origem, que parte do rei para as tropas, vide o gesto que indica essa ação. A atuação dos cônegos e dos bispos, enquanto figuras que concentravam poder e eram tidas como referências para difundir as Escrituras para um grande número de fiéis, também possuem uma função paralela à de liderança: a função de guiar esse "rebanho" por meio da indicação da direção (ou, porque não, da indicação de direção, tal qual faz a imagem), mas em direção à verdadeira fé. É reforçada então a necessidade de uma autoverificação da moral dos cônegos que habitavam aquele espaço, já que poderiam desempenhar aquelas atividades junto aos fiéis, que se apresentavam em uma condição subalterna. Nesse sentido é que reside o gesto do protótipo do mau líder vinculado à figura de Herodes, responsável por estabelecer o *sensus allegoricus* dessa imagem.

O capitel que figura a Criação do homem (figura 2) possui também um sobreposicionamento dos diferentes *campos* que delimitam os corpos na composição da imagem e mantêm a dimensão do pecado exposta por Herodes. A origem adâmica (face norte), com o barro que forma o corpo ainda cobrindo os pés do primeiro homem, indica o contato com o criador no momento em que os seus membros superiores também estão sobrepostos pelo gesto de tração. O Cristo, mais uma vez *preenchido* com a imagem do criador, é centralizado, indicando uma união que goza da plenitude, na imagem cujos *campos* humano e divino aparecem em uma total coesão.

Já a extração da primeira mulher (face oeste) do corpo de Adão, que entra em estado de torpor, constitui-se como uma figura narrativa, advinda do texto bíblico, que propõe a irrupção de um *campo* sobre o outro. O criador mantém o seu papel: tal qual na cena de Adão, a criação está ligada ao gesto de tracionar, de puxar

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

para cima o corpo. O contato – com o criador – continua estabelecido, tal qual na cena anterior. A imagem organiza dois polos de movimento, vetorialmente orientados para o mesmo sentido. Isso reforça, por contraste, o conflito no caso de Herodes, pois há um movimento de oposição em sua imagem – enquanto neste capitel o criador é um personagem em há uma interação como absoluta, sem oposição entre os vetores de intersecção dos campos.

Figura 2: Capitel Criação do Pirmeiro casal e Pecado Original (na ordem da esquerda para direita temos; face norte, face oeste e face leste).

Esse recurso utilizado pelos sentidos dos *campos* é dado provavelmente pela concepção medieval de dualidade aplicada também aos corpos frutos de uma essência divina corrompida pelo pecado, conferindo assim a essência "ambivalente" do corpo e do gesto advindo deste[20]. Já a plenitude advinda do corpo e, consequentemente, do gesto de Deus na imagem, segue a ordem estabelecida pelos primeiros exegetas, como Boécio, quando ele formula: "Se há um ser cuja essência é a mesma que a existência, esse ser é Deus" (GILSON, 2016, p.86). A oposição, ou o conflito, é passível de ser percebida apenas na relação entre os dois elementos corrompidos pelo pecado, Herodes e, como veremos, Adão na cena do Pecado.

A face leste do capitel, que figura o Pecado Original, é um espaço que mobiliza basicamente quatro componentes: Adão, Eva, a serpente e a árvore. Adão

[20] Como coloca Eduardo Aubert (AUBERT, 2013, p.7) citando Jean-Claude Schmidt, "Falar dos gestos é antes de tudo falar do corpo. Ora, o corpo cristão é ambivalente "

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

está isolado e Eva, de maneira qualitativamente inversa, está em interação direta com a serpente. Eva pode ser observada em interação do *campo* com o da serpente, de maneira a promover uma comunicação vetorial semelhante à que se observa no caso de Herodes e o seu subordinado – observamos essa relação graças ao movimento que a serpente descreve ao se enrolar à arvore, com a sua cabeça na altura dos ouvidos da primeira mulher[21].

A redenção do homem, já que o capitel expõe a queda – e a cena de Herodes estabelece uma distância para com a divindade – é figurada no pilar C (figura 3). A esse pilar é incumbida a tarefa de, em suas três faces, figurar cenas que indicam o martírio de São Pedro e de São Paulo. Nelas há a presença de coletivos militares atuantes nos martírios, responsáveis pelo contado homem-homem. Na face leste estão presentes os soldados e a porta que leva à entrada de Roma; na face sul, Paulo como prisioneiro sendo levado pelos seus algozes; na face oeste, Pedro e Cristo protagonizam a mudança de trajetória do apóstolo que volta a Roma para ter o seu martírio concretizado[22], vigiados pelos soldados que vigiam os muros da cidade.

O contato do elemento divino com o homem ainda não ficou evidenciado na cena com Paulo, na face oeste do pilar, mas o é na face sul. Nessa face, o *campo* estabelecido pelo corpo de Pedro é invadido pelo do Cristo, que segura a sua mão e o abençoa. Nesse momento, a topologia dos *campos* (re)estabelece um contato que foi perdido no pecado original, em uma construção que obedece aos precedentes formulaicos instaurados pela imagem da criação de Adão e pelo rei Herodes. Além disso, algo que diferencia claramente esses dois episódios dos demais apresentados anteriormente é a sua valoração – de maneira imediata – positiva para a consolidação da fé cristã no Ocidente, para fundação da fé e da Igreja Apostólica Romana. Extraímos desse último pilar a visão dada para aqueles que atingem a

[21] A serpente promove também a interação com Eva, e intensifica a sua ligação com o pecado original, de modo a, nessa topologia interna da imagem, promover a relação entre a mulher e a árvore – por consequência, seu fruto.
[22] A posição dos soldados na face oeste, e das personagens na face sul são as mesmas, elas agem em um sentido que vai da face da face oeste à face leste. Porém, é a proximidade e a disposição em série dos soldados que nos fazem acreditar que a face oeste tem uma ligação muito mais próxima com a face sul, indicando um caminho percorrido por esses soldados que dominam Paulo, prostrado. É nessa face que se evidencia mais um exemplo da intrusão de diferentes *campos* da imagem, pois o soldado aqui toca o santo com as mãos, indicando que é ele que orienta o seu caminho em um ato de absoluta submissão do mártir. Contudo, essa personagem, central no pilar, é também alvo da intercessão divina muito embora essa característica só seja sinalizada com um braço que desce dos céus e gesticula uma benção em sua direção.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

proximidade máxima para com o protótipo estipulado pela figura crística, que reforça o seu *preenchimento* na cena da criação: o contato com o criador.

Figura 3: Pilar C; na ordem da esquerda para direita, Quo Vadis de Pedro, Martírio de Paulo e a Porta de Roma.

A figuração do martírio, que estabelece uma caraterística agencial do clero – que emula, por meio do sacerdócio, essa presença apostólica – é organizada pelo *sensus anagogicus* intrínseco. Origina-se, então, na aproximação das três imagens um segundo sentido de agência, por meio da exegese efetuada pelas imagens. Da literalidade do pecado e das tropologias associadas a ele, evidenciadas pelo gesto do rei Herodes, passando pela alegoria fundada pelo primeiro pecado que deturpa a ordem entre homem-divindade, chegando à anagogia - figura que gere o retorno proposto pelo autosacrifício pela fé – temos uma ontologia que vai do afastamento à proximidade do homem em relação a Deus.

Dessa maneira, a topologia da imagem que organiza a fusão dos *campos* do apóstolo e do Cristo gera, no *preenchimento* da figura do homem, um sentido que não é só histórico e literal. A comparação entre a semelhança do homem e a semelhança do Deus propõe, no seu sentido literal, uma reorganização da noção de corpo, que em sua plenitude, e não mais na sua dualidade, coloca-se a serviço de uma alegoria prototípica, indicando a primazia teleológica da fé cristã e estabelecendo, para os que praticam a *vita vere apostolica*, o fim da sua redenção. Os *campos* que são percebidos nessas imagens em Elne são elementos plásticos condutores da reorganização de uma ordem que foi deturpada, propondo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

estabelecer não só um protótipo inatingível, mas demonstrar os caminhos para acessá-lo.

Bibliografia:

ANSELMO, Arcebispo de Cantuária, 1033-1109. *Monológio; Proslógio; A verdade; O gramático; Lógica para principiantes; A história das minhas calamidades*; tradução Ângelo Ricci, Ruy Afonso da Costa Nunes. 4. ed.São Paulo: Nova Cultural, 1988.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: EdUnicamp, 2011.

AUBERT, Eduardo H. "Mediação e medialização o Cartulário do colégio de Hubant e a teoria do laço Social". *Revista de História*, São Paulo, n. 165, p. 151-191, jul./dez. 2011.

_____. "Reflexões sobre a imagem como gesto: apontamentos a partir do manuscrito Paris, BNF, Latin 9449". *Revista de História*, São Paulo, n. 172, p. 77-113, 2014.

AUERBACH, Erich. *Figura*. Tradução: Duda Machado. São Paulo: Ática 1997.

BASCHET, Jérôme; BONNE, Jean-Claude; DITTMAR; Pierre-Olivier. Chapitre I - Lieu ecclésial et agencement du décor sculpté, *Images Re-vues [En ligne]*, Hors-série 3, 2012. URL : http://imagesrevues.revues.org/1608.

BLACK, Winston. "Teaching the Mnemonic Bishop in the Medieval Canon Law Classroom".. In DANIELSON, Sigrid; GATTI, Evan A. (Ed.). *Envisioning the Bishop: Images and the Episcopacy in the Middle Ages*. Turnhout: Brepols, 2014. p. 377–404.

BONNE, Jean-Claude. *L'art roman de face et de profil : le tympan de Conques*. Paris : Le Sycomore, 1984.

BRUTAILS, Jean-Auguste. *Monographie de La Cathédrale du Cloitre d'Elne*. Perpignan: se, 1887.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

CAPLAN, Harry. "The Four Senses of Scriptural Interpretation and the Mediaeval Theory of Preaching". *Speculum*, Vol. 4, No. 3, p. 282-290, Cambridge, 1929.

DE FÉLICIEN, Saulcy. "Lieu du passage d'Hannibal dans les Pyrénées". *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 7e année, pp. 44-45,1863.

DIDI-HUBERMAN, G. "Poderes da Figura. Exegese e visualidade na Arte Cristã".. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 20. Lisboa, 1994, p.159-177.

ECO, Umberto; MARMO, Costantino. *On the Medieval Theory of Signs*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1989.

SILVA FILHO, João G. "Guibert de Nogent (c.1055 – c.1125) entre História e exegese no século XII". *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 24, nº 40: p.569-590, jul/dez 2008.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GELL, Alfred. *Art and agency: An anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

GILSON, Etinne. *A filosofia da Idade Média.* Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____ *O ser e a essência*. Tradução: C. E. Oliveira. São Paulo, Paulus, 2016.

GOMBRICH, Ernst. *Arte e Ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

LAGUEUX, Robert C. "Sermons, Exegesis, and Performance: The Laon Ordo Prophetarum and the Meaning of Advent". *Comparative Drama*, Vol. 43, No. 2, pp. 197-220, 2009.

LANGER, Susan K. *Forma e Sentimento*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MESQUITA, António P. "O Problema da Definição do Acidente em Aristóteles". *Philosophica* 17/18, Lisboa, p.103-149, 2001.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MURPHY, Roland E. "Patristic and Medieval Exegesis-help or hindrance". *The Catholic Biblical Quarterly*, Vol. 43, No. 4, pp. 505-516, 1981.

PEREIRA, Maria Cristina C. L. "Montagens Topo-lógicas: as imagens nos capitéis e pilares do claustro de Moissac". *Revista de História*, São Paulo, n. 165, p. 73-92, jul./dez. 2011.

RAPHAEL, Melissa. *Judaism and the Visual Image: A Jewish Theology of Art*. London and New York: Continuum, 2009.

SIMMEL, Georg. *Inquiries into the Construction of Social Forms*. Vol I, Boston: Leiden, 2009.

STRAYER, J. R. "The Crusade against Aragon". *Speculum*, Vol. 28, No. 1, p. 102-113, Chicago, janeiro de 1953.

TINKLE, Theresa. "Exegesis Reconsidered: The Fleury "Slaughter of Innocents" and the Myth of Ritual Murder". *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 102, No. 2, pp. 211-243, 2003.

VIDAL, Pierre. *Elne Historique Archéologique*. Perpignan: Independant, 1887.

VOSTÉ, James M. "Medieval Exegesis". *The Catholic Biblical Quarterly*. Catholic Biblical Association: Vol. 10, No. 3, pp. 229-246, 1948

WIRTH, Jean. *L'image à l'époque romane*. Paris: Cerf, 1999.

Imagens:

Todas as imagens foram retiradas do site: http://www.monestirs.cat

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A lavagem da Porta Catarina: imaginário, significados e práticas culturais em Salvador (Ba)

Cecilia Conceição Moreira SOARES (UNEB)
Maria de Fatima Hanaque CAMPOS (UNEB)
Gilvandro Almeida ROSA (UFBa)

Resumo: O artigo analisa a Lavagem da porta chamada Catarina de uma residência em Salvador - Ba. A lavagem simbólica da porta reflete dinâmicas culturais e ressignificações da prática religiosa e profana ao celebrar a vida com músicas, adereços e gastronomia no contexto da alegria momesca, antecipando o Carnaval. A pesquisa foi qualitativa de abordagem etnográfica. A *Porta* ou o espaço que delimita o acesso ao interior de um ambiente com múltiplas finalidades, sempre mereceu atenção através de rituais próprios carregados de simbolismos de proteção e expulsão das mazelas. A lavagem da porta tem um propósito purificador ao ambiente que a circunda e de ressignificações de práticas religiosas dos sujeitos envolvidos.

Palavras-chave: A Porta, Lavagem, Religiosidade.

Introdução

Os aspectos da vida cotidiana e imaterial constituem elementos da cultura e vem sendo tema de estudos e pesquisa no campo dos estudos culturais e das artes. Muitos conhecimentos são passados através de gerações através de relações familiares ou de dinâmicas desenvolvidas nas comunidades. Procuramos demonstrar expressões da cultura através de experiências evidenciadas pelas festas e religiosidades populares.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O artigo analisa a Lavagem da porta chamada Catarina de uma residência em Salvador - Ba. A lavagem simbólica da porta reflete dinâmicas culturais e ressignificações da pratica religiosa e profana ao celebrar a vida com músicas, adereços e gastronomia no contexto da alegria momesca, antecipando o Carnaval. A pesquisa foi qualitativa de abordagem etnográfica, buscando relatos de sujeitos envolvidos, observações e participação no lócus da pesquisa e representações coletivas presentes na festa – a lavagem da porta da Catarina.

O trabalho foi desenvolvido iniciando com os aspectos teóricos sobre Religiosidades e festas, em seguida analisamos a Lavagem da porta chamada Catarina e por fim as considerações finais.

Religiosidades e festas

As festas e comemorações populares marcam a história do Brasil e no contexto da modernidade, adquiri vários significados de âmbito político e identitários. Apesar das controvérsias em torno da expressão cultura popular, o conceito é válido para percepção das práticas culturais valorizadas por diferentes grupos sociais que encontram nessas celebrações a oportunidade de fazer emergir os sentimentos, as memórias familiares e as referências histórias num processo interessante de apropriações e redefinições, mas que garantem a imbricada composição cultural, quando pretendemos nos reportar a sua origem.

Neste contexto, as concepções de sagrado e profano se imbricam o tempo todo, e numa espécie de diálogo nem sempre amistoso, resultam em novos cenários e espaços para projeção dessa memória das celebrações culturais e práticas de religiosidade popular. Colocado desta maneira, nos afastamos do conceito de Durkheim, onde sagrado e profano são categorias profundamente distintas e radicalmente opostos. " O profano é a representação do que é mais comum, cotidiano, repetitivo, enfim, daquilo que não deve se misturar com sagrado, sob o risco de profaná- lo." (DURKHEIM, 1989, p.70).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A despeito de que o mundo globalizado pulverizou ou silenciou as memórias coletivas e sua relação com as festas populares que se esforçam através dos sujeitos envolvidos em preservar esferas importantes para particularidades desses ritos e homenagens, as festas populares na Bahia e mais precisamente em Salvador, vem ganhando outras projeções e práticas sociais. Interessa-nos a análise destas novas nuances para preservação das construções culturais do imaginário, das sensibilidades religiosas e das performances diante de objetos que quando sacralizados assumem novo caráter social.

A partir dessas concepções e para este trabalho elegemos o elemento *Porta,* para discussão, considerando sua função cultural e ao mesmo tempo estética, ao definir os limites do espaço da domesticidade ou neste caso da sacralidade e do espaço profano. Tanto Durkheim (1989) como Eliade (1998), consideram que o sagrado pode manifestar-se de diversas formas, em objetos e elementos da natureza, gestos.

Quase todas as culturas ao definirem os espaços de moradia, concomitantemente desenvolveram uma preocupação para além de estética em relação a porta, o lugar de entrada, acesso para privacidade do grupo. Estas preocupações levaram à criação de ritualísticas próprias para defesa do ambiente, privacidade e purificação do espaço e daqueles que ultrapassam o ambiente, através da entrada principal. Durkheim observou em seu estudo sobre a religião que no pensamento do homem,

> existem forças religiosas benfazejas, distribuidoras de todas as qualidades estimadas pelos homens – vida, sorte, saúde, paz –, em suma, guardiãs da ordem física e moral; e de forças malfazejas, responsáveis por multiplicar e espalhar todo tipo de mazelas e agruras aos homens – miséria, doença, medo e horror (DURKHEIM,1989, p.79).

De acordo com esse princípio, a *porta* também serve como proteção ao que há de negativo no mundo exterior, a sua sacralidade e rituais de renovação como exemplo da Lavagem da Porta Catarina, constitui uma forma atualizada

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

antropologicamente analisada de crenças em mazelas e impurezas que podem advir do descuido com quem adentra a porta e com as energias que por elas transitam. A Porta está relacionada a alguma divindade feminina e mereceu sempre cuidados apropriados. Exemplo desta preocupação é em Salvador em comunidades-terreiros que além de celebrarem a magicidade da porta, ou da porteira, reforça sua magia e mistério com elementos de cunho religioso e cultural (SOARES, 2009).

De modo geral, as pessoas em Salvador reproduzem direta ou indiretamente este comportamento em relação à representação da porta. Provavelmente, não se interessam por conhecer a história dessa sensibilidade e cuidado pelo objeto, mas estão convencidos de sua importância. Ao participar da festa privada intitulada Lavagem da Porta Catarina em Salvador-Bahia, saímos convencidos das dinâmicas e redefinições culturais, que nesse contexto passaram a justificar a festa, a sociabilidade, a questão de gênero, a lavagem simbólica onde o caráter profano e religioso se comunicam o tempo todo, e o significado do elemento água como principal veículo de purificação e renovação. Neste artigo, não abrangeremos todos os aspectos citados, a pesquisa tem caráter preliminar, permitindo uma reflexão inicial para posterior desdobramentos.

A Lavagem da Porta Catarina

A lavagem da porta chamada Catarina foi criada pelo proprietário de um apartamento em bairro residencial em Salvador – Ba. Nascido no Recôncavo baiano, onde permaneceu por muitos anos, foi influenciado pelas histórias e lendas desta região. Ele conta que seus pais sempre foram muito receptivos e após mudarem para a capital baiana, um centro maior para educação dos filhos, a casa sempre foi um ponto de referência para todas as pessoas da pequena cidade que viviam e que necessitavam de cuidados de saúde e mesmo abrigando vários primos para estudarem. Nesse ambiente acolhedor da casa com vários cômodos e quintal com árvores frutíferas, o nosso entrevistado cresceu em meio a muitas histórias sobre a cultura local. E sobre suas crenças religiosas acrescenta:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Sempre fui curioso a respeito de religiões e mitos e minha família nunca exerceu nenhum grau de limites a que eu conhecesse, conversasse com pessoas de todas as etnias e crenças. Sempre gostei do oculto e sagrado. Portanto, sempre convivi com pessoas da estima de minha família que professavam os cultos afros, pessoas evangélicas, tive professores agnósticos e ateus. Já adulto, entrei em contato com a crença druida. Portanto, sou fruto de um caldeirão étnico em que hoje me considero um espiritualista sem, entretanto, me restringir a uma linha única (Entrevista cedida aos autores em janeiro, 2017).

O nosso entrevistado tornou-se médico, mas não se desligou das lembranças da família. Na sua trajetória de vida, foi colecionando objetos e simbologias que ajudassem na reconstituição do ambiente familiar no seu apartamento moderno. Assim algumas peças de antiquário foram adquiridas para reconstituir o cenário da residência dos seus pais, como móveis antigos, louças importadas, imagens religiosas sacras, pinturas, acrescidas de peças herdadas da família. A porta do apartamento foi adquirida em um antiquário que tinha sido parte de uma igreja católica.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1: A porta chamada Catarina, 2016. Fonte: Fotografia de Gilvandro Ameida Rosa.

Para o proprietário a porta é o espaço que delimita o acesso ao interior de um ambiente com múltiplas finalidades e que protege dos visitantes indesejados. Aqui a porta se constitui em representação de energias espirituais cultuadas pelo proprietário.

Ele contou que sempre deu importância a porta e que através de leituras encontrou referências para o desenvolvimento de rituais de purificação com a casa e em especial com a porta. Uma das referências citadas foi Frazão (2004) que escreveu o livro A Casa da Bruxa, através de narrativas lúdicas da bruxa Vitalina, cujos segredos informados foram aplicados pela própria autora em sua casa. A autora inicia com um capitulo especifico sobre a função mágica da porta: [...] Vitalina me revelou o primeiro mistério: a porta da sua casa anunciava os bem-vindos e expulsava os indesejáveis! (FRAZÃO, 2004, p. 14). A porta sempre mereceu atenção

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

através de rituais próprios carregados de simbolismos de proteção e expulsão das mazelas.

Osorio (2004) realizou pesquisa sobre um tipo de religiosidade definida como b*ruxaria moderna*, dando uma ênfase ao papel da mulher e sua capacidade de romper espaços tradicionais, através das práticas ritualísticas. Na sua pesquisa, o autor considerou: "a categoria bruxa" como é uma auto-atribuição dos praticantes de *wicca*, que também se autodenominam *wiccans*, wiccanos ou wiccanianos"(OSORIO, 2004, p.157).

A lavagem da porta tem um sentido de purificação e de representá-la como uma divindade feminina. A escolha do nome de Catarina para a porta deveu-se a história da índia tupinambá que teria sido oferecida como esposa por seu pai, ao náufrago português Diogo Alváres, o Caramuru. A índia adotou o nome cristão de Catarina e teria tido sonhos com náufragos, e de uma mulher com uma criança nos braços. E estes sonhos levaram a construção da Igreja da Graça, em Salvador. A partir dessas referências históricas e míticas o entrevistado relata:

> A vida de Diogo Álvares Correia - Caramuru – e sua mulher Catarina Paraguaçu sempre povoaram a minha mente que os imaginava como no conto de Robson Crusoé. Já adulto pude perceber a importância deste casal para a formação da sociedade brasileira. Catarina - a primeira matriarca deste país, batizada por Catarina de Médici, teve sonhos com náufragos e seu esposo consegue localiza-los e salvá-los, mas ela persiste sonhando com uma mulher branca e uma criança nos braços também náufragos que lhe pede a construção de uma casa na sua vila. Voltando ao local os homens acham uma imagem de Nossa Senhora com o Menino Jesus no colo que foi levada para a Vila e é construída a primeira igreja da Brasil em 1535. Misturam-se história, lendas e premonição em uma figura feminina mestiça (Entrevista cedida aos autores em janeiro, 2017).

Mas como surgiu a ideia da Lavagem da porta em um contexto de festa momesca? Segundo o relato do entrevistado, a tradição de realizar festas vem de família, e para comemorar o período momesco, sempre recebeu amigos para uma

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

feijoada no sábado de Carnaval, entretanto para conseguir agregar mais amigos e foliões resolveu mudar a feijoada para uma semana antes do inicio do Carnaval.

> A feijoada para encontro dos amigos tornou-se uma feijoada em homenagem a esta grande dama da minha casa – a porta Catarina – e por gostar de ritos e encantos passamos a designar "lavagem da Catarina", em uma simbologia trazidas dos cultos afros que para purificar e harmonizar ambientes, inclusive templos cristãos, promovia um ritual de lavagem, onde o elemento água é o agente purificador. (Entrevista cedida aos autores em janeiro, 2017).

A lavagem da Catarina inicia com uma decoração na porta que está aberta para receber os amigos foliões. No interior do apartamento, os foliões têm músicas alegres, petiscos regionais, bebidas diversas, máscaras, perucas, óculos para transformarem em personagens da alegria. A folia inicia-se ao meio dia e vai seguindo até a pausa para feijoada às quatro da tarde. Em seguida, continua a folia finalizando a noite.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 2: A porta chamada Catarina decorada para a festa, 2016. Fonte: Fotografia de Gilvandro Ameida Rosa.

Serra (2009, p. 29) considera a importância da tradicional Lavagem do Bonfim na cultura baiana, mas ressalta não ser a única pois surgiram novas "lavagens": " Elas são paródicas: extrapolam o domínio sacro, afastam-se de sua fronteira... sem perde-la de vista: só a lembrança irreverente do modelo sustenta a copia cômica".

Dentro desta perspectiva, nosso entrevistado nos revelou que ao propor uma celebração na sua residência como a Lavagem da Porta Catarina considerou os seguintes aspectos:

> Quando fiz o meu apartamento, através meus conhecimento druidas e do candomblé, desejei, uma porta bonita e imponente para ser a grande dama da minha casa. Ela me protegeria e me guardaria dos males do

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> mundo exterior. Sabendo que precisava cultuá-la, perfumá-la e presenteá-la, reverenciando seu poder e invocando sua proteção. Necessita de um nome para batizá-la, nenhum melhor que Catarina, a grande dama da nação brasileira. A Igreja que ela construiu e onde está sepultada fica a menos de 100 metros do meu apartamento, no bairro onde era sua fazenda, onde até hoje tem a fonte que ela banhava-se e que foi deixada em testamento para os beneditinos (Entrevista cedida aos autores em janeiro, 2017).

Considerações finais

Os aspectos da vida cotidiana e imaterial constituem elementos da cultura e vem sendo tema de estudos e pesquisa no campo dos estudos culturais e das artes. Muitos conhecimentos são passados e nas suas redefinições, evidenciam formas peculiares de crenças e celebrações festivas. Neste sentido, procuramos demonstrar expressões da cultura em Salvador-Bahia que no sentido inverso caminham das ruas para o espaço privado, sem se desprenderem das relações culturais mais amplas. Religiosidade e festa se entrelaçam e reforçam os laços de amizade, para além de revitalizar memórias ricas em simbolismos e representações das culturas em novos contextos.

Referencias:

DURKHEIM, Emile. As formas elementares da vida religiosa. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.

ELIADE, Mircea. Tratado de historia das religiões. São Paulo: Martin Fontes, 1998.

FRAZÃO, Marcia. A casa da bruxa: segredos para varrer o azar, polir a sorte e assar um bolo de dinheiro. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

OSÓRIO, Andréa. Bruxas modernas: um estudo sobre identidade feminina entre praticantes de wicca. Campos 5(2):157-172, 2004. Disponivel em: revistas.ufpr.br/campos/article/viewFile/1625/1367

SERRA, Ordep. Rumores de festa: o sagrado e o profano na Bahia. Salvador: EDUFBA, 2009.

SOARES, Cecilia C. M. Encontros, desencontros e (re) encontros de identidade de matriz africana: a historia de Cecilia do Bonicô Onã Sabagi. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Antropologia. Universidade Federal de Pernambuco, 2009.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O Significado dos murais sacros nas fachadas de igrejas católicas da cidade de Curitiba

Jéssica Marques de SOUZA (Centro Universitário Curitiba)[1]

Arildo Camargo (Centro Universitário Curitiba)[2]

Resumo: Esta pesquisa, desenvolvida por meio de levantamento bibliográfico e pesquisa de campo, visa discutir a respeito das representações contidas em murais artísticos presentes nas fachadas de edificações católicas na região de Curitiba, de tal modo que será dado um enfoque no mural da Igreja da Nossa Senhora do Carmo, confeccionado em azulejaria e localizado na Vila Hauer, um bairro residencial da cidade, e o mural com a composição do vitral colorido da Igreja Nossa Senhora do Rocio, localizada na Rua Chile, do bairro do Rebouças. O trabalho abordará, inicialmente, uma breve retrospectiva histórica da tradição do uso de imagens sacras inseridas em templos religiosos, procurando verificar as funções e influências que incidiram em diferentes momentos da história. Após essas análises históricas, a pesquisa contará com uma compreensão atual do significado de ainda se manter tais representações no contexto religioso.

Palavras-chaves: Arte Mural; Mural urbano; Arte Sacra.

INTRODUÇÃO

O uso de produções muralista em espaços internos e externos de edificações católicas sempre foi constante desde o início da propagação da fé cristã.

[1]Acadêmica do 7° período do Curso de Arquitetura e Urbanismo e Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Arte Mural e Arquitetura (UNICURITIBA);
[2]Prof. Mestre do UNICURITIBA. Pesquisador líder do Grupo de Pesquisa Arte Mural e Arquitetura (UNICURITIBA), Co-autor e orientador do trabalho.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Inicialmente inserida no contexto medieval, apresentava como função de aproximação do fiel com as histórias religiosas além do próprio ensino aos adeptos do culto. No entanto, com o passar dos séculos, essa função foi sofrendo transformações, apesar de que, ainda hoje se percebe o uso de murais com motivos religiosos revestindo fachadas de igrejas católicas, reforçando o papel de importância que tais representações ainda possuem.

Como foco de pesquisa, serão analisados dois murais executados nas fachadas das Igrejas Nossa Senhora do Carmo, na Vila Hauer, e na Igreja Nossa Senhora do Rocio localizada no bairro Rebouças, ambas instaladas no perímetro urbano da cidade de Curitiba.

Propõem-se investigar os motivos pelos quais os murais ainda são tão presentes em fachadas religiosas de edificações contemporâneas, geralmente utilizando recursos técnicos e elementos compositivos formais semelhantes ou idênticos àqueles utilizados nas igrejas em períodos anteriores, ainda que suas funções se mostrem bastante distintas quando comparados aos anteriores.

O artigo parte de uma pesquisa qualitativa e quantitativa, uma vez que será necessário realizar tanto pesquisas de campo, a fim de coletar informações com os padres e membros das paróquias sobre a produção muralista presente nas igrejas, quanto desenvolver pesquisa teórica acerca da arte parietal religiosa na história da arte e da arquitetura, ponto primordial da pesquisa para estabelecer uma análise entre as representações imagéticas recentes e aquelas utilizadas em outros períodos da história.

ARTE SACRA

Ao resgatar a origem da aplicação da arte mural de caráter sacro em edificações arquitetônicas, depara-se com várias etapas da história da arte, sendo que seu início se deu a partir da arte cristã primitiva, período da história onde se fez

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

presente o início das perseguições aos cristãos, entre os anos 64, governo do Imperador Nero, e 305, governo de Diocleciano.

As obras eram realizadas em paredes laterais e teto das catacumbas, local onde era depositado o corpo dos mártires da época. Utilizando, de maneira simbólica, as representações cristãs, como o peixe, uma das simbologias de maior preferência na época, e que remete à expressão *IesousChristos, TheouYios, Soter*, que significa "Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador".

Após anos de perseguições, os cristãos ganharam apoio de imperadores e governos, e com isso entraram em uma nova fase, tanto no setor político quanto artístico. Esse novo capítulo da história religiosa cedeu espaço para a arquitetura, onde foram iniciadas as construções de basílicas, com características de grandes salões. Paralelamente a essas mudanças surgiram inúmeras críticas ao uso de pinturas sacras dentro desses locais, pois remetiam a ídolos pagãos, condenados pela Bíblia.

Gombrich (2008), afirma que alguns fiéis consideravam as pinturas religiosas úteis porque ajudavam a congregação a recordar os ensinamentos bíblicos, uma vez que tais ensinamento eram revividos por estes sempre que observavam seus monumentos sagrados.

> O papa Gregório Magno, que viveu no final do século VI, seguiu essa orientação. Lembrou àqueles que eram contra qualquer pintura que muitos membros da Igreja não sabiam ler nem escrever, e que, para ensiná-los, essas imagens eram úteis quantos os desenhos de um livro ilustrado para crianças. Disse ele: "A Pintura pode fazer pelos analfabetos o que a escrita faz pelos que sabem ler" (GOMBRICH, 2008, p. 135).

No período entre os séculos V e XIII, houveram nítidas mudanças nas características dos murais, antes produzidos de maneira simples e sutil, utilizando de simbologias, agora buscava uma nova diretriz para essas imagens, conferindo a função de propagação da fé para todos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As formas de compor os murais estavam restritas ao propósito que Gregório apresentou, ou seja, as imagens deveriam apresentar as cenas de maneira clara e sagrada, sem que o observador se desviasse desses princípios ao analisar a obra. As características presentes na arte cristã medieval, ao primeiro olhar, remetem a uma pintura fria e rígida, formando uma mistura do primitivo com o refinado, consideradas precursoras em quesitos de representações dos ícones cristãos.

Durante a evolução da arte bizantina, em 754, iniciou-se uma nova fase do mural sacro. Seguindo os mesmos preceitos do Papa Gregório, passou-se a arte como um dos mediadores da fé cristã. Mesmo utilizando de certas características gregas, como as vestes, faces e gestos, as imagens agora obtinham outras convenções artísticas.

Uma característica marcante nas representações pictóricas bizantinas foi a frontalidade, que exigia do observador respeito e veneração, destinados não apenas aos santos, mas também aos seus imperadores, muitas vezes retratados de forma a serem percebidos como personagens celestiais.

Outra característica da arte bizantina se fez presente na utilização dos mosaicos, tanto para revestimentos das basílicas, como para uso nas composições muralistas no interior desses locais de culto.

Já a arte românica, desenvolveu-se no império romano ocidental em meio a séculos de guerras, pobreza e caos para as civilizações da Europa. Para a igreja este período foi considerado um recomeço, tanto para a arquitetura como para a arte.

Nesse momento, de acordo com Gombrich (2008, p. 181), o artista não estava empenhado em uma imitação de formas naturais, como era o caso do período bizantino, ao invés disso, se preocupava tão-somente com a disposição de tradicionais símbolos sagrados, necessários em tudo que ele necessitava ilustrar. Dessa forma, descartavam toda a ideia de representação tal como se vê, dando liberdade à produção da imagem, mas ainda assim, seguindo os preceitos sagrados.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Como produção pictórica de paredes, o período românico adotou o afresco, técnica muito mais barata do que os mosaicos bizantinos, além de ser passível de ser executada por pessoas que não eram necessariamente especialistas do ofício. Assim, as paredes das catedrais foram inundadas por imagens sacras, onde:

> "A figura de Cristo, por exemplo, é sempre maior do que as outras que a cercam. Sua mão e seu braço, no gesto de abençoar, têm as proporções intencionalmente exageradas, para que esse gesto seja valorizado por quem contempla a pintura. Os olhos eram muito grandes e abertos, para significar intensa vida espiritual. O colorismo realizou-se no emprego de cores chapadas, sem preocupação com meios-tons ou jogos de luz e sombra, pois não havia a menor intenção de imitar a natureza." (PROENÇA, 2001, p. 61).

Gombrich (2008, p. 183) também endossa essa ideia, observando que os artistas não se sentiam mais obrigados a estudar e imitar as reais gradações de tonalidades cromáticas que ocorrem na natureza, estavam livres para fazerem suas escolhas. Talvez essa liberdade também explique a dramaticidade presente em diversas representações do período, fato enfatizado por Janson (1993, p. 420), em sua análise dos afrescos da Igreja de St.-Sarvin, Guartempe.

No final do período românico, surge a arte gótica com suas exuberantes catedrais, munidas de novas tecnologias tais como arcos ogivais, arcobotantes e a abóbada nervurada, além dos vitrais, o que fez com que o interior das igrejas se tornassem intensamente iluminadas. O vitral, de acordo com Proença, é o aspecto arquitetônico que mais atrai a atenção, quebrando a dureza das pedras da construção devido às projeções de cores que estes deixam transparecer.

De certa forma, como tudo foi se modificando com o tempo, a pintura também acompanhou este processo, com novas características que já prenunciava o renascimento, tais como a busca do realismo, que passou a compor as representações pictóricas desse período.

É quase impossível falar sobre a pintura gótica sem citar Giotto, um dos pintores que surtiu grande influência neste período artístico; Gombrich (2008, p .201),

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

afirma que os italianos estavam convencidos de que uma época inteiramente nova da arte fora inaugurada com o aparecimento deste grande pintor.

Uma das principais características da pintura de Giotto era a identificação dos santos com os seres humanos de aparência bem comum, dando ênfase a sua importância e destaque a ele (humano) na pintura. Outra característica, inaugurada por ele, foi a arte de simular a ilusão de profundidade na superfície plana.

> "Para Giotto, essa descoberta não representou apenas um estratagema a ser exibido como tal, ela habilitou-o a mudar toda a concepção da pintura. Em vez de usar os métodos de escrita pictórica, ele criou a ilusão de que a história sagrada estava acontecendo diante dos nossos olhos. (...). Não descansou enquanto não reformulou tudo isso em seu pensamento: como se portaria um homem, como agiria, como se impressionaria (...). " (GOMBRICH, 2008, p. 201).

Durante o período gótico já se previa uma nova perspectiva, ou um renascimento, e seguindo tais premissas surgia a Idade Média, século XVI. Isso surgiu graças ao pensamento de busca dos italianos de reatar o que foi perdido na idade das trevas como a arte, o saber e a ciência, propondo a inauguração de uma nova era, buscando se basear nos ideais do período clássico.

Um dos grandes nomes do renascimento foi Filippo Brunelleschi, arquiteto, pintor e escultor, sendo o pioneiro nesse período, tendo grandes feitos na área de arquitetura, e também foi de grande influência para a pintura, desenvolvendo, com maestria, a técnica da perspectiva, através de regras matemáticas e de geometria.

Logo a soma das técnicas de claro-escuro, perspectiva e realismo fundiram-se, e criaram uma nova etapa para a pintura. O jogo de contrastes reforça a sugestão de volume dos corpos, sendo essa combinação um dos fatores responsáveis por ampliar o realismo das pinturas.

> "Deve ter sido uma experiência comovente para os fiéis de Genebra, ao contemplarem esse novo retábulo pela primeira vez, vendo os apóstolos

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> como homens iguais a eles, pescando no lago da sua cidade, com o Cristo ressuscitado milagrosamente postado na praia que lhes era familiar para trazer-lhes ajuda e consolo. " (GOMBRICH, 2008, p. 245).

Nesse período um dos modais foi o humanismo, tendo em vista a valorização do homem e da natureza, em certa demonstração de liberdade; neste sentido os pintores começaram a assinar suas obras, remetendo ao individualismo, mesmo para obras sacras.

Entre os séculos XVI e XVII, a igreja passou por inúmeras mudanças, conhecidas como Reforma e Contrarreforma. Nesse período, novamente a arte é vista como um meio de propagar o catolicismo e ampliar sua influência, porém agora muito mais emocional, como será passível de se conferir durante todo o período denominado de barroco.

Para que isso acontecesse, a arte foi levada para outro nível. Agora a busca era entre o equilíbrio e a razão, predominando as emoções ao invés do racionalismo nas obras.

> "(...) as características da pintura barroca podem ser resumidas em alguns pontos principais. O primeiro é a disposição dos elementos dos quadros, que sempre formam uma composição em diagonal. Além disso, as cenas representadas envolvem-se em acentuado contraste de claro-escuro, o que intensifica a expressão de sentimentos. Quanto ao assunto, a pintura barroca é realista, mas a realidade que lhe serve de ponto de partida não é só a vida de reis e rainhas de cortes luxuosas, mas também a do povo simples. " (PROENÇA, 2001, p. 104).

ARTE MURAL

A arte está envolvida diretamente na história e desenvolvimento da humanidade, sendo capaz de influenciar culturas, expressar e transmitir conhecimento, e até mesmo de fornecer um breve entendimento de cada evolução.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Logo, subentende-se a arte como um dos meios das civilizações refletirem suas identidades.

De acordo com Fischer (1959, p.9), a arte serve como um meio de colocar o homem em estado de equilíbrio com o mundo que o rodeia – eis uma ideia que contém em si o reconhecimento parcial da natureza da arte e da sua necessidade. E já que não se pode esperar um permanente equilíbrio entre o homem e o mundo que o cerca, mesmo na sociedade mais desenvolvida, a ideia sugere também que a arte foi necessária no passado da mesma forma que sempre continuará sendo.

Gombrich (2008, p.39), também corrobora com esse entendimento da arte ao citar que, se aceitarmos que a arte significa no exercício de atividades tais como a edificação de templos e casas, a realização de pinturas e esculturas, ou a tessitura de padrões, nenhum povo existe no mundo sem arte.

Ao estudar as fases evolutivas da arte, depara-se com as diversas modalidades que esta possui, entre tais modalidades encontra-se a produção muralista. No dicionário a palavra 'mural' está relacionada à superfície do muro ou parede, sendo esta uma característica primordial da arte muralista, pois se compreende como arte mural toda pintura, composição, ou tecnologia inseridas diretamente sobre a superfície da parede dentro do contexto artístico.

Fabris possui uma compreensão de arte mural mais ampla com os pensamentos de Léger:

> "Além das paredes coloridas, o artista pode colaborar com a arquitetura através de decorações com cores livres. Léger prefere o termo livre à abstrato, pois acredita que a cor "é verdadeira, realista, emotiva em si própria, [...]; vale por si, como uma sinfonia musical, é uma sinfonia visual; harmoniosa ou violenta, deve, de qualquer modo, ser aceita. Aliás, as multidões modernas estão já acordadas para isso, já habituadas, pelos cartazes, pelas vitrinas, pelos objetos apresentados isoladamente no espaço". Ao perder "a moldura, a dimensão pequena, a qualidade móvel e individual", a pintura mural de cores livres tem condições de "destruir a morna sobriedade de certas obras de arquitetura" (...). " (FABRIS, 2000).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Na arte sacra o muralismo acontece com total participação. Desde a arte cristã primitiva, mesmo sofrendo diversas transformações junto com a igreja, o mural se comportou como uma grande característica dessas edificações. Uma das justificativas abordadas em relação ao uso do muralismo, de acordo com Gombrich foi "Se Deus, em Sua misericórdia, pôde revelar-Se aos olhos dos mortais na natureza humana do Cristo, por que não estaria também disposto a manifestar-Se em imagem?", esta foi uma das defesas à imagem, da igreja, no período bizantino.

Atualmente, os murais sacros persistem nas igrejas católicas, dispostos tanto na parte externa, como interna, com inúmeras técnicas de composições, cores, estilos e tamanhos.

MURAIS EM IGREJAS CATÓLICAS CURITIBANAS

Ao observar Curitiba, capital do estado do Paraná, há a presença de uma grande variedade de murais urbanos espalhados pela cidade, executados em técnicas e materiais diversos, sendo muitos deles de artistas renomados da cidade.

Nesse contexto, também estão presentes na capital paranaense, produções de arte urbana de características sacras dispostos em vários santuários de culto católico. Como já observado, o uso de murais em igrejas acompanha a trajetória histórica da religião, ainda que seu sentido original tenha perdido força, se comparado aos valores atribuídos a ela no período medieval. A fim de evidenciar tais mudanças, observou a produção de duas igrejas católicas localizadas na cidade capital paranaense.

IGREJA NOSSA SENHORA DO CARMO

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Na cidade de Curitiba existem inúmeros murais de conteúdo sacro, entre eles o mural da Nossa Senhora do Carmo, que compõe um dos objetos de estudo desta pesquisa e está posicionado na fachada lateral direita da igreja que recebe o mesmo nome.

O mural, de autoria da artista Olga Siqueia, foi executado em 2004 na técnica de azulejo cerâmico e totaliza 135 peças quadradas, tendo estas em média 45 cm x 45 cm, que em seu conjunto formam a imagem da Nossa Senhora do Carmo segurando o menino Jesus.

O mural em estudo, apresentado na figura 1, aponta para uma representação da nossa Senhora do Carmo, que ocupa o centro da composição. Sua simplicidade formal, aponta para a decodificação imediata de seu conteúdo pelo observador, impedindo que haja qualquer tipo de ruído no reconhecimento de seu conteúdo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1. Mural Nossa Senhora do Carmo, localizado junto à Igreja do Carmo de Curitiba.
Fonte: Acervo pessoal.

Deve-se entender que o nome dessa figura religiosa aponta para duas características distintas no contexto católico. Primeiro "Nossa Senhora", que vincula-se diretamente ao nome da Virgem Maria, mãe de Jesus, e logo depois a palavra "Carmo", que remete a ordem dos carmelitas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

De acordo com o Arcebispo de Curitiba, Carmo, corresponde ao monte Carmelo, em Israel, onde o profeta Elias se refugiou. A palavra Carmo ou Carmelo significa jardim. Daí a presença dos elementos florais sustentados pelo anjo, localizado acima da imagem de cristo.

Os carmelitas era um grupo de pessoas que viviam de maneira humilde sem grandes conquistas, no monte Carmelo, século XII, até serem expulsos, devido à perseguição dos muçulmanos, e começarem a se espalhar por toda a Europa, disseminando seus princípios e fé.

Uma das características da ordem do Carmo, e que é possível observar no mural, é o escapulário. De acordo com o Santuário do Carmo de Curitiba, ele é composto por duas peças de pano, de cor marrom, unidas entre si por dois cordões. A palavra "escapulário" indica uma vestimenta que os frades usavam sobre o hábito religioso, durante o trabalho manual. O escapulário junto com o manto branco, que no mural aparece na Nossa Senhora do Carmo com um tom alaranjado, são símbolos repassados pela própria Virgem, que segundo eles remetia a missão profética de viver seguindo o evangelho a todos os carmelitas e devotos dessa ordem.

Ainda observando as imagens inseridas no mural, há a presença de uma coroa e de várias estrelas que a circundam, elementos estes posicionados sobre a cabeça da Nossa Senhora do Carmo. Todos, em conjunto, remetem a ideia de que a figura deve ser traduzida como uma rainha, que atua tanto no céu como na terra.

A figura de Jesus vestido com um manto branco, também reforça a ideia de missão profética, já intitulado pela Nossa Senhora do Carmo. Mas não é apenas esse significado que a presença de Cristo transpõe para o mural; ele aparece como o menino, trazendo a ideia da Nossa Senhora como a figura de Mãe da humanidade. Outro detalhe na composição da figura de Jesus é a sua posição da mão direita, passando assim a mensagem de benção para o observador.

Toda a cena acontece com os ícones sobre uma espécie de trono em estilo gótico, sendo este posicionado acima das nuvens. Esse detalhe faz analogia ao

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

paraíso e acentua a missão dos carmelitas e seus devotos: levar os ensinamentos de Jesus para todo o mundo.

IGREJA NOSSA SENHORA DO ROCIO

O segundo mural analisado encontra-se na Igreja do Rocio em Curitiba, localizado na Rua Chile, Bairro Rebouças, uma antiga zona industrial da cidade.

O mural está posicionado na fachada posterior da igreja, sendo sua composição feita em vitrais coloridos, que é possível ser observado tanto no interior do santuário como no seu exterior, devido à sua transparência.

Os vitrais se tornaram fortes características da igreja católica, principalmente após o período da arte gótica, com a possibilidade de criar grandes áreas de iluminação natural.

> "Os vitrais estão para as catedrais góticas assim como os mosaicos estão para as basílicas bizantinas. Enquanto os mosaicos criaram um ambiente austero e solene, os vitrais, deixando passar a luz do sol pelos pequenos pedaços de vidro cores diversas, criaram um ambiente sereno e multicolorido. " (PROENÇA, 2001, p. 68).

Posicionado intencionalmente para o Norte, o mural forma, através das cores dos vidros e perfis metálicos pretos, a imagem do Cristo crucificado no centro, além de várias imagens no entorno, simbolizando a história bíblica da crucificação.

Certamente a cena da crucificação se afirma como imagem principal do trabalho. Nela figuram vários pontos a serem analisados separadamente, como a palavra "INRI" destacada na parte superior da obra, que remete a nomeação de Jesus em latim, *IesusNazarenuRexIudeorum*, significando Jesus Nazareno Rei dos judeus.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O cálice dourado é outro símbolo presente na composição. Nele, escorre o sangue de Jesus crucificado. Imagem que remete ao sacrifício feito pelo filho de Deus para alcançar toda a humanidade, um ato de salvação através do sofrimento. Hoje, para celebrar esse momento de suma importância para os cristãos ocorrem as eucaristias nas igrejas, que é o ato de beber o vinho em uma taça, remetendo ao sangue de Jesus, em busca da salvação.

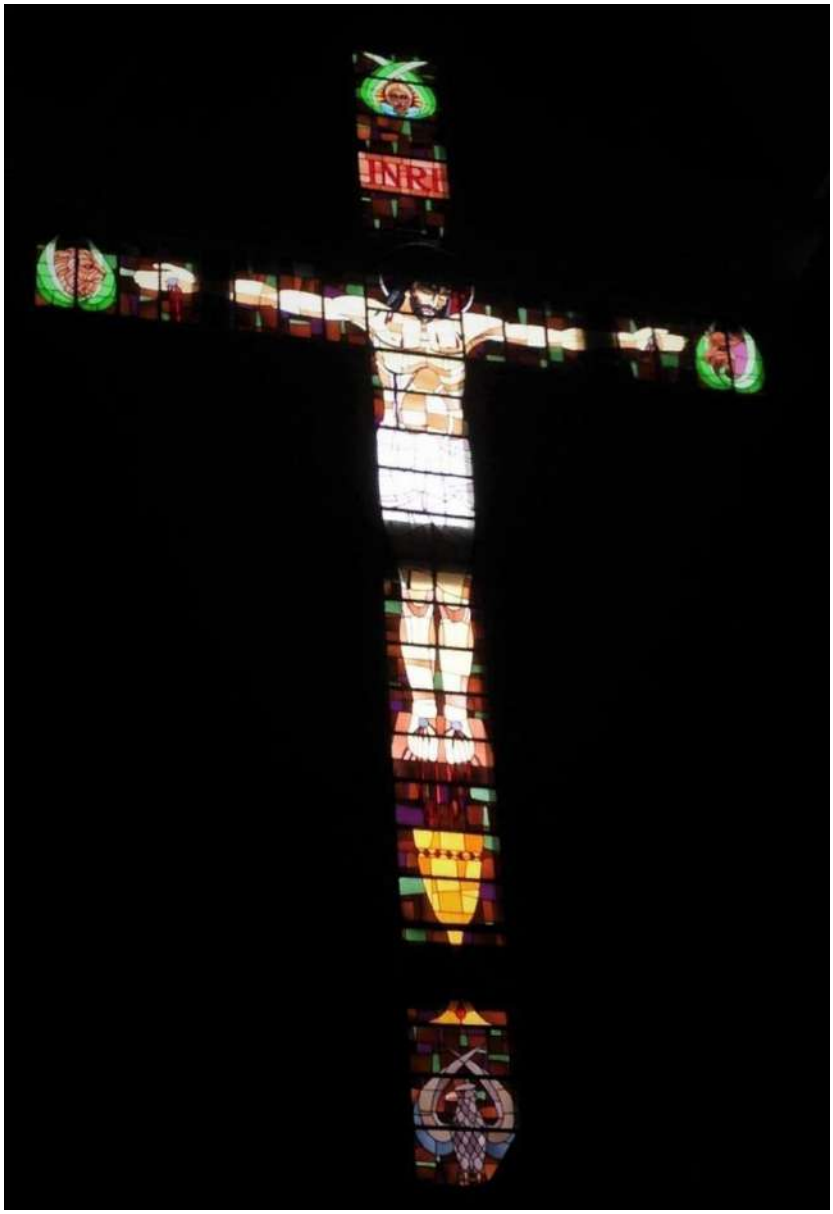


Figura 2. Vitral presente na Igreja Nossa Senhora do Rocio, no bairro Rebouças, Curitiba.
Fonte: Acervo pessoal.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

CONCLUSÃO

Durante toda idade média, o segmento da arte muralista, inserida no contexto religioso, manteve a função de propagar e ensinar religião. No entanto, com o decorrer dos séculos, essa função se mostrou cada vez menos importante e o mural sacro assumiu um caráter muito mais próximo da função decorativo.

Mesmo durante o período barroco, onde se encontra igrejas católicas com tetos e paredes completamente revestidas por imagens sacras, percebe-se que seu objetivo não é mais o de ensinar religião. Na arte barroca, o conteúdo didático da imagem sacra cede espaço para o apelo emocional, a fim de resgatar as ovelhas desgarradas após o advento da Reforma Protestante (1517).

Após observar o que os murais das igrejas analisadas retratam e buscam repassar aos fiéis, surgiram algumas ideias que talvez respondam o motivo pelo qual os murais sacros continuam figurando tão fortemente nas paredes das igrejas contemporâneas.

Desde o período bizantino até hoje a arte não se separou do conjunto da igreja, não só falando da igreja no sentido religioso, mas também do construtivo, ainda que suas características plásticas tenham mudado bastante ao longo da história.

Ainda que hoje não se necessite de construções dotados de grandes pés direitos com o objetivo de contribuir na propagação do som, uma vez que as caixas acústica, microfones e amplificadores corroboram para isso, os projetos de igrejas católicas ainda insistem em preservar a monumentalidade de tais santuários.

Assim, se a monumentalidade ainda é vista como elemento identitário da igreja católica, da mesma forma, a arte mural também se mostra como elemento indissociável desta arquitetura. Haja visto que, mesmo não a utilizando como feito de ensino religioso direto aos fiéis, os murais estão presente como forma caracterizadora desta religião. Como a ponte entre os valores tradicionais e os contemporâneos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Alambert cita, em outro contexto, porém totalmente ligado com simbolismo, que a imagem marca o imaginário do século, tornando-se quase uma imagem-símbolo.

Outro aspecto a ser pensado sobre os murais é a possibilidade de sua extinção na cultura católica. Qual o tamanho do impacto que a falta desses murais teria sobre a igreja?

> "Quanto mais vezes tivermos visto uma história representada em arte, mais firmemente nos convenceremos de que ela deve ser sempre representada de forma semelhante. A respeito de temas bíblicos, em especial, os sentimentos são passíveis de se manifestarem com inusitada veemência. Embora saibamos que as Escrituras nada nos dizem sobre a aparência física de Jesus, e que Deus não pode ser visualizado em forma humana, e apesar de sabermos terem sido os artistas do passado que criaram pela primeira vez as imagens a que nos acostumamos, algumas pessoas tendem a pensar que o afastamento dessas formas tradicionais equivale a uma blasfêmia." (GOMBRICH, 2008, p. 29).

Mesmo comprovando que o objetivo da inserção de imagens sacras em igrejas católicas, nada mais tem a ver com as funções de outrora, estes mantém, ainda que em proporções menores, o poder de ensinar religião. A presença da imagem da Nossa Senhora do Carmo e todos símbolos que a compõem causam um impacto ao observador através da comoção e empatia. O mesmo caso ocorre com o mural da igreja do Rocio e seu vitral em forma de cruz, aquele símbolo transmite significados importantes para os fiéis, logo se entende que o mural sacro ainda preserva parte da sua função primitiva.

> "A arte, (...) é parte ativa da experiência comum de uma época, de sua cultura: é parte da estrutura de sentimento dessa época, que se transforma conforme é tensionada por novas experiências ativas." (ALAMBERT, 2008, p. 97).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

"A pintura deve desafiar o espectador [...] e o espectador, surpreendido, deve ir ao encontro dela como se entrasse em uma conversa." (PILES, 1676, apud MANGUEL, 2006, p. 9).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAMBERT, Francisco. Arte, imagem, guerra: Picasso, Guernica, Brasil Domínios da Imagem, Londrina, Ano I, n. 2, p. 57-72, Maio, 2008.

FISCHER, Ernst. A necessidade da arte: Uma interpretação Marxista. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

CAMARGO, Arildo. Franco Giglio em Curitiba. Faculdade de Artes do Paraná. Curitiba, 2002.

FABRIS, Annateresa. Um símbolo moderno. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

FABRIS, Annateresa. Portinari e a arte social. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v XXXI, n. 2, p. 79-103, dezembro, 2005.

FERREIRA, Aurélio. Aurélio: da língua portuguesa. São Paulo: Positivo, 2004.

FERREIRA, Luciana. Os murais de PotyLazzarotto na cidade de Curitiba. Anais do VIII fórum de pesquisa científica em arte. Curitiba: ArtEmbap, 2011.

GOMBRICH, Ernst. História da arte. 16 ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

JANSON, H. W., História geral da arte. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagem: arte e cultura visual. ArtCultura, Uberlândia, v.8, p. 97-115, jan-jun, 2006.

LÉGER, Fernand. Funções da pintura. São Paulo: Nobel, 1989.

MANGUEL, Alberto. Lendo imagens. São Paulo: Schwarcz, 2006.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

PILES, Roger. Cours de peinture par principes. Paris, 1676.

PROENÇA, Graça. História da arte. São Paulo: Ática, 2001.

RUSSO, Daniel. De l'icône à l'imageduChrist, entre Orient et Occident (IXe-XIIIesiècles): une image<<paradoxale>>. Domínios da Imagem, Londrina, Ano I, nº 1, p. 55-79, novembro, 2007.

SILVA, Fernando. Arte pública: diálogo com as comunidades. Belo Horizonte: C/ Arte, 2005.

VERA, Pallamin. Arte cultura e cidade: aspectos estético-políticos contemporâneos. São Paulo: Annablume, 2015.

Disponível em: <http://santuariodorocio.com/>. Acesso em: 25/11/2016.

Disponível em: <http://www.santuariodocarmo.com.br/site/>. Acesso em: 27/11/2016.

Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/analfabetismo-se-concentra-em-sete-bairros-na-capital-cnn7q29wr3xahwnswogpnepfy>. Acesso em: 25/11/2016.

Disponível em: <http://www.cruzterrasanta.com.br/significado-e-simbolismo-de-jesus-crucificado/296/103/#c>. Acesso em: 27/11/2016.

Disponível em: <https://gotquestions.org/Portugues/sangue-de-Cristo.html>. Acesso em: 27/11/2016.

VOLUME 12

VOLUME 13

HUMOR E IMAGEM

VI ENEIMAGEM

ANAIS DO EVENTO

III EIEIMAGEM - Encontro Internacional dos Estudos da Imagem

Apoio: H2h VISUAL MEDIA

Promoção: Universidade Estadual de Londrina

LEDI Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Universidade
Estadual de Londrina

Reitora

Profa. Dra. Berenice Quinzani Jordão

Vice-Reitor

Profo. Dro. Ludoviko Carnasciali dos Santos

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

Profa. Dra. Edméia A. Ribeiro

Apoio:

Universidade
Estadual de Londrina

Departamento de História – UEL

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

Departamento de Comunicação – UEL

Programa de Pós-Graduação em Comunicação /Mestrado – UEL

Realização:

LEDI
Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem

Editoração: André Luiz Marcondes Pelegrinelli e Pamela Wanessa Godoi.

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Pamela Wanessa Godoi

(Org.)

ANAIS

VOLUME 13: HUMOR E IMAGEM

VI ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

III ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

Londrina

Universidade Estadual de Londrina

2017

Catalogação na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

E56a Encontro Nacional de Estudos da Imagem (6. : 2017 : Londrina, PR)

Anais do VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem [e do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem [livro eletrônico] / André Luiz Marcondes Pelegrinelli, Pamela Wanessa Godoi (orgs.). – Londrina : Universidade Estadual de Londrina, 2017.
1 Livro digital : il.

Inclui bibliografia.
Disponível em:
http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017/index.php/anais/
ISBN 978-85-784644-5

1. Imagem – Estudo – Congressos. 2. Imagem e história – Congressos. I. Pelegrinelli, André Luiz Marcondes. II. Godoi, Pamela Wanessa. III. Universidade Estadual de Londrina. IV. Encontro Internacional de Estudos da Imagem (3. : 2017 : Londrina, PR). V. Título. VI. Anais [do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem.

CDU 93:7

* Os textos que se encontram nesses anais são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.

COORDENAÇÃO GERAL

Rogério Ivano

COMISSÃO ORGANIZADORA

Alisson Guilherme Gonçalves Bella

Ana Heloisa Molina

André Azevedo da Fonseca

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Angelita Marques Visalli

Barthon Favatto Suzano Júnior

Camila Bueno Grejo

Carlos Alberto Sampaio Barbosa

Edméia Ribeiro

Lunielle de Brito Santos Bueno

Muriel Emídio Pessoa do Amaral

Raquel de Medeiros Deliberador

Rebecca Carolline Moraes da Silva

Renata Cerqueiro Barbosa

Richard Gonçalves André

Terezinha Oliveira

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alberto del Castillo Troncoso (Instituto Mora – ENAH/MEX)

Alexandre Busko Valim (UFSC/BRA)

Ana Cristina Teodoro da Silva (UEM/BRA)

Aureo Busetto (UNESP/BRA)

Charles Monteiro (PUC-RS/BRA)

Daniel Escorza Rodríguez (INAH/MEX)

Elaine Cristina Dias (UNIFESP/BRA)

Fausta Gantús (Instituto Mora/MEX)

Isaac Camargo (UFSC/BRA)

Jaime Humberto Borja Gomez (Universidad de los Andes/COL)

Patrícia Fogelman (Universidad de Buenos Aires-Conicet/ARG)

Patrícia Massé (INAH, MEX)

Rebeca Nasr Monroy (INAH, MEX)

Tania Siqueira Montoro (UnB/BRA)

Yobenj Aucardo Chicangana Bayona (Universidad Nacional de Colombia/COL)

ESTÁGIARIOS

Alessandra do Amaral P Marcelino

Ana Clara Costenaro Pessan

Ana Paula Bertoncello Fontes

Bianca Martins Coelho

Caroline Leal Leite

Felipe Aparecido de Oliveira Camargo

Igor Luiz Oliveira Zacharias

Ines Caroline Lelis

Ingrid Thibes Massambone

Laura Fernanda Martimbianco

Leonardo Henrique Luiz

Maria Luiza Favoreto Nery

Matheus Silva Dallaqua

Olivia Ricetto de Oliveira Barros Maia

Pedro Rogerio Stevanin Timoteo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

APRESENTAÇÃO

O eixo Humor possibilitou debates instigantes sobre as diversas formas de expressão gráfica como a charge, a caricatura, as histórias em quadrinhos, a sátira em imagens em sites da internet.

Ao fundo e ao cabo, tivemos a oportunidade de refletir como o riso e o risível nos auxiliam na construção de ferramentas de entendimento do real pela via da ironia, do humor e da sátira, reforçando ou desconstruindo cenas, pessoas e situações que, nesse ponto de vista da imagem, beiram o absurdo, o surreal, o não compreensível diretamente.

A sociedade e sua complexidade estão assim re-apresentadas em situações de construção de expectativa e desfecho comico, em perspectiva de critica ou desafogo em um riso nervoso de identificação: alegre, amarelo, sarcástico ou amargo, o Humor nos salva de nossa própria humanidade.

Viajem na leitura!!!

Prof. Dra Ana Heloisa Molina

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SUMÁRIO: HUMOR E IMAGEM

A TRIBUNA CONTRA VARGAS: AS CHARGES ANTIGETULISTAS DA TRIBUNA DA IMPRENSA 9

VINICIUS MARCONDES ARAÚJO 9

(RE) SIGNIFICAÇÕES NA HISTÓRIA: PRODUÇÃO DE HUMOR A PARTIR DO MOVIMENTO BLACKFACE 28

DAIANY BONÁCIO 28
GIULIANO MATTOS 28
VIVIANE DIAS ENNES 28

TIRAS CÔMICAS: PERSONIFICAÇÃO E HUMOR 53

MARIA ISABEL BORGES 53

PUBLICAÇÃO DE CHARGES NO JORNAL SEM TERRA: EVIDÊNCIAS HISTÓRICAS PARA COMPREENDER O MST E A LUTA PELA TERRA 76

FABIANO COELHO 76

HUMOR E RELIGIÃO: AS CHARGES DO CHARLIE HEBDO SOBRE O CRISTIANISMO 96

HELENE AYOUB FRANZON 96

INTERTEXTUALIDADE COMO ESTRATÉGIA DO HUMOR GRÁFICO PRESENTE NAS CARICATURAS DOS EX-PRESIDENTES FHC E LULA 116

LIGIA CARLA GABRIELLI BERTO 116
MARILDA LOPES PINHEIRO QUELUZ 116

A IMAGEM E A CONJUNÇÃO "MAS" NA CONSTRUÇÃO DO HUMOR NA SÉRIE DE TIRAS "(SIC)" DE ORLANDELI 129

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

NATÁLIA MARQUES DE JESUS 129
MARIA ISABEL BORGES 129

A PONTUAÇÃO UTILIZADA NAS TIRAS CÔMICAS PUBLICADAS EM "10 ANOS COM MAFALDA": ALGUNS RESULTADOS DO PROJETO DE EXTENSÃO "DISQUE-GRAMÁTICA" 152

ALICE PEREIRA LUZ 152
MARIA ISABEL BORGES 152

O PERFIL DA MENSAGEM E OS FATORES DE CONSTRUÇÃO DE LINGUAGEM NA REVISTA EM QUADRINHOS SESINHO 177

MARLENE FERREIRA ROYER 177
MIGUEL LUIZ CONTANI 177

ZAPIRO E NELSON MANDELA: A CHARGE COMO UMA FERRAMENTA DE APOLOGIA POLÍTICA NO CONTEXTO PÓS-APARTHEID 198

RENATA DE PAULA DOS SANTOS 198
ROZINALDO ANTONIO MIANI 198

CARICATO CONTEMPORÂNEO 224

DANIELLE DE MARCHI TOZATTI 224

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A *Tribuna* contra Vargas: as charges antigetulistas da *Tribuna da Imprensa*

Vinicius Marcondes ARAÚJO (UEL)[1]

Resumo: O objetivo deste trabalho é apontar as formas como a figura de Getúlio Vargas foi apresentada nas charges e caricaturas publicadas pelo jornal Tribuna da Imprensa (RJ) entre 1950 e 1954. A Tribuna, dirigida pelo jornalista Carlos Lacerda, um dos principais porta-vozes da oposição liberal/udenista à Vargas, abrigou diariamente em suas páginas centenas de charges críticas à figura do político, às suas ações governamentais e supostas tramas que levariam à sua deslegitimação como governante. Em sua maioria de autoria da cartunista alemã Hilde Weber, as charges da Tribuna constituem rica fonte para se estudar os conflitos político-partidários do período, assim como oferecem meios para elucidar as diversas formas como opositores retratavam e atacavam Vargas e suas ações governamentais. Como ferramenta política, a charge pode ser usada tanto para direcionar críticas, desmoralizar e ridicularizar, quanto para exaltar as figuras públicas. Como referenciais teóricos, foram utilizados Burke (2004) e Gawryszewski (2008).

Palavras-chaves: Getúlio Vargas, Tribuna da Imprensa, charges.

Introdução

[1] Graduando do 2º ano de História na Universidade Estadual de Londrina (UEL). Bolsista do Programa de Iniciação Científica – Área de Ciências Humanas.
Instituição Financiadora: Fundação Araucária.
Orientador: Prof. Dr. Alberto Gawryszewski – UEL/Professor associado do Departamento de História.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fundada em dezembro de 1949 por Carlos Lacerda, um dos principais porta-vozes da oposição udenista ao getulismo, a Tribuna da Imprensa constituiu-se num dos mais expressivos veículos de oposição a Vargas. Diariamente, ao lado dos editoriais assinados por Lacerda, eram publicadas charges e caricaturas, quase sempre em sintonia com estes. Em sua maioria de autoria da caricaturista alemã Hilde Weber – embora uma parte considerável destas seja assinada por "J. T.", figura sobre a qual pouco se sabe – estas charges e caricaturas era essencialmente políticas, pois suas críticas passavam por vários temas como os problemas cotidianos da cidade do Rio de Janeiro, os jogos político-partidários, política internacional e, principalmente, a crítica à Vargas e ao getulismo – o ideário político compartilhado por partidos e pessoas próximas ao governante

De 1950 até agosto de 1954 – época da crise política que culminou no suicídio de Vargas – 1314 charges e caricaturas foram publicadas pelo jornal, das quais 329 (25%) continham a sua figura[2]. É, portanto, relevante observarmos a importância das charges e caricaturas em seu papel de oposição e descaracterização de um regime político marcado pela personificação do poder.

Ora aparecendo em segundo plano, associada a acontecimentos da política nacional ou a outras figuras, como ministros, políticos, partidos, o povo, ora como protagonista, a figura de Getúlio Vargas nas charges da Tribuna é inconfundível: em suas representações, destaca-se sua baixa estatura, a barriga grande, o rosto rechonchudo e em formato ovalado, os cabelos ralos e espetados, o nariz pontiagudo, os óculos e frequentemente portando uma cigarrilha ou charuto. Na maioria das imagens, é apresentado com um meio sorriso e uma expressão benevolente. A maneira como Vargas é desenhado por Hilde e J. T. já levanta as primeiras questões sobre o tema, mas que não pretendemos responder no presente trabalho: o que a presença do sorriso e da expressão bondosa nestas figuras buscam denunciar sobre o político?

[2] As edições de nº 995 a 1068 (entre 31/03/1953 e 01/07/1953) não foram pesquisadas devido à sua ausência no acervo digital.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Dentre as dezenas de representações peculiares de Getúlio, selecionamos aqui aquelas que entendemos serem mais significativas, possuidoras de maiores possibilidades de interpretações e que podem levantar uma variedade de questões. A associação de Getúlio a um abacaxi, a animais e objetos e as diferenças entre sua figura com vestimentas de gaúcho e formais condicionaram nossa seleção.

As charges e caricaturas aqui estudadas foram coletadas na Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

(http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_01.

Elementos teórico-metodológicos

O uso de charges e caricaturas como evidências históricas é relativamente recente. Na realidade, o próprio uso de imagens como fonte ainda carecem de estudos teóricos e metodológicos que deem conta de suas especificidades e de seus usos para a História, ainda que nas últimas décadas trabalhos deste tipo tenham sido cada vez mais frequentes. Os novos temas e abordagens buscados pela historiografia na segunda metade do século XX exigiu a atualização no uso das fontes. A história política e das mentalidades se beneficia, portanto, do uso das charges e caricaturas. (BURKE, 2004)

No entanto, os próprios conceitos de charge e caricatura política ainda carecem de debates teóricos mais aprofundados. Discutindo tais conceitos e analisando trabalhos que se inserem neste campo, Alberto Gawryszewski (2008) aponta algumas características dessas imagens: são conceitos diferentes, embora muito próximos; têm o humor como elemento essencial, mas não como finalidade; as caricaturas buscam, principalmente, expor o caráter do representado. Também propõe novos conceitos que reflitam melhor suas origens de embate ideológicos e defesa de ideiais, sua durabilidade no tempo e cumplicidade com o leitor e a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

intencionalidade de despertar a crítica: caricatura ideológica e charge ideológica. Assim, entende caricatura ideológica por:

> [...] imagem de personagem política, podendo abranger também fato político envolvido na questão proposta na ilustração, com a agressividade como essência. O humor não é seu objetivo final, mas pode existir de forma irônica visando denunciar o caráter do retratado. O uso do grotesco, da zoomorfia, da busca da equivalência com uso de símbolos políticos é uma de suas possibilidades. (p. 24)

E a charge ideológica como possuindo "[...] as mesmas características da caricatura, apenas se dirigindo ao fato político em especial, destacando-se o uso de símbolos." (p. 24). Gawryszewski também aponta a importância da interação dos textos com as imagens (títulos, legendas, identificações, etc.), estes reforçando a mensagem do caricaturista, do editor, do diretor do jornal ao leitor, mas nunca sobrepujando a riqueza da mensagem imagética.

Pela carência de metodologias específicas à análise de humor gráfico, analisaremos as charges e caricaturas aqui apresentadas em função de seu conteúdo e do conteúdo dos editoriais e notícias com as quais são associadas.

"O abacaxi": analogias a Getúlio

Uma figura frequente nas charges retratando Getúlio nos primeiros anos do período estudado é a do abacaxi. A associação de Getúlio à infrutescência cítrica pode ser entendida pelo seu significado na gíria popular. De acordo com o dicionário Aurélio, Abacaxi é sinônimo de "[...] 3. Gír. Coisa trabalhosa, complicada.". A persistência de Getúlio no poder é, portanto, uma complicação na vida da República, na democracia, etc. entendida a partir dos ideais udenistas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1 - O abacaxi detesta este livro. Hilde Weber. Tribuna da Imprensa, n. 107, 03/05/1950, p. 4

Na figura 1, Getúlio é associado já no título da charge ao abacaxi. Ao seu redor encontramos objetos – provavelmente livros – destruídos, simbolizando as instituições "destruídas" durante o "curto período de 15 anos" de seu primeiro governo. A constituição de 46, detestada por ele, estaria ameaçada, assim como os direitos sindicais, a constituição de 1934, a autonomia estadual e o direito de greve, duramente atacados durante seu primeiro governo. A charge é publicada em maio de 1950, 5 meses antes da eleição que colocaria Getúlio novamente na presidência, servindo, assim, como um alerta aos riscos da volta do "abacaxi" à presidência. A interação entre textos e elementos da imagem é, aqui, essencial para a mensagem proposta.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

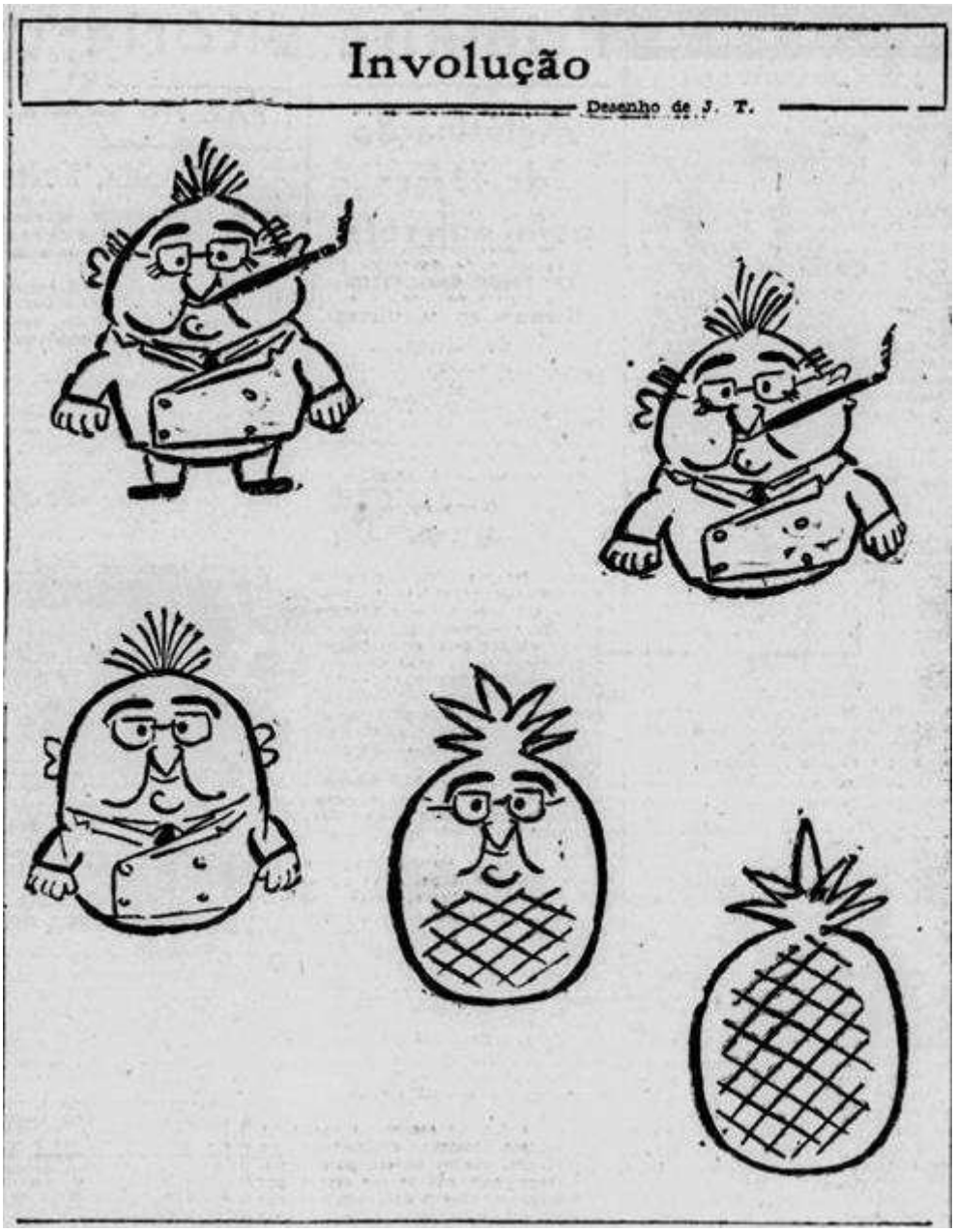


Figura 2 - Involução. Desenho de J. T. Tribuna da Imprensa, n. 631, 14/01/1952, p. 4.

Na figura 2, há uma interessante tentativa de denunciar o caráter de Getúlio por meio da analogia. Suas características físicas, e a forma como estas eram desenhadas pelos caricaturistas do jornal, se transformam até se identificar com um abacaxi. Esta relação de equivalência, que desconstrói a imagem do político, é

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

descrita por Gawryszewski (2008), que cita Gombrich: "a descoberta do semelhante no dessemelhante, ou melhor, a descoberta teórica da diferença entre a semelhança e equivalência, possibilitou a transformação na arte de desenhar" (p. 19).

A associação da figura de Getúlio a animais também é recorrente. Na figura 3, publicada poucos dias antes das eleições presidenciais de 1950, Getúlio aparece como uma aranha em sua teia. A princípio, pode-se associar a crítica da caricatura ao caráter predatório do aracnídeo. Porém, a partir da leitura dos editoriais que acompanham a imagem e o da edição anterior, comparando-os ao título da figura, sugerimos que tal associação é feita para delatar as movimentações políticas de Vargas. Mesmo "exilado" em sua fazenda em São Borja, este continua ativo na vida política, fazendo contatos, acordos e arranjos eleitorais, tecendo sua "teia" pacientemente.

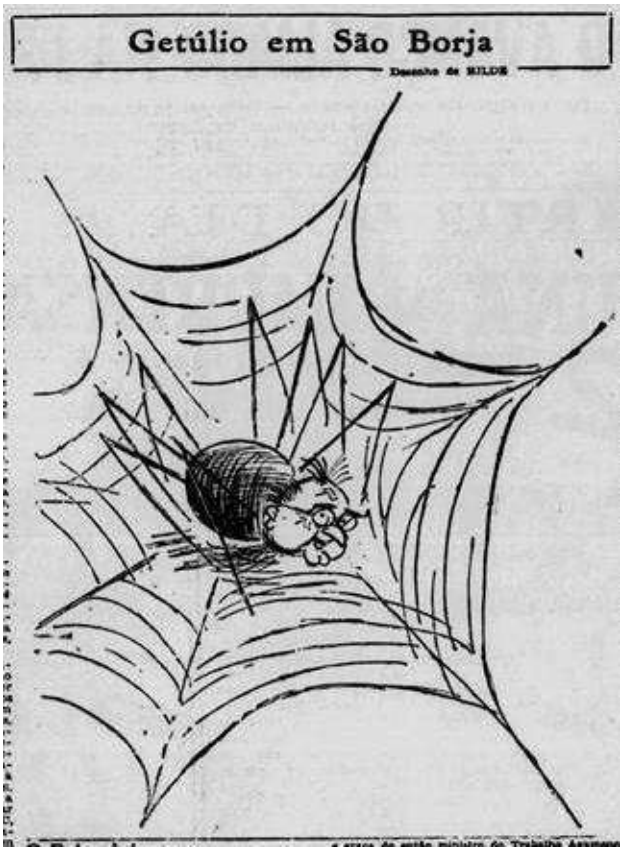


Figura 3 - Getúlio em São Borja. Desenho de Hilde. Tribuna da Imprensa, n. 229, 23-24/09/1950, p. 4

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Já a figura 4 não é associada a nenhum editorial ou noticia específicos. No entanto, esta apresenta uma mensagem recorrente no jornal: a ligação de Getúlio com seus correligionários, suas "crias" políticas. A "galinha Vargas" aparece chocando seus pintinhos. Os mais facilmente identificáveis são os mais próximos a ele: seu filho Lutero e o editor do "Última Hora", Samuel Wainer. Os demais não puderam ser identificados, mas suas figuras são recorrentes em charges retratando pessoas próximas a Getúlio.

Figura 4 - No chôco. Desenho de Hilde. Tribuna da Imprensa, n. 1194, 26/11/1953, p. 4

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Também associada às expressões populares, a figura 5 apresenta uma caricatura extremamente agressiva de Getúlio. Sua aparência se assemelha a um porco, e o título reforça a intenção do desenho: espírito de porco é a expressão popular utilizada para designar pessoas cruéis e ranzinzas, que sempre cria constrangimentos e complica situações. A "Série Comercial" citada no título é uma série de nove charges assinadas por Hilde e publicadas em sucessão, que associam pessoas e situações da política nacional à práticas e jargões do comércio.

Figura 5 - O Espírito de Porco. Desenho de Hilde. Tribuna da Imprensa, n. 115, 12/05/1950, p. 4

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A associação de pessoas a objetos também é recorrente. As possibilidades e vias de interpretação são diversas, já que dependem da análise dos significados e acontecimentos pouco conhecidos, contemporâneos à publicação do desenho. Portanto, nos limitaremos, neste trabalho, apenas à citação desta ocorrência, como demonstra a figura x. Nela, Getúlio é associado à uma cuia, o que nos remete aos elementos ligados à figura do gaúcho e seu estado. O título pode ser elucidativo: novamente recorrendo ao dicionário Aurélio, que define "querência" como "lugar onde o gado pasta ou onde foi criado", sugerimos que a crítica se direciona ao "bairrismo" de Getúlio, tema que será retomado nas análises a seguir.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

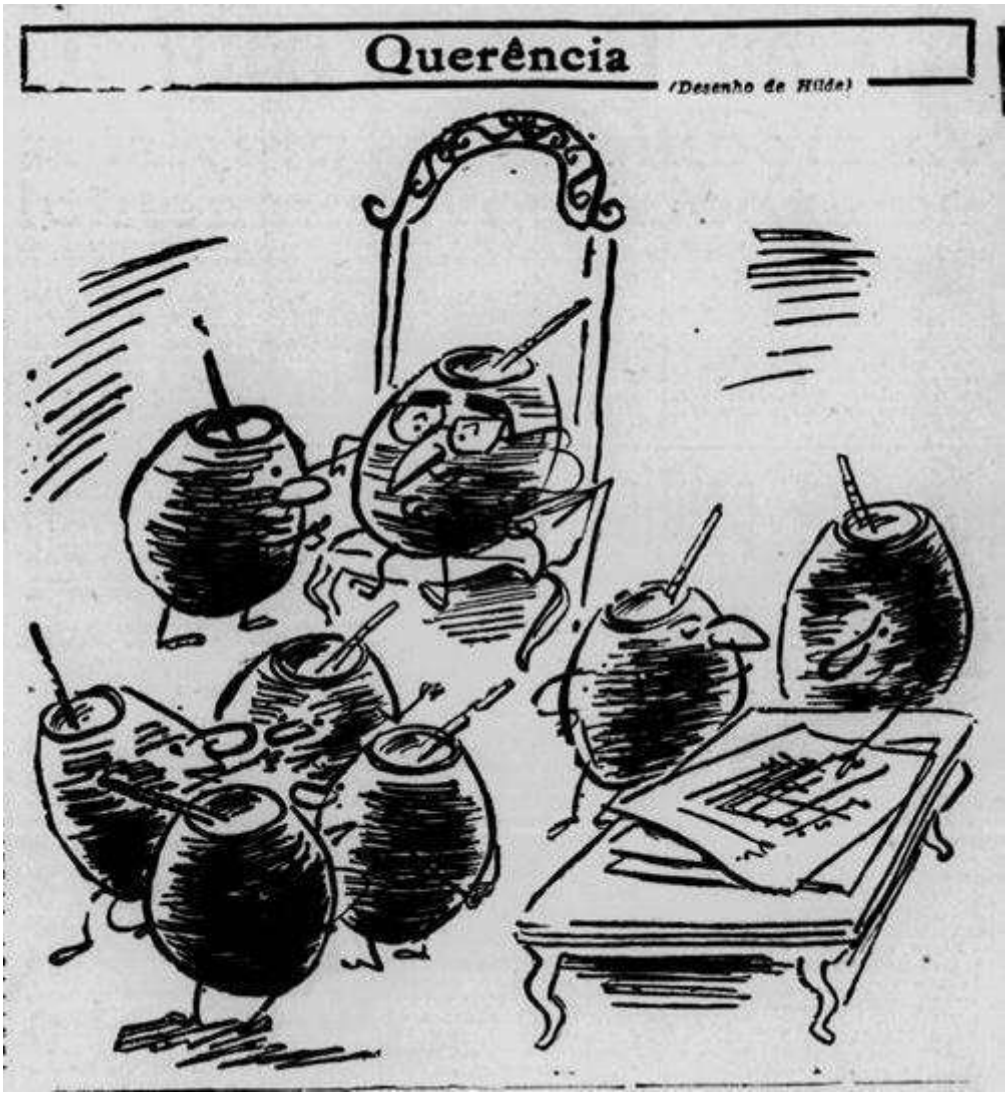


Figura 6 - Querência. Desenho de Hilde. Tribuna da Imprensa, n. 916, 22/12/1953, p. 4

"Getúlio contra Vargas"

É frequente nas charges e caricaturas publicadas, principalmente entre 1950 e 1953, a alternância entre a figura de Getúlio com vestes típicas gaúchas e Getúlio com trajes formais (terno e gravata). A diferença pode nos levar a muitas interpretações. A partir da leitura da figura 7, propomos a possibilidade de tal diferença ser associada à oposição entre as imagens construídas sobre Getúlio: o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

"coronel" ditador e o presidente eleito democraticamente. Na figura citada, Getúlio gaúcho aparece em posição de afronta ao Vargas presidente da República. No editorial do dia da publicação da imagem e no do dia anterior, Lacerda comenta um discurso proferido por Vargas no 1 de maio, em que conclama os sindicatos a construírem casas para os associados. O jornalista ataca as supostas pretensões de Vargas a controlar os sindicatos. Lacerda conclui que Getúlio, mesmo tendo todas as condições de um governante legítimo, sente falta da ditadura, já que esta lhe permitiria fazer o que quisesse: "isto porque o sr. Vargas não sabe governar sem ditadura. E com ditadura, não precisa governar..." (Tribuna da Imprensa, n. 410, p. 4).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 7 - Getúlio contra Vargas. Desenho de Hilde. Tribuna da Imprensa, n. 411, 05-06/05/1951, p. 4

A associação de Getúlio vestido como gaúcho à repressão fica clara na figura 8, publicada poucos dias após o anúncio de sua candidatura à presidência da República, nas eleições de 1950. A charge faz parte de um conjunto publicado ao longo de 1950 em meio à campanha empreendida pela Tribuna para inflingir medo quanto à possível volta de Getúlio ao poder. Em posição autoritária (ainda que conserve a expressão benevolente) ordena a volta de dezenas de pessoas para a prisão, alusão à repressão nos anos de Estado Novo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 8 - Se eu voltar... todos voltarão. Desenho de Hilde. Tribuna da Imprensa, n. 100, 24/04/1950, p. 4

Da mesma forma, a figura 9, de autoria de J. T., carrega mais no tom da crítica. Nesta caricatura, a figura de Getúlio aparece em meios a tons sombrios, com expressão grave, vestido de maneira tradicional gaúcha e portando instrumentos que denotam violência (arma e punhal). Esmagada sob seu corpo está a figura identificada como a Liberdade, ameçada por sua possível volta ao poder. Chama à atenção também a semelhança com as representações do abacaxi: o formato do corpo de Vargas, a estampa de sua camisa e formato dos cabelos lembram em muito as caricaturas já analisadas. A destruição simbólica da imagem de Getúlio, objetivo da caricatura, fica aparente nessa charge, pois, segundo Gawryszewski, ao não visar unicamente o riso a caricatura cumpre sua função de "revelar a verdade, desmistificar e desnudar as contradições e as ambiguidades dos poderosos" (2008, p. 14).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 9 - Se ele voltasse. Desenho de J. T. Tribuna da Imprensa, n. 102, 26/04/1950, p. 4

Finalmente, a título de contraste com as caricaturas apresentadas nesta seção, analisamos a figura 10. Publicada em plena "crise de agosto de 54", a charge é amplamente utilizada em vários trabalhos que têm este conturbado período por objeto. São diversas as observações e interpretações possíveis da figura de Getúlio, de cara fechada e teimando em não largar a cadeira da presidência da República, ainda que esta se encontre em chamas. Aqui optamos por ressaltar as vestimentas em que o presidente é apresentado: os trajes formais e a associação à presidência

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

da República, cargo democrático por excelência. Durante os últimos meses de 1953 e 1954 tornam-se escassas a figura de Getúlio associado ao "gaúcho".

Figura 10 - "Daqui não saio...". Desenho de Hilde. Tribuna da Imprensa, n. 1409, 13/08/1954, p. 4

Considerações finais

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Conforme pretendemos demonstrar, a quantidade de charges publicadas com a figura de Getúlio, assim como seu conteúdo, indicam a verdadeira campanha empreendida pela Tribuna contra seu governo. Apesar de ser um jornal de relativamente baixa circulação em comparação aos seus concorrentes – publicando uma média de 25 a 45 mil exemplares nos anos 1950 e se concentrando na capital federal – tinha ampla recepção em setores da classe média: "Apesar de uma tiragem inexpressiva a Tribuna é um jornal influente, já que tem papel decisivo na cena política, catalisando e amplificando as contradições e tensões sociais do período" (BARBOSA, 2007, p. 167 apud DUARTE, 2012, p. 48)

Pesquisando em bancos de teses e dissertações brasileiras, percebe-se a escassez de pesquisas voltadas à relação das imagens, da imprensa e das charges e caricaturas com a oposição udenista ao governo Vargas. Muitos estudos na área da comunicação e linguística empreendem análises das relações da imprensa com o poder, mas poucos versam sobre o nosso objeto específico: as charges e caricaturas da Tribuna da Imprensa que denunciam sua oposição ferrenha ao getulismo. Ademais, a caricaturista alemã Hilde Weber, que desenhou para a Tribuna por mais de uma década, indo, posteriormente, para o Estado de S. Paulo, é pouco citada em trabalhos que se propõem a elencar os caricaturistas brasileiros. A obra magistral de Herman Lima, História da Caricatura no Brasil dedica 6 páginas à desenhista alemã, mas devido ao fato de ter sido publicada contemporaneamente à autora, sua biografia pode ser ainda mais enriquecida com pesquisas atuais.

O objetivo deste trabalho foi simplesmente apontar possibilidades de pesquisa, interpretações e leituras das charges publicadas pela Tribuna da Imprensa, resultados de uma pesquisa maior em andamento. A diversidade temática das charges e caricaturas da Tribuna, sua sintonia com a linha editorial do jornal e sua agressividade, paradoxalmente suavizada pelo traço leve e cômico de Hilde, levam a considerá-las fontes extremamente ricas e que possibilitam variadas abordagens.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Finalmente, em sintonia com Gawryszewski (2008, p. 9) e Burke (2004), entendemos que a reprodução massiva das charges e caricaturas é fundamental para se compreender sua relação com a opinião pública. A linguagem imagética possui níveis de complexidade e, na maioria das vezes, a charge e a caricatura buscam a simplicidade justamente para que a mensagem ideológica seja clara, desnudando o caráter do poder e aproximando os leitores do debate político:

Não obstante, o uso político de imagens não deve ser reduzido a tentativas de manipulação da opinião pública. Entre a invenção do jornal e a invenção da televisão, por exemplo, caricaturas e desenhos ofereceram uma contribuição fundamental ao debate político, desmistificando o poder e incentivando o envolvimento de pessoas comuns nos assuntos de Estado. Realizaram tais tarefas apresentado assuntos controversos de uma maneira simples, concreta e notável e os principais atores no palco político como mortais não heróicos e passíveis de erros. [...]. Por essa razão podem ser usadas com alguma segurança para auxiliar a reconstruir mentalidades ou atitudes políticas que desapareceram. (BURKE, 2004, p. 98)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

DUARTE, Luiz Antônio Farias. Imprensa e Poder no Brasil Republicano: Estudo interpretativo das relações dos jornais A Federação, Correio da Manhã, Correio do Povo e Tribuna da Imprensa com os políticos José Gomes Pinheiro Machado, Getúlio Dornelles Vargas e Artur da Costa e Silva. 2012. 456 p. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Míni Aurélio: o dicionário da língua portuguesa. 8ª ed. Curitiba: Positivo, 2010.

GAWRYSZEWSKI, A. Conceito de caricatura: não tem graça nenhuma. Domínios da Imagem, Londrina, v. I, n. 2, p. 7-26, maio 2008.

GOMES, Ângela de Castro (org.). Vargas e a crise dos anos 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

LIMA, Herman. História da caricatura no Brasil. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1963, v. 4.

TAVARES, Rodrigo Rodrigues. O humor contra Vargas: desenhos comunistas do período da campanha eleitoral ao suicídio (1950-1954). Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 8, n. 18, p. 68-101, maio/ago, 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

(Re) significações na história: produção de humor a partir do movimento *blackface*

Daiany BONÁCIO (UEL)[1]
Giuliano MATTOS (G-UEL)[2]
Viviane Dias ENNES (G-UEL)[3]

Resumo: Em meados do século XX, vigorou na África do Sul um regime político em que os negros não tinham permissão legal para frequentar teatros, nem como expectadores tampouco como atores. Isso ocorreu em um dos mais emblemáticos regimes racistas conhecido por *Apartheid*, que proibia os negros de coabitarem com os brancos, sendo passíveis de severas punições. Quando uma peça teatral necessitava da figura de um negro, os atores brancos pintavam grotescamente os seus rostos com tinta preta ou utilizavam-se de máscaras. Essa técnica foi denominada *blackface*. Recentemente, essa questão voltou em cena, quando o ator Paulo Gustavo apresentou no teatro/TV, a cômica personagem negra Ivonete, em que o referido humorista pinta-se de negro para compô-la. A partir do exposto, abordaremos os efeitos de sentidos produzidos com tal personagem, buscando compreender até que ponto a comédia pode se valer de práticas racistas para a produção de humor. Para tanto, aplicamos os conceitos de paródia e intertextualidade na concepção de Fávero (2003), Sant'Anna (2002), dentre outros.

Palavras-chave: Intertextualidade, *blackface,* paródia.

Introdução

[1] Professora Adjunta no Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina. daianybonacio@yahoo.com.br. Este artigo insere-se no Projeto de Pesquisa intitulado 'Produção de Sentidos e Significação na História: memória e discurso nas Ciências da Linguagem', desenvolvido na Universidade Estadual de Londrina, coordenado pela Dra Mariângela Peccioli Galli Joanilho, do qual faço parte.
[2] Aluno de graduação no curso de Letras – UEL - giuu.mattos@gmail.com
[3] Aluno de graduação no curso de Letras – UEL - wakeupmiau@gmail.com

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Em meados do século XX, vigorou na África do Sul um regime político em que os negros não tinham permissão legal para frequentar teatros, nem como expectadores tampouco como atores. Isso ocorreu em um dos mais emblemáticos regimes racistas conhecido por *Apartheid*, que proibia os negros de coabitarem com os brancos, sendo passíveis de severas punições. Quando uma peça teatral necessitava da figura de um negro para representar as classes sociais mais baixas - como escravos, serviçais, entre outros - os atores brancos pintavam grotescamente os seus rostos com tinta preta ou utilizavam-se de máscaras. Essa técnica foi denominada *blackface*. Recentemente, essa questão voltou em cena, quando o ator Paulo Gustavo apresentou no teatro e na TV, a personagem negra Ivonete, em que o referido humorista pinta-se de negro para compô-la. A partir do exposto, abordaremos os efeitos de sentidos produzidos com tal personagem cômica, a fim de compreender até que ponto a comédia pode se valer de práticas racistas para a produção de humor. Além disso, buscaremos: a) identificar as marcas do *blackface* na personagem de Paulo Gustavo, verificando se há alguma característica racista nesta apresentação; b) compreender o que o movimento *blackface* representou ao longo da história, no intuito de saber o porquê de o negro não poder representar-se a si mesmo nas peças teatrais; c) refletir sobre quais mudanças ocorreram dessa representação do negro nos palcos desde 1848, quando se inicia o *blackface*, até o presente momento, quando vislumbramos o negro com voz social mais ativa.

O que motivou inicialmente a pesquisa foi o fato de que, ao analisar a personagem cômica Ivonete de Paulo Gustavo — a qual ganha vida em sua realidade na favela — notamos traços do movimento *blackface* em sua constituição e, nisso, vislumbramos um texto heterogêneo, isto é, a presença de outros textos constituídos historicamente na construção do seu sentido. Em consequência, garimpamos os conhecimentos prévios de outras fontes referenciais para a compreensão do significado dessa manifestação, considerada hoje uma forma de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

discriminação racial. Sobre isso, buscamos respaldo teórico em Fiorin e Savioli (2004) para quem os conhecimentos prévios para a compreensão de um texto podem ser expressos de forma marcada, facilmente identificada por meio de marcas linguísticas ou de maneira não-marcada, quando se posiciona implicitamente na tessitura textual. Desse modo, revelam os autores, os textos têm propriedades intrínsecas de se constituírem a partir de outros textos, isto é, todo texto é atravessado, constituído pelo discurso/texto do outro. Essa retomada do discurso-outro, pontuam Fiorin e Savioli (2004), pode ser realizada tanto para concordar quanto para discordar do texto a que se faz memória. Pretendemos retomar essa memória sobre o *blackface* para o melhor entendimento do tema em pauta. Nesse sentido, a justificativa deste estudo se dá pela importância de entendermos este fenômeno artístico sendo recuperado na atualidade pela personagem Ivonete. Há um incômodo causado por esse tema, tão singular e complexo, a que nos deparamos em uma personagem como a Ivonete, que rememora o movimento *blackface.*

1. Raça, racismo e *blackface*: visitando conceitos

A fim de melhor compreender a questão que nos rodeia, julgamos ser imperante estudar as noções de raça e racismo. Definir raça é enumerar os elementos visíveis da pessoa: a cor de pele, a altura média, a cor dos olhos, a textura dos cabelos, etc. Em outras palavras, para se definir uma raça, observa-se as características físicas de um sujeito. Sobre o assunto, Santos (1980) pontua que toda característica externa é formada também por um conjunto de outras características internas, chamadas de "raças invisíveis":

> A raça preta, por exemplo, está formada de inúmeras "raças invisíveis". Como a espécie humana sempre se misturou, conclui-se que uma "raça

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> invisível" de pele preta pode ser igual a uma "raça invisível" de pele branca, ou amarela, ou vermelha, etc.(SANTOS, 1980, p. 12)

Isso nos mostra que não existem "raças puras", como foi defendido em um determinado período histórico, como o nazi-fascismo, e que não há como aceitarmos o argumento de que algumas raças são superiores a outras, como por muito tempo se difundiu em nossa sociedade, tendo em vista essa miscigenação: "Se há algo difícil de provar nesses assuntos raciais [...] é a unidade da espécie humana: qualquer grupo racial pode cruzar com outro que nascerão criaturas normais e saudáveis" (SANTOS, 1980, p. 13-14).

Definir a superioridade de um grupo sobre outro a partir de um conceito de raça é desconstruir o indivíduo como um ser humano e colocá-lo em uma ilusão imagética de "coisa" que não tem direitos, apenas deveres. A ideia de raça tem sido elaborada e elevada através da História e essa definição de raça contida no racismo se torna ainda mais difícil de definir ao passo em que a pesquisamos.

Essas conjecturas sobre raça sempre foram justificativas encontradas para o confinamento dos "grupos inferiores", a começar pela segregação. Esta pode ocorrer de duas formas: legalmente e extralegalmente. A segregação pela raça na África do Sul, por exemplo, teve início com o período colonial, com a supremacia branca imposta pela escravidão, mas foi com o *apartheid* que os negros dessa rgião foram proibidos de coabitar ou frequentar os lugares denominados como dos brancos. Figurando como um regime absolutista, o *apartheid* passou a tratar o racismo com embasamento legal e com total influência sobre a formação da sociedade em que se instalou e, tendo sido instaurado por eleições gerais, dividia os habitantes em grupos raciais. Tal movimento vigorou de 1948 a 1994, na África do Sul e levou para prisão e puniu severamente milhares de negros (e também alguns brancos) que não aceitavam seguir o rigor de suas regras.

Para que possamos ter uma pequena amostra do que foi a realidade do *apartheid* e suas implicações sociais, pesquisamos algumas leis que fizeram parte

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

da política restritiva desse regime[4]: proibição de casamento e relações sexuais entre pessoas de raças diferentes; o cidadão deveria portar consigo um cartão para identificar a qual raça pertencia; locais públicos passaram a ser reservados para determinadas raças, dentre outras proibições.

Por meio da leitura do livro de Santos (1980) notamos que a propagação do pensamento pejorativo a respeito do negro é algo que se dá a partir dos primeiros meses da vida de uma criança. O reforço negativo de algumas expressões consideradas parte de um vocábulo aceitável socialmente constrói a imagem de que o negro é, biologicamente falando, inferior ao branco. Não é raro vermos em programas de TV, propagandas e outros meios de comunicação, os negros elencados apenas em personagens com funções já tratadas pela sociedade como inferiores. Ademais, em uma análise especulativa sobre o assunto, abordou-se primeiro a cor e depois disso um adjetivo para caracterizar um negro. Sobre essa discussão, Santos (1980) nos mostra que certas expressões e pensamentos nos rodeiam desde o início de nossa formação, como, por exemplo, "'Você está preto de sujeira!'. Quem ouve isto desde os primeiros meses de vida, dificilmente, mais tarde, fará uma ideia positiva de negros" (SANTOS, 1980, p. 20).

O percurso que o racismo percorre mostra que houve um dado momento em que ele era determinado, ou sugerido, já nas raízes culturais da sociedade. Havia o racismo entre os grupos e as comunidades, na qual uma se

4 Lei de Proibição de Casamentos Mistos (1949) – passou a ser ilegal o casamento entre pessoas de raças diferentes.
- Lei da Imoralidade (1950) – tornou crime as relações sexuais entre pessoas de diferentes raças.
- Lei do Registro Populacional (1950) – todo cidadão, com idade superior a 18 anos, deveria ter e carregar consigo um cartão de identificação especificando a qual grupo racial fazia parte.
- Lei de Áreas e Agrupamento (1950) – lei que passou a determinar onde cada raça deveria habitar, separadamente das demais. Em 1951 foi acrescido um adendo a essa lei que permitia que o governo demolisse, sem aviso prévio, favelas habitadas por negros e obrigada a seus empregadores que construíssem suas moradias em locais devidamente autorizados.
- Lei de Supressão ao Comunismo (1950) – instaurada com o objetivo de reprimir qualquer resistência ao regime apartheid, extinguiu o Partido Comunista Sul Africano e todos as outras organizações políticas que o governo decidisse considerar comunista. Qualquer cidadão que se manifestasse contra o regime, ou organizasse encontros longe ao governo, era considerado comunista e tido como ameaça ao regime sendo sujeito a severas punições.
- Lei de Educação Bantu (1953) – essa lei separou a educação dos negros, que eram preparados apenas para os trabalhos braçais. Em 1956 a discriminação racial em locais de trabalho foi formalizada e em 1959 foram criadas instituições de ensino específica para negros, mestiços e indianos.
- Lei de Reserva dos Benefícios Sociais (1953) – essa lei tornou a segregação parte do dia-a-dia das pessoas. Locais públicos passaram a ser reservados para determinadas raças, criou-se separação em ônibus, praias, calçadas, escolas, hospitais, entre outras coisas. Com isso, aos negros poderiam ser oferecidos serviços de inferior qualidade sem que houvesse responsabilidade governamental, ainda em menor escala estavam os mestiços e os indianos. Disponível em https://historiaonline.com.br/2013/12/12/as-leis-do-apartheid, acesso em 10/08/2016

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sobrepunha sobre a outra em busca do reconhecimento de sua superioridade e glória. Em outro dado momento, o racismo passa a ser praticado como uma forma biológica de discriminação, na qual negros são comparados a macacos, sub-humanos, etc. Por esse e por tantos outros aspectos, o racismo, seja em que momento histórico se apresente, é uma forma de discriminação considerada injusta e irracional, pois, biologicamente falando, a espécie humana é uma só.

A partir da disseminação dos ideais racistas citados, todo homem que não fosse branco passava a ser visto como uma sub-raça, merecedora de tratamento inferior e passível de violência. Dentro deste pensamento, com o avanço do sistema capitalista, por volta de 1860, teve impulsionada a venda do bem mais precioso naquela época: a mão de obra. Os europeus, então, afirmam sua intelectualidade racial superior ao passo que a ideia de que os lugares ocupados por "gente de cor" passam a ser vistos e nomeados como lugares onde não há como existir ciência:

> Os intelectuais europeus – dignos sucessores daquele Ginés de Sepúlveda, que comparava astecas a símios porcos – começaram a ensinar que nos trópicos a pobreza é inevitável: aqui o homem só tem energia para pensar em sexo e baixezas. Sendo, além disso, habitado por gente de cor, seu futuro é triste. (SANTOS, 1980, p. 26)

Acreditar, com tanta certeza, que o negro é incapaz de pensar em ciência, produz nos europeus um sentimento de superioridade racial, na mesma medida em que se aumenta, assim, o complexo de inferioridade dos outros povos. Geograficamente não foi uma imposição político-econômica o espaço ocupado pelo negro; a separação étnica se deu como produto da dispersão do homem em suas diferentes condições ecológicas. No mercado de mão de obra fomentado pelo sistema econômico capitalista, a cor da pele como um fator segregacionista apenas contribuiu, de forma muito peculiar, para o seu desenvolvimento.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

É dentro desse contexto, com o crescente pensamento absolutista de uma sociedade regida pela classe dominante, que se evidencia o *blackface* ("black" = negro; "face" = rosto). Ele inseriu-se dentro da chamada Lei de Reserva dos Benefícios Sociais (1953), a qual reservava locais públicos aos brancos. O *blackface* fez parte do *apartheid*, um regime radicalista provocado pela união de recursos governamentais racionalmente justificados por um grupo de pessoas que se viram no direito de usar o conceito de raça em prol de causas próprias e, em seguida, na influência de uma nação que, historicamente, já se via com crenças e ideais colonialistas.

O *blackface* surgiu no teatro no início do século XX e foi uma tradição marcadamente racista a qual teve adesão do teatro americano por cerca de 100 anos, com início por volta de 1830 e que rapidamente se tornou popular em outros lugares, especialmente na Grã-Bretanha, onde a tradição durou mais do que nos EUA, sendo exibida em horário nobre na TV. O *blackface* consistia em maquiar pessoas brancas a fim de que se parecessem com o negro. A maquiagem e a encenação dos negros nesta época eram grotescas, trazendo um tom de animosidade utilizado nestas encenações. Pintavam-se os rostos brancos com tinta preta, procurando-se acentuar também o volume dos lábios; em alguns casos, chegava-se a pintá-los de vermelho, para chegar a certa "representação" desejada para os negros. O tão comum *blackface* dos cinemas e teatros logo galgou espaço dentro daquela nova mídia que crescia durante o iniciar do século XX. No cinema, temos inúmeras amostras deste mecanismo, hoje bastante criticado por conter conteúdos puramente racistas. Vamos refletir um pouco sobre como era a caracterização do negro no movimento *blackface,* a partir da compreensão da imagem abaixo:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1. Disponível em:
http://fineartamerica.com/featured/billy-van-the-monologue-comedian-everett.html

A referida imagem representa essa caracterização do negro para atuar em peças teatrais. Nela, temos um homem branco em seu estado normal (nota-se que ele está com o cabelo e a roupa bem alinhados, limpos, típicos dos rapazes europeus de classe alta, brancos, pertencente à elite europeia) e a sua representação enquanto negro dentro do seu personagem. Nota-se que houve um exagero na caracterização do negro, por meio dos lábios grossos e vermelhos, a cor negra de sua pele e o cabelo despenteado, marcando o cabelo afro, representando o negro como alguém descuidado. A partir da referida prática, o uso do *blackface* ganha destaque, sendo praticamente imortalizado no mesmo, cena que reflete o preconceito e que demonstra o uso pitoresco deste artifício racista.

Essa prática teve grande reprodução e virou tradição nos teatros americanos durante mais de 100 anos, sendo determinante na criação e fortalecimento dos estereótipos a respeito dos afro-americanos. Como vimos, o negro que nunca havia conquistado algum direito civil igual ao dos brancos, perde até mesmo o seu direito de circulação e habitação.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Texto, intertexto e paródia

Mikhail Bakhtin, ao longo de seus estudos, percebeu que, para a observação de um fenômeno linguístico, é necessário que o situemos, pois o seu emissor e o seu receptor precisam fazer parte do mesmo contexto linguístico e sociocultural para que haja uma comunicação eficiente e, deste modo, também a construção de uma linguagem. Para Bakhtin (1997), a substância da língua não é constituída em seu sistema abstrato de formas e nem pela enunciação monológica isolada, é, ao contrário, constituída pela interação verbal da língua, sendo um fenômeno social que se constitui por meio de relações dialógicas manifestadas no momento da enunciação. A partir desses pensamentos, o autor desenvolve o conceito de dialogismo: um processo de interação entre textos/discursos, que não são vistos isoladamente, mas correlacionados com outros textos/discursos. Assim, a linguagem é percebida a partir de uma concepção dialógica. A esse respeito, Barros (1999) revela que Bakthin desdobra o conceito em dois aspectos: o dialogismo e interação verbal, que compreende a interação entre o enunciador e o enunciatário do texto; desse modo: "(...) concebe-se o dialogismo como o espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto." (BARROS, 1999, p. 03); e o dialogismo e intertextualidade, que segundo a autora, ocorre o "(...) diálogo entre os muitos textos da cultura, que se instala no interior de cada texto e o define" (IDEM, p. 04). Sendo assim, as palavras do falante, bem como os textos produzidos por ele, estão sempre atravessadas por palavras de outros textos/falantes, ou seja, tanto o texto quanto o falante na interação verbal é atravessado pelo outro que os permeia e os constitui.

A partir do dialogismo, notamos que, para a construção de um texto coerente, é imperante pensarmos em sua formação histórica, em que, como analisam Fiorin e Savioli (2004), há partes solidárias entre os sentidos alçados no

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

texto no momento de sua constituição. Na harmonização desses sentidos, em que uma unidade de significação menor está inserida em uma maior, conseguimos então conectar informações, dar continuidade ao sentido e fazer com que o texto seja coerente.

Tendo em vista essa concepção de sentido baseada no momento histórico em que é construído, vale também pensarmos nas vozes que estão sempre presentes na concepção textual. Para Fiorin e Savioli (2004), todo texto contém, pelo menos, duas vozes: aquela que defende e aquela que se opõem às condições em que ele se solidifica. Transferindo essa condição histórica do texto para o nosso corpus de análise, percebemos que, durante o *apartheid* muitos brancos também foram presos e açoitados por defenderem os direitos do negro e por não concordarem com a política e a prática da exclusão. Nesse sentido, defendem os referidos autores, não há uma perspectiva única sobre uma determinada questão, uma vez que a sociedade é divida em grupos sociais com interesses divergentes. Em consequência, o discurso pode ser visto como uma arena, um lugar em que os pontos de vistas divergentes lutam em defesa de suas concepções, analisam Fiorin e Savioli (2004).

Tendo em mente essa questão do discurso como arena, nota-se que o *blackface* foi um recurso utilizado para a dissipação da representação de que o europeu era superior perante as sociedades de outras naturalizações. A popularidade alcançada por esse movimento edificou e legalizou o pensamento racista europeu, compartilhado por uma população essencialmente eurocêntrica. A utilização da técnica do *blackface* atingiu toda a comunidade europeia, de forma a ridicularizar e desumanizar o negro. Envoltos nessa questão, vislumbramos que as mensagens sugeridas com a representação exagerada e caricata do negro tiveram grande influência no pensamento europeu e o levou até o momento da instauração do *apartheid*, em 1950. Desse modo, percebemos o quanto a construção dos sentidos de um texto envolve sistemas de valores sócio-históricos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A partir do conceito de dialogismo, notamos que, quando alguém diz "ele é negro", não está apenas fazendo uma afirmação, uma vez que, se estiver dizendo isso do ponto de vista característico como significação de uma cor de pele, estará opondo-se a discursos que tratam a mesma expressão como forma de discriminação e como manifestação de racismo. Dessa forma, temos o *blackface* como o período histórico que nos leva a entender o motivo pelo qual criou-se a prática teatral de pintar os rostos dos atores brancos com carvão de cortiça representando personagens negros de uma forma caricata e exagerada. A caracterização do racismo, através das personagens do teatro, dialogava com a sua materialização social apoiado pela população em que estava inserida.

Dentro dessa concepção dialógica da linguagem, podemos encontrar o conceito de intertextualidade. Esta noção se torna essencial para a análise proposta, pois há uma relação intertextual entre a personagem Ivonete e o movimento *blackface*. A respeito deste conceito, Fiorin (2003, p. 30) expõe que: "a intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo".

Tendo em vista que a paródia é um efeito de intertextualidade e que ela se encontra em nosso objeto de análise, pretendemos trabalhar com essa noção. A construção e a recepção da paródia dependem do conhecimento prévio de suas referências e toda retomada de sentido deixa uma marca, seja ela verbal ou não-verbal, de forma ou de conteúdo. Na paródia, essa marca intertextual fica bastante visível e evidente. O discurso se converte em uma corrente de diversas vozes. Nesse sentido, segundo Fávero (2003, p. 60) a polifonia é marca fundamental da paródia, pois ela: "a faz absorver um texto para depois repeli-lo, recriando-o num modelo próprio (...)". Para a autora, a linguagem torna-se dupla na paródia, sendo impossível a junção das vozes presentes. Falar de paródia é também falar de humor, sendo este um elemento-chave do referido conceito. Sobre o assunto, Lauriti, (1990, p. 234 *apud* Fávero 2003, p. 60) revela que: "Ela (a paródia) não se reduz a uma mera repetição do texto primitivo, mas soa como um *eco deformado* e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

as palavras do Outro se revestem de algo novo, tornam-se bivocais (grifo nosso)". Bakhtin (1970 *apud* Fávero, 2003) concebe que, na paródia, um único discurso pode revelar duas orientações interpretativas, duas vozes. A esse respeito, o estudioso russo expõe que na paródia "o discurso se converte em palco de luta entre duas vozes (BAKHTIN, 1970, p. 252 *apud* FAVERO, 2003, p. 53)", não sendo possível fundir essas vozes, já que elas se colocam de modo antagônicos.

Ao explicar a paródia, Fávero (2003) faz um contraponto com a paráfrase e mostra que esta é um texto que procura tornar mais claro e objetivo aquilo que se disse em outro texto. Portanto, é sempre a reescritura de um conteúdo já existente, uma espécie de 'tradução' dentro da própria língua. O autor da paráfrase deve demonstrar que entendeu claramente a ideia do texto e expressar o conteúdo com fidelidade. Nesse sentido, a paráfrase:

> É a reafirmação em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita. Uma paráfrase pode ser uma afirmação geral da ideia de uma obra como esclarecimento de uma passagem difícil. Em geral ela se aproxima do original em intenção. (SANT'ANNA, 2002, p 17).

Ao observarmos a paródia, vemos que ela não tem a obrigação de fidelidade em seguir o sentido do texto que a paráfrase tem, pelo contrário, é esperada a subversão do sentido em textos parodiados. Sobre esse assunto, Sant'anna (2002) revela que a paráfrase e a paródia se entrelaçam na intertextualidade: "Falar de paródia é falar de intertextualidade das diferenças. Falar de paráfrase é falar de intertextualidade das semelhanças" (SANT'ANNA, 2002, p. 28). Nesse sentido, o estudioso revela que a paródia é uma utilização negativa do texto original, distanciando-se de seu sentido primeiro, sendo um contra-estilo dele. Já a paráfrase, estaria mais próxima do texto original, sendo considerada pró-estilo. Para o referido autor, a paródia coloca as coisas fora de seu lugar, deixando visível o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ambíguo, o duplo figurando na construção dos sentidos; ela funciona como um quadro invertido ou uma lente que aumenta e exagera os detalhes.

(Re) significações na/da história: a retomada do *blackface* para a produção de humor

O *corpus* de análise proposto para pensarmos a questão do blackface na atualidade consiste em cenas do cotidiano de uma mulher negra, empregada doméstica, pertencente à classe social baixa e moradora de favela. A seguir, apresentamos o nosso objeto de estudo, a fim de realizarmos as discussões propostas para este artigo.

Figura 3. As caracterizações de Ivonete ao longo da série 220 volts

Nestas imagens, vemos a primeira representação de Ivonete na série 220 volts lançada em 2014 e a outra imagem evidencia as modificações que tal

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

personagem sofreu ao longo do tempo, já em 2016. Por elas, fica claro que a primeira usou a mesma técnica do *blackface*: pintar uma pessoa branca de preto, evidenciar os lábios vermelhos, a palma da mão é branca e o cabelo caricatura o estilo afro. Como o intuito era a produção de humor, Ivonete foi ridicularizada, exagerada em suas características, o que nos remete à técnica do *blackface*. Já na segunda imagem, vislumbramos as modificações atuais: a cor já não é tão negra, a cor dos lábios não foi tão exagerada, o que evidencia que a caracterização da personagem busca fugir da representação pitoresca e negativa do *blackface*. O próprio ator reconheceu, em um comentário postado em redes sociais, que preferiu modificar a personagem para desvincular sua imagem do *blackface*.

Quando o comediante Paulo Gustavo postou em sua conta no *Facebook* uma foto da personagem Ivonete, ele foi duramente criticado por usar a técnica do *blackface*, ao se pintar para representar o negro. Na época, ele se defendeu dizendo que seu programa 220 Volts, transmitido pelo canal GNT, não ri da personagem, mas de quem a discrimina. O ator, porém, decidiu rever suas declarações e concluiu que não iria mais fazer o *blackface:* "Nesses últimos dias li, ouvi, pensei e entendi que há uma longa discussão sobre o uso de *blackface* muito anterior e muito maior do que eu", disse. Ele ainda apresentou a nova versão de Ivonete[5]. Com essa retratação, percebemos que o objetivo inicial não era ridicularizar o negro, tampouco fazer remissão ao movimento racista. No entanto, como vimos a partir do ensinamos de Bakhtin, todo texto é dialógico; nesse sentido, o discurso racista torna-se intrínseco ao falante, que não percebe o preconceito criado com sua personagem.

A caracterização de Ivonete é textual, produz sentidos historicamente marcados e mostra claramente as ideias do *blackface* sendo retomadas, mesmo que de forma não-intencional. Nesse sentido, é inevitável que a construção da referida personagem deixe marcas dialógicas, isto é, não funciona isoladamente,

[5]Disponível em: http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/paulo-gustavo-se-desculpa-e-muda-visual-de-ivonete-de-220-volts-1.1327152

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

tendo a necessidade de se relacionar com outros textos inscritos na história para significar. É por esse motivo que, ao vislumbramos a caracterização de Ivonete, fizemos remissão à prática teatral de pintar os atores brancos a fim de representar o negro. Além disso, temos também a materialização de discursos racistas, os quais permitiam que tais práticas fossem realizadas. A figura da personagem em análise está inserida em um contexto marcado por ideias racistas e separatistas, as quais sempre destinam ao negro a posição de inferior e escravizado. Não há como analisá-la de forma isolada de seu entorno, emoldurada, apenas levando em conta que ela foi criada para a produção de humor. A história que é convocada com esta personagem reclama interpretações.

Após analisarmos o texto não-verbal que se refere à caracterização de Ivonete, passamos ao texto verbal, o qual traz reflexões interessantes sobre o assunto. A cena a seguir mostra uma fala da personagem e tem como cenário a sua casa:

> Agora não vai demorar uma semana eu vou pedir minhas contas na casa daquela mulher.
> Eu não vou trabalhar mais não porque eu tô de saco cheio de ficar trabalhando na casa dos outros e não ser valorizada.
> Porque essas patroas não dão valor pra gente não, não dão mermo.
> Só botam a gente pra trabalhar, só sabe d´s esporro. Dá umas roupa que não cabe mais nela, elas não dão. Entendeu? Dá uma roupa de marca, aí é que elas não dão mermo. Ah, eu hein! Tô cansada! Tô afim de ficar aturando a família dos outro não! A gente atura a nossa família por causa da coisa do carma. Aí a gente atura! Entendeu? Que aqui em casa ta tudo acoplado aqui, ó! A gente fomo botano uns puxadinho atrás do outro aqui e tem gente aqui desde os ancestrais da gente aqui. Se a gente for pegar e ir batendo nas portas, tem gente desde o macaco aqui comigo. Entendeu? Agora, na casa dos outros eu não sou obrigada! Não sou obrigada mermo! Eu, hein! A gente fica no meio daquele fogo cruzado lá e eles ficam achando que, porque a gente é empregada, a gente é retardado. A gente

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

não é retardada não, minha filha! A gente entende tudo que vocês falam! A gente fica sonsa! A gente fica sonsa, quieta, mas a gente sabe!
A gente sabe que o filho da senhora é ruim, a gente sabe que a filha da senhora é sonsa, a gente sabe o que eles fazem, que eles envolvem a gente na merda. A gente sabe! Mas a gente fica quieta por que? Pra não dar problema! Por que? Porque a gente precisa do dinheiro. Entendeu? Porque se a gente largar o emprego a gente fica encalacrada. Não vou poder largar o emprego não, porque eu tô muito encalacrada. Vou ter que ficar na casa dessa mulher até conseguir pagar o negócio do banco. Brabo! To muito encalacrada mermo. Mas aquela menina é sonsa! Aquele povo lá é sonso! Todo mundo sonso! E eu fico sonsa junto! Sonsa com sonsa!

Figura 4. A personagem Ivonete sendo representada

(Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=16mfsnj4MRU> Acesso em 15/10/2016)

Neste vídeo, Ivonete deixa claro que está indignada com sua situação financeira e também com as condições de trabalho a que está submetida. Ela realiza uma crítica à baixa valorização do seu serviço, diz estar cansada e quer parar de trabalhar. Contudo, ela logo reconhece que é um erro abandonar o emprego, uma vez que o salário, mesmo que pouco, é destinado aos custos de sua sobrevivência. Tais conclusões podem ser comprovadas com passagens do texto, falas como "pedir minhas contas", "não ser valorizada", "só sabe dar esporro", "dá uma roupa de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

marca, aí é que elas não dão mesmo", "a gente é retardo", respectivamente representam: uma mulher que é empregada, desvalorizada, explorada, sem recompensa e taxada como irracional. Além disso, frases como "a gente fica sonsa, quieta, mas a gente sabe!" e "mas a gente fica quieta porque? Pra não dar problema!" evidenciam que a empregada sabe o lugar social que ocupa e não interfere na vida do patrão, porque não é sua função. Por fim, quando ela diz "a gente fica encalacrada" evidencia que ela precisa sobreviver, pagar as contas e, por isso, aceita tais humilhações.

Como ensina Fiorin e Savioli (2004), um texto permite que possamos destacar múltiplas relações, relações essas necessárias para a produção de sentido, já que o texto não pode ser isolado de seu contexto histórico-social. Ademais, pontuam os autores, uma mesma frase pode ter sentidos distintos dependendo do contexto dentro do qual está inserida. É o que ocorre com a fala de Ivonete nesta cena. A partir do texto em análise, é possível relacionar o que ela profere verbalmente com as condições humilhantes, desvalorizadas, taxados como irracionais que os negros estão submetidos há muito tempo. O texto não-verbal, sobretudo a caracterização de Ivonete, também é emblemático, porque se relaciona diretamente com a técnica do *blackface*, como já foi citado. Ademais, a fala de Ivonete não é uma simples retomada da vida de uma empregada negra (uma paráfrase) com suas dificuldades e lutas; há o humor sendo construído por meio das frases e da caracterização da personagem, o que nos leva a pensar em paródia. Neste sentido, temos a retomada das condições sociais em que o negro está inserido com o intuito de ridicularizá-lo, atingindo um efeito de paródia.

Passamos para a segunda cena selecionada para este trabalho. Nela vemos Ivonete, em sua laje, conjeturando sobre a possibilidade de ir a Nova Iorque:

> Gente, cêis não sabem da maior! Tô juntando uma grana agora, arrumei um extra, umas roupas pra lavar, que eu tô com uma meta agora de juntar uma grana e ir lá pro "states". Me jogar lá pros Estados Unidos, lá

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> pra Nova Iorque, imagina, gente! Eu ficaria até mais branca naquele lugar! Eu ia adorar! Você imagina eu chegar lá com esse meu gingado, aquela gringalhada inteira ficar que nem mosca varejeira em volta de mim. Eu já ia chegar lá assim, ó!

Neste momento da cena, inicia-se uma trilha sonora ao fundo, a música é de carnaval e Ivonete começa a dançar sensualmente, fazendo remissão às mulatas do carnaval brasileiro. Logo em seguida, o cenário muda e ela aparece em uma laje em Nova Iorque com o mesmo fundo musical de samba. A música cessa e a personagem profere os seguintes dizeres:

> Gente, mas aqui em Nova Iorque não é assim não, tá?!
> Aqui em Nova Iorque é assim ó!

Neste momento, ela canta uma música pop em um inglês, marcando a cultura americana por meio da escolha da canção. No entanto, fica visível que a personagem não domina a língua inglesa, uma vez que ela começa a embromar a letra da música. De repente, o cenário volta para a laje na casa da Ivonete:

> Se bem que eu tava pensando aqui, gente, que não vai dá pra mim ir pra Nova Iorque não. Sabe por quê? Porque o que eu tô ganhano aqui eu vou conseguir juntar essa passagi, quer ver, tamo aqui quase em novembro, novembro, dezembro ... Eu vou conseguir juntar essa passagi em abril de dois mil e trinta.
> Com o que eu tô ganhano aqui, seria em abril de dois mil e trinta. Eu não vou mais pra Nova Iorque não!
> Ah, é melhor ficar aqui mermo também. É melhor ficar aqui e não ficar sonhando muito alto não porque aqui eu encontro a coisa mais maravilhosa desse mundo que é o que?
> Sabe o que é a coisa mais maravilhosa desse mundo pra mim?
> É o homem brasileiro! Da espécie brasileira! Da fauna brasileira!
> Aqui em casa é mais conhecido como "meu nego", meu chamego", "meu dengo", "meu tesão", "minha coisa mais louca" e eu me embolo toda

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> neles, ó! Fico louca com eles! Vou ficar aqui, não vou pra Nova Iorque não! (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-tRDxP0BPt4> Acesso em 15/10/2016)

Neste vídeo, a personagem Ivonete diz estar capitalizando um dinheiro extra, conseguido através de roupas que lavou, com a meta de ir para os Estados Unidos. Ela se coloca imaginariamente no "país dos gringos", onde poderia mostrar todo o charme e rebolado brasileiro. No entanto, Ivonete reconhece que, por mais dinheiro que acumulasse, não seria o suficiente para realizar tal viagem. Ela ironiza o fato de que conseguiria juntar o dinheiro somente no ano de 2030, tendo em vista seus ganhos. Ao final de sua fala, percebendo a impossibilidade de realizar seu sonho, a personagem diz se contentar com o homem brasileiro.

Passagens como quando ela revela que está buscando um dinheiro extra com o trabalho de lavar roupas mostram a dificuldade que o negro economicamente desfavorecido tem de viajar e conhecer o exterior, não sendo algo de seu cotidiano. O final da fala da personagem, quando ela se refere ao homem brasileiro, mostra uma espécie de prêmio de consolação, já que ela não pode realizar o sonho de conhecer o exterior, devendo contentar-se com o homem brasileiro que vive nas mesmas condições sociais em que ela se encontra. A nosso ver, toda a fala de Ivonete nessa cena selecionada retoma representações negativas da mulher negra: ela está relacionada ao trabalho (esforço físico), ao sexo e à dança sensual; em outras palavras, a mulher negra é vista como alguém em que se pode explorar o corpo. O negro é representado nesta cena com uma caricatura pejorativa, sobretudo quando a personagem diz: "...até ficaria mais branca naquele lugar!", ao se referir aos EUA. Essa fala evidencia o efeito racista sobre a personagem, transformando o branco em um ideal a qual todo negro se vê submetido socialmente. Com a cena em análise, temos a real situação de uma empregada doméstica negra sendo parodiada e ridicularizada com o objetivo de produzir humor.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A representação do negro pobre e explorado se dá através das marcas verbais – a fala de Ivonete – e não-verbais, representados pelo cenário e pela caracterização da personagem. O ambiente em que ela aparece é precário, marcado pela pobreza e pela falta de organização. Sua fala é marcada pela exploração trabalhista de quem se coloca como uma vítima da sociedade e por sua necessidade financeira, incluindo a ausência de recursos para a educação dos seus filhos. A caracterização do Paulo Gustavo para incorporar a personagem também é explorada, retratando o negro como uma figura cômica e, muitas vezes, ridícula aos olhos de quem assiste. Tendo em vista que o ator usa do humor para fazer suas personagens, é provável que as características racistas estejam camufladas no cômico, pois se nos faz rir, então não é um problema, como se pelo humor, tudo fosse permitido.

Como bem explicam Fiorin e Savioli (2004), todo texto tem um caráter histórico: é produzido por alguém, em um lugar, em certo tempo e revela ideias e concepções de um grupo social numa determinada época. A tal concepção de texto, convocamos o conceito de intertexto, uma vez que todo texto retoma dizeres já produzidos por um sujeito num dado tempo/espaço, sendo essa característica intrínseca a qualquer produção textual. Sobre, isso os autores revelam que todo texto é constituído pelo discurso/texto do outro. Nesse sentido, é impossível não relacionar as falas de Ivonete à representação negativa do negro: pobre, explorado sexualmente e financeiramente, sem voz ativa na sociedade, nem direito de sonhar. A intertextualidade se dá, no âmbito verbal, de forma não-marcada, implícita em que tais representações aparecem camufladas na alegria, na atitude e na mulher empoderada que Ivonete quer nos fazer acreditar que ela é, em um primeiro momento. No entanto, ao voltarmos nosso olhar para as falas dela, foi possível notarmos claramente um discurso preconceituoso se fazendo presente. Tais discursos, por não estarem explicitamente marcados no texto, colocam-se como naturais e normais. Estamos diante de diferentes vozes que se colocam no interior

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

do discurso, de forma não explícita, mas que deixam brechas para observarmos o dialogismo que perpassa esta produção.

Em relação ao plano não-verbal, analisamos que a retomada do *blackface* encontra-se bem marcada quando do lançamento da personagem em 2014: pintar uma pessoa branca de negra, evidenciar os lábios vermelhos, a palma da mão ser branca e o cabelo afro, retomam marcadamente o movimento. Ao observar tais marcas, nos questionamos se representar a raça negra desta forma, caricaturada, explorada em vários campos, não seria um retrocesso em relação às conquistas dos negros.

Retomando os ensinamentos de Fávero (2003) e Sant'anna (2002) apresentados acima, percebemos que temos os dois fenômenos apontados pelos autores: a paráfrase e a paródia. Segundo Sant'anna (2002), na paródia vemos o ambíguo, o duplo figurando na construção dos sentidos. Ela funciona como um quadro invertido ou uma lente que aumenta e exagera os detalhes. A nosso ver, foi o que aconteceu com a personagem em análise, uma vez que as marcas verbais e imagéticas (frases, gestos, atitudes, etc.) apresentadas nos mostram um diálogo entre o sério, representado pela mulher negra, que sofre preconceitos, é desvalorizada, e o cômico, quando Ivonete brinca com a condição social em que se encontra. Essa recuperação intertextual acaba por ridicularizar a mulher negra. Nesse momento, vemos o intertexto funcionando na construção dos sentidos; no entanto, ele retorna de forma subvertida, daí a comicidade, um processo contra-estilização. A paráfrase, por sua vez, pode ser notada na caracterização inicial da personagem de Paulo Gustavo: ao mostrar uma negra caricatura e com fortes traços do *blackface*, produziu sentidos muito parecidos com representação que se fazia nos teatros americanos e europeus a partir de 1830. Nesse sentido, os deslocamentos do texto original (o homem branco representando o negro nos teatros) não provocaram mudanças, ocorrendo, portanto, um processo de pró-estilização, uma reescritura de um conteúdo já existente, isto é, uma paráfrase, como bem ensinam Sant'anna (2002) e Fávero (2003).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Além do apresentado, julgamos estarmos diante do conceito de derrisão. Realizando pesquisas em autores que retratam o tema, vimos que o termo tem origem no século XIII e provém do latim *derisio,* que remete ao sentido de zombaria, desprezo que traz divertimento a partir da humilhação de alguém. De acordo com Baronas (2005) esse conceito, na época clássica, era visto como um antigo recurso enunciativo, uma técnica de oratória definida pelos retóricos clássicos como *tropos zombeteiros*, cuja finalidade se pautava na ação de inferiorizar o adversário por meio do riso gerado no público. Em outras palavras, a zombaria era usada para desqualificar um oponente. Pela derrisão, ridiculariza-se o adversário por meio do humor e jogos de palavras usadas, esquivando-se de ter que se responsabilizar pelo dito:

> Todo o perigo e a força dessas fórmulas está no fato de poder divertir até mesmo aqueles que as condenam: por meio do prazer assim provocado, o autor do jogo de palavras ou da caricatura injuriosa consegue estabelecer uma cumplicidade forçada com o seu auditório, em detrimento da pessoa visada (BONNAFOUS, 2003, p. 42).

É como se fosse uma violência verbal permitida e compactuada, já que pelo humor é admissível ofender. Isso não seria possível se esses discursos fossem proferidos de maneira direta ao sujeito atacado.

A derrisão foi tema da Revista francesa *Hermès* publicada em 2001 a qual tinha como título *Dérision – Contestation*. Tal número esteve sob a coordenação de Arnaud Mercier. Nele, o autor francês pontua que na sociedade em que vivemos, os sujeitos são obrigados a respeitar muitos códigos de comportamentos e regras sociais. A ofensa e a agressividade, por exemplo, não são socialmente aceitáveis ou são vistas com maus olhos. A forma socialmente aceitável de se fazer críticas, ofender e agredir alguém pode ser feita por meio do recurso da derrisão, já que não há punição para a crítica feita por meio do humor.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Muitas vezes, o humor baseia-se no preconceito com negros, homossexuais, loiras, mulheres, obesos, baixinhos, dentre outros. Com a revolução dos movimentos sociais, como o feminismo, na década de 1960, assim como outros movimentos sociais — negros, homossexuais, minorias étnicas, dentre outros — houve um forte denuncia às formas diversas de opressão e discriminação. Tais movimentos, de acordo com Hall (1997), foram muito importantes para a humanidade, uma vez que eles lutavam em busca de identidade social, o que trouxe, como consequência, o protesto contra discursos discriminatórios de qualquer natureza. Aliado a isso, temos a chegada recente da ideia do politicamente correto. A partir deste conceito, grupos minoritários buscam derrubar mitos e tabus preconceituosos no intuito de obter mais respeito e dignidade. O politicamente correto prega a abolição de qualquer forma de discriminação. Nesse sentido, tal concepção defende que, se continuarmos construindo o humor baseados em preconceitos, estaremos disseminando ideias que maculam a imagem dos grupos minoritários.

Conclusão

A construção de uma personagem negra empoderada, cheia de atitude, alegre e "independente" que Paulo Gustavo buscou criar, esbarrou no fato de que o humor precisa retomar preconceitos, representações racistas e assuntos tão frágeis à negritude. Foi por esse motivo que o humorista precisou reformular Ivonete. Assim como a imagem do negro vem mudando ao passar dos últimos anos, também mudou a personagem Ivonete, que, depois da manifestação de seu público, precisou se adequar à construção de uma negra menos caricata, mais próxima da realidade. Tendo em vista todos os aspectos já abordados nesse artigo, vemos que a mudança de postura e da caracterização da personagem ora analisada mostram

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

que as lutas em torno dos direitos individuais e coletivos do negro começam a vigorar em nossa sociedade.

Quanto à intertextualidade, pudemos notar a presença da paródia, quando o humorista brincou com assuntos tabus para o negro (desvalorização, preconceitos raciais, etc.) e a paráfrase, no fato de ele ter retomado, na caracterização de Ivonete, os elementos do blackface. Desse modo, as cenas mostradas constroem sentidos em uma relação dialógica com a situação do negro ao longo da história, evidenciando que um texto nunca deve ser visto como isolado, mas correlacionado com outros textos/discursos.

Referências

BARONAS, Roberto Leiser. Derrisão: um caso de heterogeneidade dissimulada. In: Polifonia, Cuiabá: EDUFMT, nº10, p.99-111, 2005

BARROS, D.L.P. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin. BARROS, D.L.P. & FIORIN, J.L. (Orgs.). São Paulo: Edusp, 1999.

BONNAFOUS, S. Sobre o bom uso da derrisão em Jean-Marie Le Pen. In: GREGOLIN, M. R. V. Mídia e discurso: a cultura do espetáculo. São Carlos, SP: Claraluz Editora, 2003

BAKHTIN, M. Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo: Hucitec, 1997.

FAVERO, L. L. Paródia e Dialogismo. In: Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin. BARROS, D. L. P. & FIORIN, J. L. (Orgs.). 2 ed. São Paulo: Edusp, (2003)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

FIORIN, J. L. Polifonia textual e discursiva. In: Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin. BARROS, D.L.P. & FIORIN, J.L. (Orgs.). 2 ed. São Paulo: Edusp, 2003

FIORIN, J.L e SAVIOLI, F.P. Lições de texto: leitura e redação. 7ª ed. São Paulo: Ed. Ática, 2004.

HALL, S. A Identidade Cultural na Pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

SANT'ANNA, A. R. Paródia, Paráfrase & Cia. São Paulo: Ática, 2002.

SANTOS, J. R. O que é racismo, 12 ed. São Paulo: Brasiliense, 1980.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Tiras Cômicas: Personificação e Humor

Maria Isabel BORGES
(Universidade Estadual de Londrina - UEL)[1]

Resumo: Objetiva-se estabelecer relações entre ilustração, personificação e humor em algumas tiras cômicas. As personagens personificadas estudadas são: Snoopy de "Peanuts" (Schulz); Haroldo de "Calvin e Haroldo" (Watterson) e o mundo em "Toda a Mafalda" (Quino). Quando fixas, mantêm-se alguns aspectos das identidades: Mafalda, Calvin e Charlie Brown são crianças que problematizam questões vivenciadas pelos adultos. Em se tratando das tiras cômicas, o humor constitui um traço fundamental para constituí-las como gênero quadrinístico (RAMOS, 2010; 2011; 2014). Engana-se pensar que só há humor quando se ri de uma piada. Na verdade, romper com o esperado pode propiciar o humor. A personificação de uma personagem já consiste em um rompimento daquilo que se espera: um cachorro ou um bicho de pelúcia falante, um mundo doente etc. Assim, propicia-se ainda mais o "acontecimento" do humor, principalmente porque a ilustração é a primeira sinalização de que há uma divergência com a realidade, reforçada pela linguagem verbal e, por exemplo, pelo balão de pensamento ou o de fala, acessíveis somente ao leitor ou não.

Palavras-chaves: Tiras cômicas, Personificação, Humor

[1] Doutora em Linguística. Docente da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Coordenadora do projeto de pesquisa "Gramática, pragmática e tiras: em busca da organização gramatical de fato e valor" (8832) e do projeto de extensão "Disque-Gramática" (1888). Líder do grupo de pesquisa: "Quadrinhos e análise linguística". Contato: <belborges1@hotmail.com>.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Para começar...

A história dos quadrinhos inclui uma relação com o mundo em que as pessoas vivem, com a tentativa de demarcação do que é real e do que é ficção; desprezo social em função de uma visão equivocada das pessoas quanto à leitura de textos em quadrinhos; diversão supostamente "inocente", sobretudo, para as crianças; objeto de consumo à mercê das leis do mercado globalizado; influências governamentais de incentivo à circulação dos quadrinhos como objeto de ensino "legítimo", porque algum tempo depois passaram a vê-los como "mensageiros" de ideologias; "enfeite" de livros didáticos e marginalização, já que não são tratados como quadrinhos; pretexto para exploração gramatical etc.

Essa breve enumeração sinaliza que os quadrinhos são elementos de uma história e são construções feitas por humanos. Felizmente, hoje, os quadrinhos são pensados como autônomos, porque, com Cagnin (2014) — só para ilustrar um dos pioneiros no Brasil — saíram das "sombras" dos equívocos e da marginalização sócio-histórica, cultural e mercadológica. Não se pode esquecer que saíram das "asas" da literatura.

Então, neste trabalho, pretende-se contribuir para a consolidação dos quadrinhos no mundo acadêmico e, principalmente, nas interações sociais entre pessoas comuns. Para tanto, é proposto um objetivo norteador: estabelecer relações entre ilustração, personificação e humor em algumas tiras cômicas.

De acordo com alguns trabalhos de Ramos (2007; 2010; 2011; 2014), dentre os gêneros quadrinísticos, a tira cômica ganhou destaque. Trata-se de um gênero discursivo alicerçado na dupla "construção da expectativa e desfecho cômico". Constitui outra forma de fazer humor. Vale lembrar que o humor se transforma ao longo dos tempos, porque os sujeitos que fazem rir e os que riem também mudam. Na verdade, o humor acompanha a história da humanidade e dela depende.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Além disso, a tira cômica compartilha dos recursos da linguagem dos quadrinhos. Aqui, neste texto, a caracterização da personagem é repensada. Tradicionalmente, a personagem pode ser estilizada, caricata ou humanizada. Na primeira, a partir da criatividade e das escolhas de um autor de quadrinhos, as personagens são construídas, constituindo "marca registrada" de uma função-autor (FOUCAULT, 2006). Um deslocamento é feito da pessoa humana "quadrinista" para a linguagem em que uma autoria é demarcada. Na segunda, a distorção constitui o principal traço, é influenciada, em grande medida, pelas ideias de Bergson (2001) e Propp (1992). A personagem humanizada pode ser vista como uma tentativa de imitação da figura humana. Os heróis norte-americanos são exemplos bastante conhecidos: Super-Homem, Capitão América, X-Men etc.

Porém, a partir de reflexões emergidas em um projeto de pesquisa, percebeu-se que a personificação constitui um traço extremante importante e que, em diversos casos, sobrepõe as outras três possibilidades de caracterização de personagem e dão o "xeque-mate" da história contada. Antes da apresentação de algumas personagens personificadas, segue-se uma caracterização da personificação.

Um pouco sobre a personificação

Em linhas gerais, a personificação — também conhecida como prosopopeia — consiste em uma figura de linguagem que permite ao autor de um texto fazer uso de um estratagema que atribui aos animais e objetos aspectos tipicamente humanos, por exemplo, atos, sentimentos ou emoções. Nos manuais de gramática prescritiva mais comuns (CUNHA; CINTRA, 2008, por exemplo), encontramos um capítulo voltado para as figuras de linguagem. Por trás disso, há um princípio norteador que diferencia a linguagem denotativa da conotativa, permitindo, por consequência, leituras de textos que trouxessem à tona sentidos figurados (ou

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

conotativos, ou ainda metafóricos) e outros que contemplassem sentidos literais (denotativos, comuns ou básicos).

Ao lado desse princípio norteador, as palavras e as coisas no mundo seriam dotadas de significados básicos ou comuns, reconhecíveis como essenciais pelos usuários de uma língua. Tomando como exemplo as protagonistas das tiras cômicas de Verissimo (2010), as Cobras, em si, seriam uma "designação comum aos répteis escamados, carnívoros, da subordem das serpentes, de corpo alongado, membros e aberturas dos ouvidos ausentes, olhos imóveis e sem pálpebras, cobertos por escamas transparentes, língua delgada, bífida e protrátil e dentes cônicos, presentes na maxila, mandíbula e no teto da boca; malacatifa, serpente" ("Dicionário eletrônico de Houaiss da língua portuguesa", 2009). Em outras palavras, as cobras, em sentido comum, são animais e, portanto, não poderiam partilhar certos aspectos humanos, mesmo que ambos sejam seres vivos. Há certos sentimentos que só os humanos sentem: o amor dos pais pelos filhos — ou a própria relação entre pais e filhos — é bem diferente da relação entre cobras adultas e pais biológicos de seus filhotes.

Quando há uma transição das particularidades humanas para os objetos e animais, a linguagem em uso constitui uma construção conotativa, figurada ou metafórica. Isso nos permite dizer que "Minha vizinha é uma cobra", tanto contemplando a semelhança da vizinha ao bicho, quanto uma referência ao caráter maldoso ou à atitude falsa expressa por ela em relação a demais pessoas. De qualquer forma, trata-se de uma associação possível e tida como acidental, e não como essencial, como os significados comuns, literais e denotativos das palavras e coisas. Nesse caso, estamos diante de uma figura de linguagem mais comum, chamada "metáfora". A personificação também se aproveita dessa associação, porém os objetos e animais agem como humanos, um recurso tão comum em fábulas, contos de fadas, apólogos e em outros textos literários ou não, com viés parcialmente fantasioso/metafórico ou não. Nesses textos, só para ilustrar, lobos e cordeiros falam e pensam.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Quando procuramos situar a personificação em relação a demais figuras de linguagem, não encontramos um consenso. Cherubim (1989) organizou as figuras de linguagem na forma de um dicionário e enfrentou um problema.

> Ao organizar este Dicionário de Figuras de Linguagem, surgiu de início um problema a ser resolvido: que figuras relacionar e dentro de que critérios classificá-las. A opção foi a de aceitar a classificação tradicional cujos critérios vêm da Retórica antiga. Primeiro, há uma classificação entre *figuras de palavras* e *figuras de pensamento* que é aceita sem questionamentos. [...] Quanto ao quadro de uma classificação específica, as figuras de palavras dividem-se em figuras de dicção ou prosódia, figuras de morfologia, figuras de harmonia ou combinação. (CHERUBIM, 1989, p. 1, destaques do autor, texto adaptado à atual ortografia)

A classificação escolhida por Cherubim (1989) também é a predominante nos manuais de gramática prescritiva. No grupo de figuras de palavras, estão reunidas aquelas relacionadas à sonoridade, aos aspectos morfológicos e sintáticos. A onomatopeia, tão presente nos quadrinhos, é uma figura de palavra. A personificação, por outro lado, já é classificada como uma figura de pensamento, relacionada ao aspecto semântico. A metáfora, outra figura de linguagem já citada neste trabalho, se trata de uma figura de linguagem chamada "tropo", por ocorrer uma mudança de sentido.

Brandão (1989), além de classificar as figuras de linguagem a partir da Retórica antiga como fez Cherubim (1989), traz outras classificações que seguem critérios baseados nas teorias modernas. Nesse sentido, as figuras de linguagem se organizam, em linhas gerais, como desvios, um certo afastamento de uma noção comum ou básica. Dessa forma, a personificação pertenceria ao grupo das anomalias semânticas. No entanto, de acordo com a classificação de Todorov, nessas anomalias semânticas, a personificação e a prosopopeia não seriam

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

equivalentes: a primeira contemplaria o par humano-animal; enquanto a segunda, o par presente-ausente.

Cherubim (1989), na classificação baseada na Retórica antiga e por ele escolhida como parâmetro para a organização das figuras em seu dicionário, faz menção à prosopopeia somente. Já na relação de verbetes, há um verbete para personificação e um para prosopopeia.

> PERSONIFICAÇÃO (Do lat. *personna*). Figura de pensamento pela qual se faz os seres inanimados ou irracionais agirem e sentirem como humanos. É um precioso recurso de estilo na língua literária, especialmente na língua poética, porque empresta vida e ação a seres inanimados. A personificação é uma figura de linguagem que nasce de uma qualidade que o homem possui: não pode ver a natureza como uma realidade inerte; vê-se integrado nela e, por isso, dá-lhe vida constantemente. [...]. Veja *prosopopeia*. (CHERUBIM, 1989, p. 52, destaques do autor, texto adaptado à atual ortografia)

> PROSOPOPEIA (Do gr. *prosopopoiía*, 'personificação', pelo lat. *prosopopoeia*). Figura que consiste no emprestar vida aos seres inanimados, fictícios, ausentes ou mortos. É a figura, por excelência, de ficção, dos mitos, das histórias (estórias) maravilhosas e narrações infantis. Há poema — como "Vozes d'África", de Castro Alves, em que o poeta simula a África a gemer sua desgraçada sorte, numa explosão de angústia e revolta, — que se consubstanciam essencialmente na prosopopeia. [...] (CHERUBIM, 1989, p. 55, destaques do autor, texto adaptado à atual ortografia)

Comparando os verbetes (CHERUBIM, 1989) com a classificação de Brandão (1989) baseada em Todorov, podemos dizer que, na presença de um traço humano, se configura a prosopopeia. Já a personificação se dá quando o personificado, animal ou coisa, age e sente como humano. Também precisamos considerar que a prosopopeia é uma figura mais antiga que a personificação e que esta seria também uma releitura ou versão latina das figuras retóricas pertencente à cultura grega.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A equivalência entre personificação e prosopopeia é predominante nos manuais de gramática prescritiva e também é assim tratada por Fiorin (2014). Porém tal linguista trata a personificação como uma figura trópica, porque há uma mudança no âmbito semântico. As figuras são divididas em dois grandes grupos: 1) tropos e 2) figuras não trópicas. Naquele grupo, são quatro subgrupos principais: figuras de repetição, figuras de diminuição, figuras de transposição e figuras de troca (tais subgrupos ainda possuem desdobramentos). Neste grupo, há os tropos lexicais (tropos por concentração semântica e por expansão semântica) e os tropos gramaticais (tropos por condensação semântica e por difusão semântica). Mais precisamente, a personificação é um tropo lexical por concentração semântica. "Nesse tropo há, para lhes intensificar o sentido, um alargamento do alcance semântico de termos designativos de entes abstratos ou concretos não humanos pela atribuição a eles de traços próprios do sem humano. Com efeito, é mais forte dizer que a virtude é preguiçosa e avara do que afirmar que uma pessoa virtuosa é preguiçosa e avara." (FIORIN, 2014, p. 51). Nesse caso, o exemplo usado é um trecho do conto machadiano "A cartomante".

Algumas personagens personificadas

A primeira personagem personificada a ser apresentada é o cachorro de Charlie Brown: Snoopy.

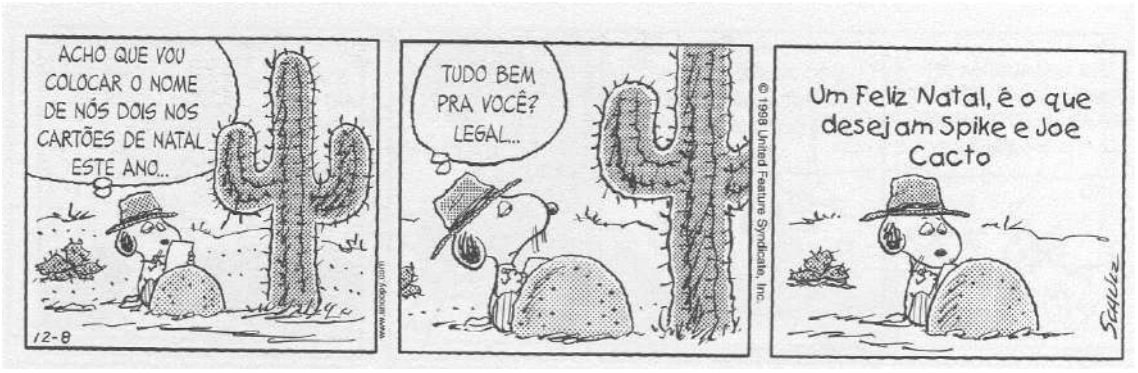
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Tira 1 — Snoopy conquista a amada de Charlie Brown
Fonte: Schulz (2015, p. 634, tira 1)

A personificação de Snoopy não ocorre entre ele e seu dono. Somente o leitor tem acesso aos pensamentos dessa personagem personificada, por meio de balões de pensamento. Esse tipo de balão e o de fala são os mais comuns e, por isso, uma marca de interação entre as personagens, como aponta Ramos (2010).

A tira em questão é constituída apenas de uma vinheta. O fato trazido à narrativa está relacionado a uma dificuldade de Charlie possui em se aproximar de sua amada. Em várias tiras, vive dilemas para entender as meninas e para encontrar formas de estabelecer uma interação verbal com ela. Nessas tentativas, as reflexões de Charlie mostram uma perspectiva do mundo feminino e reforça dois traços identitários de solidão e marginalização de certas interações sociais. No primeiro balão, sob um espaço que sugere romance, acumulam-se a apresentação do fato e valores sobre esse fato e a construção de expectativa no leitor de que Charlie tomará coragem para se declarar seu amor à garotinha. O desfecho se dá no segundo balão, em que Snoopy, mesmo não interagindo verbalmente com ela, consegue se aproximar pelo contato físico e, ainda, manifesta para o leitor o real interesse, um biscoito, e sua percepção sobre a garotinha.

Em "Peanuts" — "A Turma de Charlie Brown" — existem mais duas personagens de destaque: Woodstock e o primo de Snoopy.



Tira 2 — O primo do Snoopy

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fonte: Schulz (2015, p. 534, tira 1)

Tira 3 — Woodstock, um amigo do Snoopy

Fonte: Schulz (2015, p. 390, tira 4)

Não há interação física entre Snoopy e seu primo (tira 2), porque estão separados geograficamente. Spike mora no deserto e conversa com um cacto, Joe Cacto. As interações entre os dois cachorros se dão por cartas, no caso, um cartão de Natal.

Na terceira tira, Woodstock, nome dado em homenagem a Festival, interage com Snoopy. Na primeira vinheta, o passarinho diz algo por meio de tracinhos que simbolizam a fala. Daí em diante, os pensamentos de Snoopy vão, aos poucos, construindo uma expectativa: duas perguntas que demonstram curiosidade e interesse de Snoopy por algo, o cão é deixado pelos passarinhos em direção a algo, decepção de estar errado; por fim, no desfecho cômico, o algo é revelado, que são as lembrancinhas.

Haroldo, o amigo de Calvin, constitui uma personagem personificada de duas faces.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Tira 4 — Calvin e suas traquinagens

Fonte: Watterson (2010, p. 16)

Nessa tira, Calvin é obrigado a ir dormir cedo. A personificação se dá entre ele e Haroldo, como ocorre na última vinheta. Para a mãe, trata-se apenas de um bichinho de estimação. A própria caracterização física se dá de formas diferentes: aparência de bichinho de pelúcia lavável à máquina (terceira vinheta) e amigo de Calvin (quarta). Este fica decepcionado com Haroldo já que foi lavado bem na hora em que o garotinho precisava dele. No desfecho, tal decepção gera o efeito cômico juntamente com a explicitação de um traço identitário de Calvin, não gostar de tomar banho.

Garfield é o gato que adora lasanha e odeia a segunda-feira.

Tira 5 — A primeira tira em que Snoopy aparece.

Fonte: Davis (2012, p. 26)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A relação entre Garfield e seu dono traz para as sequências narrativas fatos do cotidiano de gatos, por exemplo, soltar pelos. O gato mal-humorado não é apresentado de forma personificada para John, e sim para o leitor por meio de balões de pensamento. Seu tom irônico é um traço identitário, no caso, apresenta-se indiferente ao que seu dono diz sobre os pelos na roupa. Não há como negar o soltar pelos, já que todo dono sempre tem algum pelo na roupa.

O mundo em Mafalda representa a humanidade doente.

Tira 6 — A primeira tira em que Snoopy aparece
Fonte: Quino (1993, p. 84, tira 2)

James Bond é uma personagem de uma produção cinematográfica, dividida em vários filmes. É um agente do serviço secreto, sempre uma mulher por ele se encanta e acaba sendo salva por Bond. Na tira, tal ícone do cinema é apresentado como um produto para consumo na forma de lenço, doces, cosméticos etc. Um meio de comunicação importante na época é trazido para a narrativa, o rádio. A televisão surgiu meados do século XX. A força ideológica de produtos "James Bond" também faz referência à propaganda, uma estratégia muito utilizada pelos governos, especialmente, para formar opiniões sobre capitalismo e comunismo. No final, há uma ambiguidade proposital: quem está pedindo por socorro: o mundo ou a Mafalda? As duas possibilidades são possíveis, já que, em várias tiras, o mundo é tratado como humano pela garotinha, sobretudo, como doente. Isso faz referência às diversas guerras na época: Segunda Grande Guerra Mundial, Guerra no Vietnã, bipolaridade entre capitalismo e comunismo, militarismo na América Latina etc.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Todas essas notícias sobre acontecimentos de alcance mundial e local eram transmitidas pelo rádio. Por isso, tanto pode ser o mundo pedindo por socorro, quanto pode ser Mafalda rebelando-se à propagação de um produto sob várias formas.

Pode-se a acrescentar a visão personificada para alguns elementos, por exemplo, a rua.

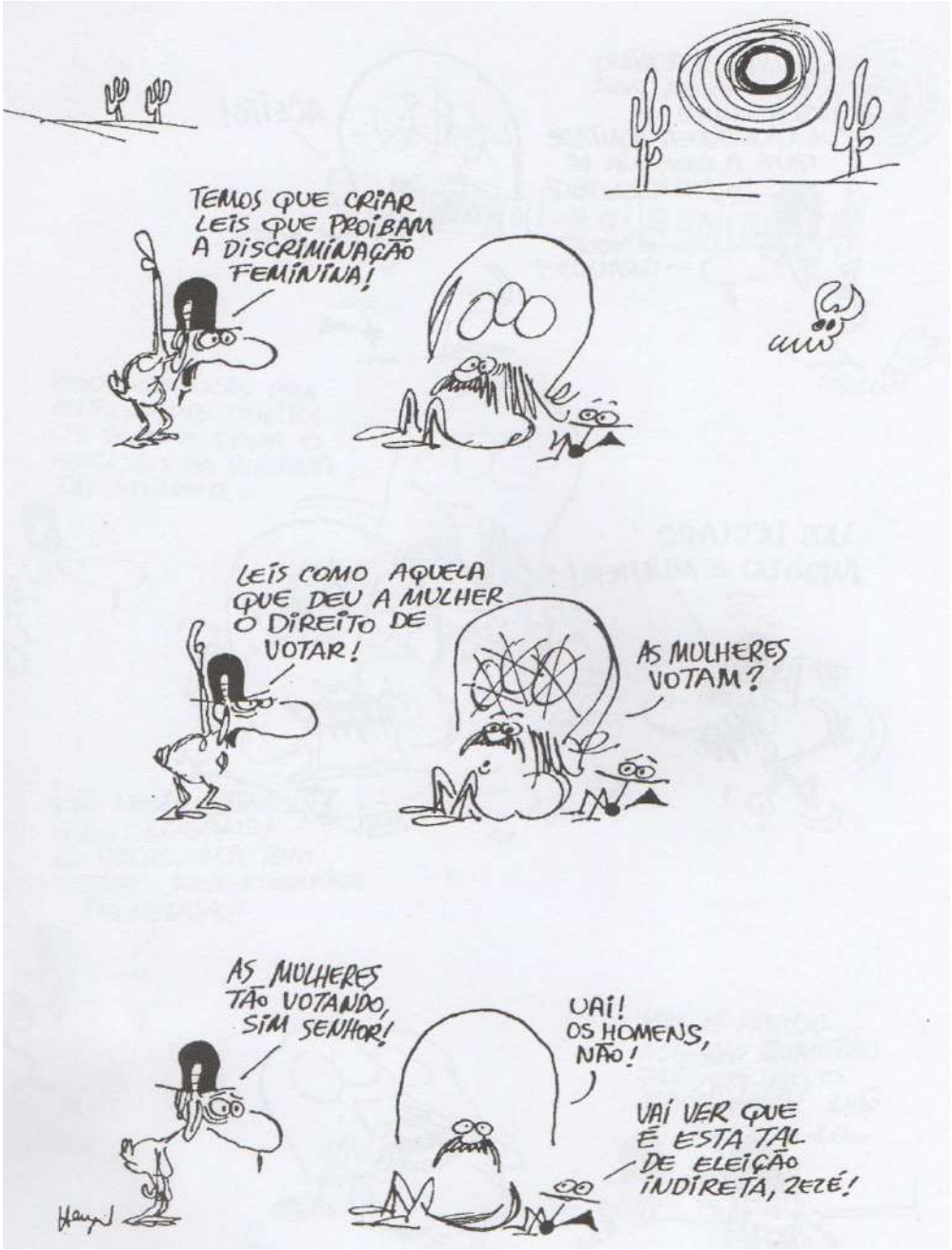
Tira 7 — A rua

Fonte: Quino (1993, p. 175, tira 4)

Em várias tiras, as histórias se passam em ambientes externos, nos quais são percebidos por recortes da calçada e rua. Na tira em questão, a construção da expectativa concentra-se nas ilustrações e onomatopeias. Impressionada com a maneira como os trabalhadores lidam com a rua, com força física, faz com ela interrompe o trabalho dos homens para perguntar o que a rua precisa confessar. Assim sendo, Mafalda vê a rua de modo personificado, com atribuições humanas, pois só um humano confessaria alguma coisa. Por último, também há uma referência ao momento histórico de repressões, sobretudo, o militarismo na Argentina.

No Brasil, há personagens personificadas marcantes, por exemplo, a Graúna e o Bode Orelana de Henfil.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017



Tira 8 — Graúna, Bode Orelana e Zeferino.

Fonte: Henfil (2003, p. 28)

Henfil, sob o regime militar brasileiro, publicava seus quadrinhos no semanário "O Pasquim". Esse semanário constituía uma forma de resistência dos artistas em seu próprio nome e também do povo brasileiro com relação à ditadura militar. A estratégia era a duplicidade de sentidos das produções: um sentido

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

aparente, em consonância com a postura do governo, e outro sentido nas entrelinhas, porém em contraposição a esse mesmo governo (BORGES, 2004)

Os "Fradinhos" representavam críticas a respeito da classe média hipócrita. Os políticos brasileiros eram alvo de críticas A tira falava sobre problemas políticos no Nordeste do Brasil por meio das personagens: a Graúna, o Bode Orelana e o nordestino Zeferino. Na tira em questão, o fato trazido é o direito da mulher de votar. À primeira vista, tal direito era visto como uma conquista. No entanto, Graúna entende que o voto indireto nada mais era do que os homens influenciando as escolhas políticas das mulheres. Trata-se de uma crítica a um aparente avanço quanto à igualdade de direitos entre homens e mulheres. Também fazia referência aos movimentos feministas.

Henfil constitui uma influência brasileira em relação à maneira como organiza a sequência narrativa, critica as questões sociais, a partir de um viés humorístico ácido. O desdobramento narrativo se dá na vertical e não há uso de delimitações das cenas, de modo a constituir vinhetas com contorno.

"As Cobras" de Veríssimo são outras personagens contemporâneas às personagens de Henfil.

Tira 9 — As "Cobras" e a perspectiva personificada de Deus
Fonte: Verissimo (2010, p. 55)

A caracterização das personagens alicerça-se na personificação de animais já usados no âmbito metafórico: Minha sogra é uma cobra, por exemplo. As

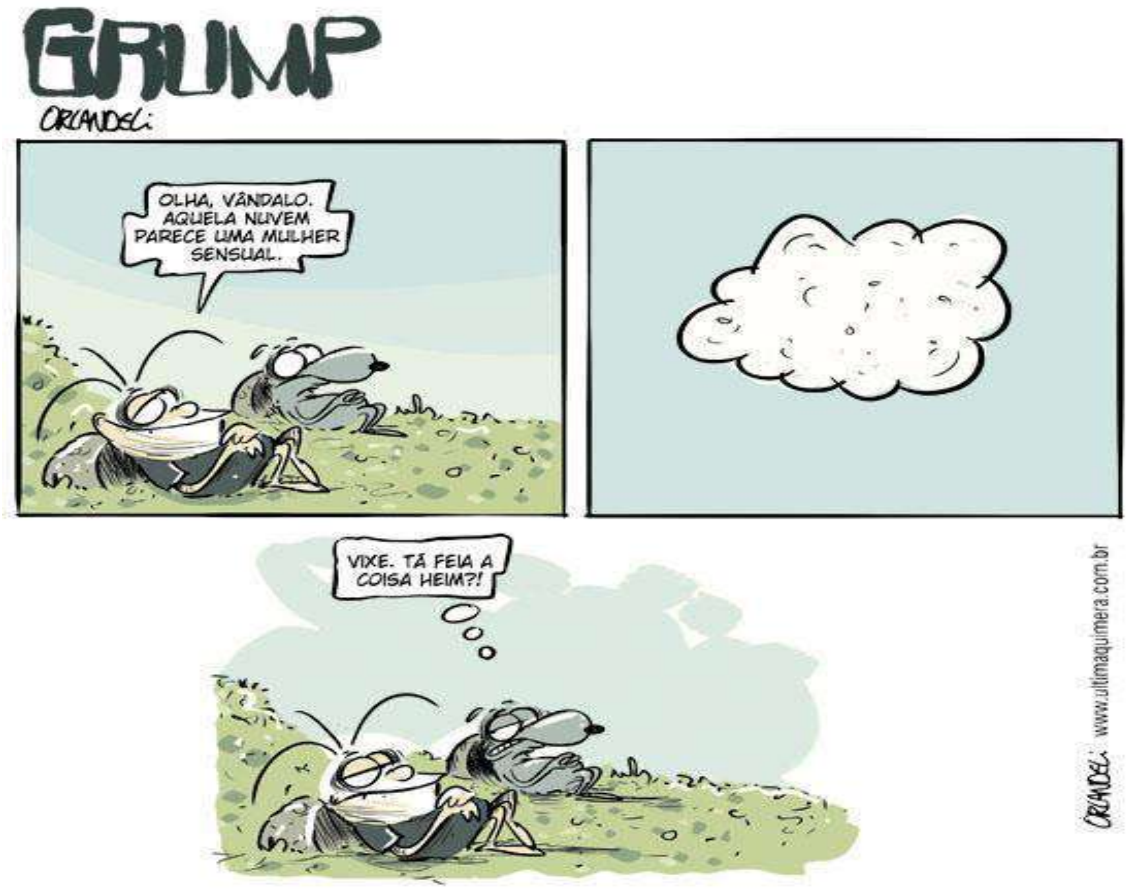
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

minhocas são personificações inferiores fisicamente e discursivamente nas tiras. Sempre são alvo de críticas depreciativas por parte das "Cobras" adultas. Os filhotes de cobra também são personificados, representando a constituição familiar dos humanos.

> As Cobras são o produto da combinação do meu gosto por quadrinhos com minhas limitações como desenhista. Cobra é muito fácil de fazer, só tem pescoço. Elas começaram no Zero Hora, de Porto Alegre. Era o tempo da censura, e muitas vezes se podia dizer com desenhos o que não dava para dizer como textos. "As Cobras dão palpite sobre tudo, mas prefiro as Cobras filosóficas, comentando a insignificância dos répteis — incluindo os répteis humanos — diante do Universo." (orelha de *As cobras: antologia definitiva*, Verissimo, 2010)

Verissimo e Henfil criaram suas personagens sob o regime militar, influenciaram vários cartunistas brasileiros, por exemplo, Orlandeli, o próximo cartunista que faz uso da personificação para caracterizar suas personagens. "Vândalo" é o animal de estimação da personagem mais antiga de Orlandeli, o Grump.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017



Tira 10 — Vândulo não vê Grump com "bons olhos"

Fonte: Orlandeli. Página Última Quimera. Disponível em: <http://ultimaquimera.com.br/>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 23 maio 2014.

A personificação se difere dos demais casos apresentados até agora. Há uma sutileza quanto à maneira que Grump vê e trata Vândalo. Na tira citada, o ato de chamar a atenção do cachorro para observar a mesma nuvem que Grump está vendo constitui uma forma de humanização. Mas Vândalo não interage verbalmente com ele. Seus pensamentos são apresentados apenas para o leitor na forma de balões de pensamento. Sempre há uma crítica quanto às atitudes tomadas por Grump.

A Morte é uma personificação feita na série "Samonelas", uma criação de Benett.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Tira 11 — A Morte humanizada

Fonte: Benett. Publicação em: 17 fev. 2017. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/opiniao/charges/benett/2017-02-17-2mgxzwixz1i4s9ujunp5j3afy>. Acesso em 05 abr. 2017.

A "Morte" representa a violência urbana na tira citada. O traço de superioridade da ideia humana de morte é mantido, pois o homem dela tem medo e sempre busca driblá-la. A própria existência da morte torna o homem mortal, isto é, caracteriza-o como humano. A personificação se dá por meio do balão de fala.

Tira 12 — Os insetos personificados

Fonte: Clara Gomes. Página Bichinhos de Jardim — historinhas mequetrefes. Disponível em: <http://bichinhosdejardim.com/wp-content/uploads/2016/07/bdj-160617-web.jpg>. Publicação em: 13 jul. 2016. Acesso em: 27 jul. 2016.

Os fatos trazidos para a valoração nas tiras de Clara Gomes sempre estão relacionados com o cotidiano do sujeito pós-moderno, por exemplo, a internet, as redes sociais etc. Ao todo, são sete personagens personificadas: Caramelo, o

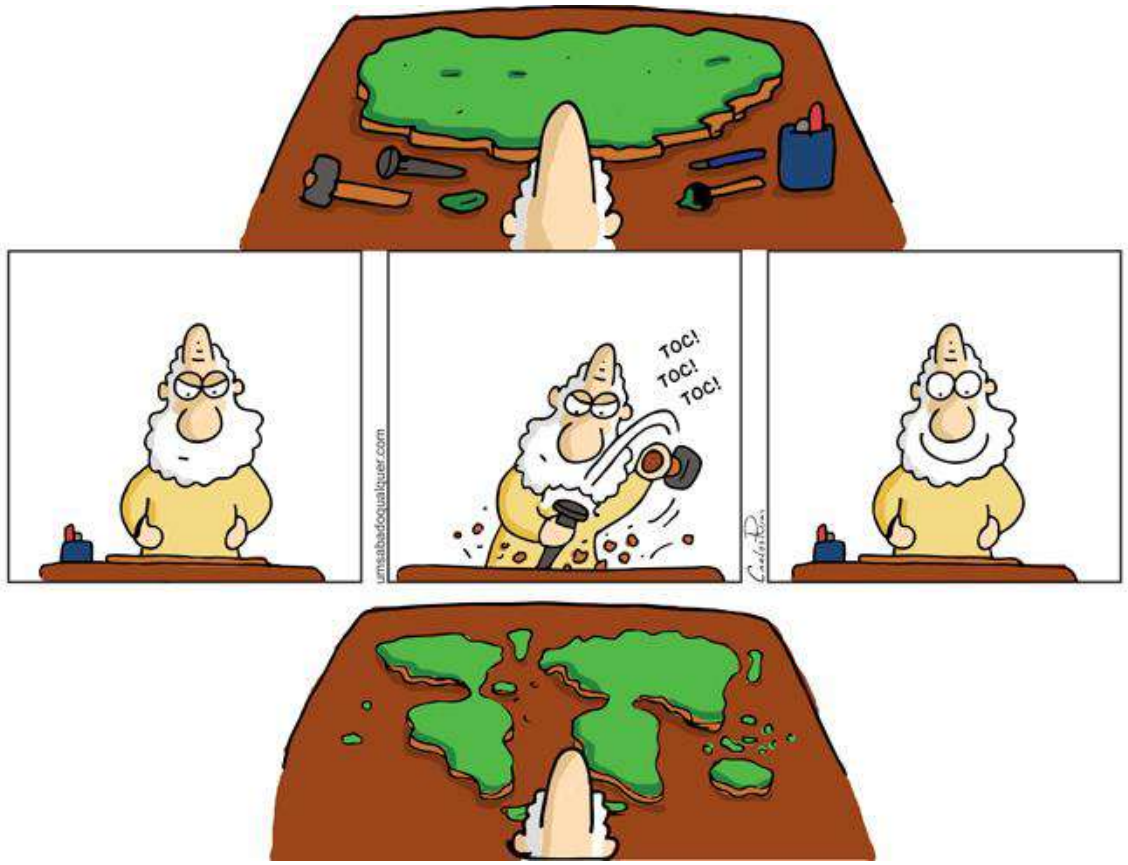
ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

caramujo; Brigitte, a borboleta charmosa; Joaninha, a geniosa; Mauro, o "minhoco" o ingênuo; Meleca, o lagarto mudo; Genoveva, a flor; Tuta, o tatu-filhote; Lampix e Bit Lux, dois vaga-lumes. A cartunista construiu um mundo ambientado em um jardim, com personagens típicas desse meio.

Na tira em discussão, Joaninha e Mauro estão em cena. Um recurso muito usado pela cartunista é a fragmentação em várias vinhetas do pensamento ou da fala da personagem em atuação na história, no caso, Mauro. Este apresenta-se deprimido. Para tornar mais intensa a tristeza, usa o advérbio intensificador "tão", sinalizando uma ideia de que ele seria possível descrever tal dimensão. Joaninha, complementa fazendo referência aos textos delimitados publicados na internet. A estratégia de intensificação se dá por meio da terminação "-ão", acrescida ao final do substantivo "texto". O efeito cômico não só está nesse complemento, como também na concordância de Mauro.

Deus e outras criações personificadas de Carlos Ruas também constituem personificações.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017



Tira 14 — Deus "No princípio".

Fonte: Carlos Ruas. Blogue Sábado Qualquer. Disponível em: <http://www.umsabadoqualquer.com/category/no-principio>. Acesso em: 5 abr. 2017.

A personagem "Deus" constitui a primeira temática trazida em suas criações, para a problematização cômica das religiões. O próprio cartunista o caracteriza como humano e semelhante ao homem: "Assim como você ele também sofre, chora, sorri, fica puto e inunda tudo, se arrepende, briga com a mulher, volta, faz cagada, conserta..." (Descrição apresentada no blogue "Sábado qualquer" em: <http://www.umsabadoqualquer.com/sobre>. Acesso em: 5 abr. 2017)

Na décima quarta tira, há uma referência às primeiras passagens bíblicas das religiões cristãs: a criação do mundo no livro "Gênesis". Deus, usando ferramentas tipicamente humanas, constrói o mundo por meio da força de seu trabalho. Incialmente, diante de uma matéria bruta, Deus pensa no que fazer.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Manipula tal matéria e fica feliz com a obra. No fim, o mundo é apresentado, conforme a representação geográfica na forma de mapa-múndi.

Alguns traços das personagens personificadas

Outras criações personificadas aparecem em mais obras, por exemplo, em "Macanudo" de Liniers. Após esse breve levantamento, com base nas discussões feitas no projeto de pesquisa já citado, é possível dizer que:

a) o balão de fala sinaliza que a personagem personificada interage no desdobramento narrativo com outras personagens;

b) o balão de pensamento indica que não há a interação verbal internamente, e sim externamente, na relação com o leitor;

c) todas as personagens podem ou não ser personificadas;

d) as personagens podem ser animais, objetos ou entidades humanizadas, como a morte, Deus etc.;

e) a personificação não constitui uma forma de caracterizar personagens recentes;

f) as ambientações podem ser espaços em que os humanos vivem e nele interagem (escola, casa etc.), espaços não tipicamente humanos (jardim) e uma mescla desses espaços (rua, deserto etc.)

g) em todos os casos, os traços humanos reconhecíveis constituem as identidades das personagens, por exemplo, pessoa doente e mundo doente (o mundo), homem em crise quanto à existência de Deus (as cobras), medo da morte etc.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

h) as atribuições de traços humanos às personagens dos quadrinhos ocorrem, mutuamente, na maneira como elas agem na linguagem e por meio dela e na forma como são ilustradas.

i) em se tratando do gênero "tira cômica", a organização narrativa se mantém e, em todos os casos, as personificações são fundamentais para a construção do humor.

A personificação também é uma estratégia em outros gêneros quadrinísticos: charge, novela gráfica e histórias de aventuras. Por fim, todos os traços humanos utilizados para a caracterização das personagens são conhecimentos compartilhados entre cartunista e leitor. Portanto, contribuem para a construção da expectativa a partir de um agenciamento de elementos partilhados entre ambos. A partir daí, aquele vai direcionando o olhar do leitor, de modo a esboçar uma "lógica" narrativa, isto é, uma suposta previsibilidade dos acontecimentos. No final, há uma ruptura, em que tal "lógica" é quebrada, para que haja um efeito cômico e também para que o leitor veja as "coisas do mundo" de outra forma. A função do cartunista, nesse sentido, é de apresentar a outra "face da moeda".

Referências

BERGSON, Henri. O riso: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. As figuras de linguagem. São Paulo: Ática, 1989.

CAGNIN, Antonio Luiz. Os quadrinhos: um estudo abrangente da arte sequencial, linguagem e semiótica. São Paulo: Criativo, 2014.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

CHERUBIM, Sebastião. Dicionário de figuras de linguagem. São Paulo: Pioneira, 1989.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. Nova gramática do português contemporâneo. 5. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.

Dicionário eletrônico de Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

FIORIN, José Luiz. Figuras de retórica. São Paulo: Contexto, 2014.

DAVIS, Jim. Garfield: toneladas de diversão. Porto Alegre: L&PM, 2006/2012c. v. 5.

FOUCAULT, Michela. O que é um autor? 6. ed. Lisboa: Passagens, 2006.

HENFIL. A volta da Graúna. São Paulo: Geração Editorial, 2003.

PROPP, Vladimir. Comicidade e riso. São Paulo: Ática, 1992.

QUINO [Joaquín Salvador Lavado] Toda a Mafalda: da primeira à última tira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RAMOS, Paulo. Pontos de fuga: registros do processo de alargamento do formato das tiras. Nona Arte: Revista Brasileira de Pesquisas em Histórias em Quadrinhos. São Paulo, v. 3, n. 1, 2014. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/nonaarte/ojs/index.php/nonaarte/article/view/96>. Acesso em: 11 set. 2014.

_____. Faces do humor: uma aproximação entre piadas e tiras. Campinas, SP: Zarabatana Books, 2011.

_____. A linguagem dos quadrinhos. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. Tiras cômicas e piadas: duas leituras, uma piada. 2007. 421 fls. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-04092007-141941/pt-br.php>. Acesso em: 01 maio 2014.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

SCHULZ, Charles. O Melhor de Peanuts. Porto Alegre: L&PM, 2015.

VERISSIMO, Luis Fernando. As cobras: antologia definitiva. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

WATTERSON, Bill. Calvin e Haroldo: e foi assim que tudo começou. São Paulo: Conrad, 2010.

Páginas consultadas

BENETT. Publicação em: 17 fev. 2017. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/opiniao/charges/benett/2017-02-17-2mgxzwixz1i4s9ujunp5j3afy>. Acesso em: 05 abr. 2017.

GOMES, Clara. Bichinhos de Jardim – historinhas mequetrefes. Disponível em: <http://bichinhosdejardim.com/wp-content/uploads/2016/07/bdj-160617-web.jpg>. Publicação em: 13 jul. 2016. Acesso em: 27 jul. 2016.

ORLANDELI. Última Quimera. Disponível em: <http://ultimaquimera.com.br/>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 23 maio 2014.

RUAS, Carlos. Sábado Qualquer. Disponível em: <http://www.umsabadoqualquer.com/category/no-principio>. Acesso em: 5 abr. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Publicação de Charges no *Jornal Sem Terra*: evidências históricas para compreender o MST e a luta pela terra

Fabiano COELHO[1]

Resumo: Em seu ofício, sobretudo, a partir do século XX, os historiadores tem se apropriado de diversos e distintos vestígios que os propiciem compreenderem as experiências históricas de sujeitos e grupos. Nessa perspectiva, destacam-se as charges publicadas no *Jornal Sem Terra*, periódico editado pela Direção Nacional do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), como evidências significativas para estudar a historicidade do Movimento e da luta pela terra no Brasil. Entre o humor/riso e a política, as charges tinham lugares e objetivos específicos no periódico do MST. Nesse trabalho, discute-se como eram produzidas as charges no jornal e as tensões envoltas dessa questão. As charges são fontes significativas para compreender os grupos e as leituras que tais grupos elaboram sobre as experiências históricas.

Palavras-chaves: *Jornal Sem Terra*, Charges, Pesquisa.

Nesse texto, além de refletir sobre o gênero "charges", a ideia é destacar as charges publicadas no *Jornal Sem Terra*, periódico editado pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), chamando atenção para o fato de que as charges são evidências significativas no estudo do Movimento e dos processos históricos envolvendo a luta pela terra no Brasil[2]. Como as charges foram produzidas e publicadas no *Jornal Sem Terra*? Essa indagação permeará grande

[1] Doutor em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Grande Dourados (PPGH/UFGD). Docente dos Cursos de Graduação e Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em História da UFGD.
[2] A proposição desse trabalho advém de reflexões de um projeto de pesquisa cadastrado na Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa da Universidade Federal da Grande Dourados (PROPP/UFGD), intitulado "Entre Charges e Representações: MST e *Jornal Sem Terra*" (vigência: 2015-2018).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

parte do trabalho. Para respondê-la, utilizam-se as experiências de pesquisas desenvolvidas na produção da Tese de Doutorado do autor[3] e as entrevistas realizadas com os editores do Jornal Sem Terra, especificamente as entrevistas realizadas com os seguintes editores: Débora Lerrer, Nilton Viana, Cristiani Gomes e Igor Felippe Santos.

As entrevistas com Débora Lerrer, Nilton Viana, Cristiane Gomes e Igor Felippe Santos foram realizadas pessoalmente, nas cidades de São Paulo/SP e Rio de Janeiro/RJ, em abril de 2012. A realização das entrevistas teve como objetivo entender a produção do *Jornal Sem Terra* – a dinâmica e as tensões que a envolviam – e o papel da Direção Nacional do MST nessa produção. Ao longo do trabalho, quando se recorrer a narrativa dos editores, citará a referência completa da entrevista em nota de rodapé.

Anterior às reflexões sobre as charges, é significativo tecer considerações sobre o *Jornal Sem Terra*[4]. O periódico começou a ser editado antes mesmo da organização do MST[5], no ano de 1981, em formato de boletim, com o nome de *Boletim Sem Terra*. Sua produção desenvolvia-se em Porto Alegre/RS e os responsáveis por sua organização foram a Comissão Pastoral da Terra (CPT), a Pastoral Universitária de Porto Alegre/RS, e o Movimento de Justiça e Direitos Humanos do Rio Grande do Sul (MJDH-RS).

O *Jornal Sem Terra* é concebido pelos membros da Direção Nacional do MST como um "instrumento político de luta", que deve estar a "serviço" da sua organização. No "jogo político" (BOURDIEU, 2006, p. 169) em que o Movimento participa, o periódico é um instrumento relevante para construir representações

[3] Ver: COELHO, Fabiano. Entre o Bem e o Mal: representações do MST sobre os presidentes FHC e Lula (1995-2010). 2014. 440f. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Ciências Humanas. Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados.
[3] Em relação à organização e historicidade do *Jornal Sem Terra*, ver os trabalhos de Mestrado e Doutorado de Fernando de Perli (2002; 2007) e a Tese de Doutorado de Antonio Alves Bezerra (2011).
[4] Em relação à organização e historicidade do *Jornal Sem Terra*, ver os trabalhos de Mestrado e Doutorado de Fernando de Perli (2002; 2007) e a Tese de Doutorado de Antonio Alves Bezerra (2011).
[5] O MST foi criado "oficialmente" em janeiro de 1984, no transcorrer de um encontro de trabalhadores rurais em Curitiba/PR. Contudo, a literatura sobre o Movimento indica que sua organização estava sendo gestada em fins da década de 1970, com a articulação de lideranças de trabalhadores rurais sem-terra de diversos estados do país. O Movimento desenvolveu uma organização dinâmica, com práticas peculiares e fomentou instrumentos políticos para auxiliar em suas lutas. Um dos instrumentos políticos do MST é o *Jornal Sem Terra*. Sobre a historicidade do MST, sugere-se a leitura dos seguintes autores: Bernardo Mançano Fernandes (2000); Miguel Carter (2010); Claudinei Coletti (2005), e Debora Franco Lerrer (2008).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

sobre diversas e distintas questões que envolve a organização e seus integrantes. Há que se destacar que o *Jornal Sem Terra* é uma fonte riquíssima para compreender as ações, caminhos e descaminhos do Movimento ao longo do tempo, também face à luta pela terra no Brasil.

O MST investiu na publicação de charges entre os textos do *Jornal Sem Terra*. As charges não foram publicadas aleatoriamente no jornal, ou que seu discurso imagético estava desconexo com as representações que o MST almejava expressar. As charges, como elementos discursivos, tinham relevância no jornal, na medida em que os seus traços construíam representações que interessavam à Direção Nacional do Movimento.

No *Jornal Sem Terra*, as charges, quase sempre, acompanhavam os editoriais, exceto, a partir de julho de 2007[6]. Nos editoriais, as charges eram parte constitutiva importante dessa seção do jornal. Compreende-se que as charges não estão deslocadas das representações construídas pelos discursos escritos. Muito pelo contrário, elas são portadoras de representações que vão ao encontro do que está escrito nos editoriais e, de maneira geral, em notícias e artigos que fazem parte do jornal.

A seção "Editorial" é um espaço exclusivo da Direção Nacional do MST, que o utiliza para falar em nome do Movimento. Por meio dos editoriais, a Direção Nacional se posiciona e expressa representações sobre diversos assuntos, os quais, sua maioria, são direcionadas às políticas e ações dos governos. Ao realizar entrevistas como os editores do *Jornal Sem Terra*, eles salientaram que os editoriais eram de responsabilidade da Direção Nacional do MST. Débora Lerrer enfatizou: "sempre foram"[7]. Em cada edição, algum representante da Direção Nacional ficava responsável por escrever o editorial. Sobre os editoriais, Igor narra que:

[6] A entrevista realizada com Igor Felippe Santos, editor do jornal a partir de 2007, sinaliza que "não houve uma definição política de parar com a publicação das charges junto aos editoriais" (2012). Isto é, não houve discussão entre os envolvidos na produção do jornal em torno da publicação ou não das charges. Interpreta-se que a não publicação, a partir de 2007, estava associada, sobretudo, ao estilo e à avaliação dos profissionais que passaram a compor a editoração.
[7] Débora Franco Lerrer. Entrevista concedida a Fabiano Coelho. CPDA/UFRRJ. Rio de Janeiro/RJ, 2012.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> O editorial é a mensagem política do MST. É a mensagem que nós queremos que a nossa militância receba e que isso vai contribuir na sua ação política. Então, a responsabilidade do editorial é da Direção Nacional do MST. É sempre um companheiro da Direção, varia bastante de quem escreve, depende muito do tema, depende muito da discussão. Mas é sempre um debate que nós queremos propor que a nossa militância faça e que é um debate importante na constituição e consolidação e nos rumos do Movimento[8].

Os editoriais, conforme apontado, refletem as concepções políticas e ideológicas da Direção Nacional do MST. Mas, o que é charge? Ou melhor, pensando no ofício do historiador, qual a natureza existencial dessa tipologia de fonte histórica? A priori, destaca-se que, no campo historiográfico, a utilização de charges tem sido "tímida". Isto é, por mais que houve um avanço considerável na historiografia no sentido de expandir o leque de documentos/fontes do historiador[9], as charges enquanto "evidências históricas" ainda são pouco exploradas.

Entre os pesquisadores que estudam essa modalidade discursiva, existem algumas definições técnicas. O termo "charge" deriva da palavra francesa *charger*, que significa "carregar", "exagerar". Rosildo Raimundo de Brito chama a atenção para a problemática de caracterização do que seria charge, haja vista que, no jornalismo, é considerada uma modalidade caricatural, possibilitando interpretações distintas (BRITO, 2006). Por vezes, as charges são interpretadas semelhantemente à caricatura e ao cartum.

Há diversas interpretações sobre essa questão. Em seu trabalho sobre "charge jornalística", Carlos Edson Romualdo subsidia essa discussão. O autor considera o cartum como uma representação genérica e atemporal; a charge como a representação crítica de determinado fato, personagem ou acontecimento,

[8] Igor Felippe Santos. Entrevista concedida a Fabiano Coelho. Secretaria Nacional do MST. São Paulo/SP, 2012.
[9] O entendimento do que são fontes históricas ampliou consideravelmente na historiografia, sobretudo, na segunda metade do século XX. Vestígios, indícios, pistas de diversas naturezas foram apropriadas pelos pesquisadores, ampliando suas possibilidades de interpretações sobre os fenômenos históricos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

geralmente político e com limitação temporal; e a caricatura, uma representação exagerada, proposital, partindo das características mais alusivas dos indivíduos ou fatos (ROMUALDO, 2000, p. 21).

Conforme José Marques de Melo, no universo jornalístico, caricatura e charge estão imbricadas, ou seja, as características de ambas estão nas representações chargísticas. Para tanto, define o que seria uma e outra: a) caricatura – "retrato humano que exagera ou simplifica traços, acentuando detalhes ou acentuando defeitos. Sua finalidade é suscitar risos, ironia. Trata-se de um retrato isolado"; b) charge – "crítica humorística de um fato ou acontecimento específico. Reprodução gráfica de uma notícia já conhecida do público, segundo a ótica do desenhista e que, tanto pode se apresentar através de imagens, quanto combinando imagem e textos (títulos, diálogos)" (MELO, 2003, p. 68).

Destaca-se que as charges não são produzidas apenas sob a "ótica do desenhista", conforme disse Melo, mas também sob a ótica do grupo ligado ao periódico em que a charge é publicada. As charges podem ser "encomendadas". As charges produzidas no *Jornal Sem Terra* se caracterizam em sua essência como elementos chargísticos e caricaturais, pois elas têm o humor, a política e a representação exagerada dos fatos como dimensões preponderantes.

Para Rozinaldo Miani, a charge é herdeira da caricatura e deve ser entendida "enquanto uma representação humorística, caricatural e de caráter político, satirizando um fato específico" (MIANI, 2001, p. 3). O desenho, a linha, o espaço, o plano, o ponto de enfoque, o volume, a luz, a sombra, o movimento, a narrativa, o balão, a onomatopéia e o texto verbal são elementos constitutivos e que estruturam a charge. Por ora, esses elementos, necessariamente, não precisam aparecer todos juntos na charge. Miani salienta outros elementos característicos da charge: a "efemeridade", isto é, a charge é erigida para destacar determinado fato ou momento; e a "apresentação física", em que o artista recorre geralmente a um quadro para abordar o assunto (raramente o chargista recorre a dois ou mais

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

quadros na construção da charge), todavia, a charge não se restringe apenas a um quadro (MIANI, 2001, p. 3-4).

Em relação à essa última característica, de que a charge não se resume a um quadro, compartilha-se, abaixo, cinco charges publicadas no *Jornal Sem Terra*, entre as décadas de 1980 e anos 2000. Notem que o "humor", a "efemeridade", o "exagero" e o conteúdo político são latentes nas imagens.

Imagem 1: "Qual é o jeito, Zé?"
Fonte: Jornal Sem Terra. São Paulo, agosto de 1987, ano VI, n. 65, p. 2.
Chargista: sem identificação.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imagem 2: Ninguém acredita nesse governo

Fonte: Jornal Sem Terra. São Paulo, abril de 1988, ano VII, n. 72, p. 3.

Chargista: Britos.

Imagem 3: Para acabar com a violência no campo

Fonte: Jornal Sem Terra. São Paulo, setembro de 1995, ano XIV, n. 151, p. 2.

Chargista: Marcio Baraldi.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

TUCANÓQUIO
DESCOBRI PORQUE OS TUCANOS TÊM O BICO TÃO COMPRIDO!...
POR QUÊ?
ELE CRESCE TODA VEZ QUE ELES CONTAM UMA MENTIRA !!!
JÁ ABENTEI 60 MIL FAMÍLIAS !!! ROO-ROOO
TOOO

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

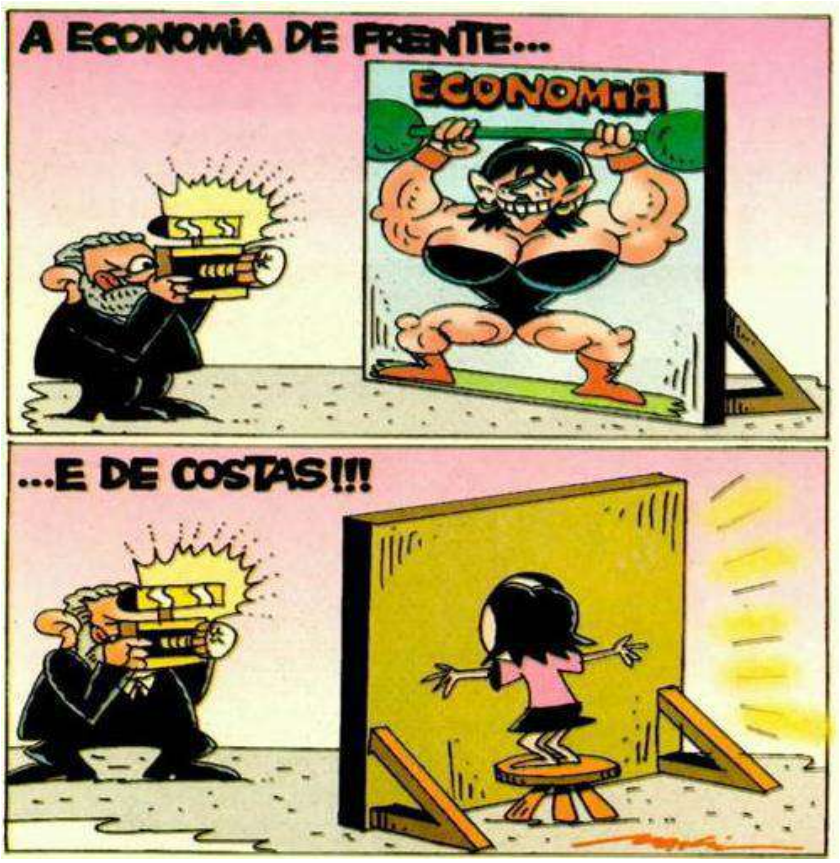


Imagem 5: A macroeconomia de Lula

Fonte: Jornal Sem Terra. São Paulo, abril de 2005, ano XXIII, n. 250, p. 3.

Chargista: Marcio Baraldi

Outros aspectos fundamentais que acompanham as charges são o "humor", a "ironia" e a "sátira". As charges, além de seu conteúdo político, objetivam causar risos nos leitores. Sobre o humor, há uma dimensão interessante para elencar sobre as charges, no sentido de que elas intentam "produzir o riso". Aliás, o que é o "riso"? O que é o "sorriso"? Utilizam-se as reflexões de Alain Deligne (2011) que, diferentemente de Hegel (e Marx), entende o que separa o "homem" dos "animais" não é o "trabalho". Ele prefere pensar essa distinção a partir do "riso". Isto é, "o riso é próprio do homem" (2011, p. 29). Assim, o riso permite conhecer melhor a humanidade.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> O riso é um signo, "signo natural", como diria Condillac, que designa um comportamento e indica algo além de qualquer objetividade. O riso é um estado de comunicação não discursivo. Com ele, saímos do domínio lógico, entramos no expressivo, no afetivo. Diante de tal processo, seria necessário proceder fenomenologicamente (DELIGNE, 2011, p. 29-30).
> O riso é alegre, mas pode ser amarelo, sarcástico, amargo (DELIGNE, 2011, p. 30).

O "riso" se imbrica com o "sorriso". Logo, são distintos. O sorriso é "natural" – o bebê sorri; a mãe sorri na volta de um filho que estava distante etc. O riso se manifesta a partir de uma construção. Ou seja, o riso é um fenômeno construído, que adquire sentidos e significados a partir de seus condicionamentos. Nessa direção, pensa-se que a dimensão do riso está no campo da "construção" e da "recepção".

Como as pessoas "produzem" o riso e como elas se "apropriam" do riso? Como as pessoas se apropriam de uma charge? Ou, de uma peça de teatro irônica? Existem condicionamentos sociais para rir. Podemos "rir de tudo", mas em lugares específicos. Existem dimensões que envolvem a produção do riso – lugar, tempo, pessoas, grupos, finalidades. O riso como uma produção e uma prática intencionada, pode ser tornar "subversivo" (DELIGNE, 2011).

O discurso humorístico explorado pelo chargista, que se baseia na ironia e na sátira, por vezes, se reveste de "sentido contrário". Ou seja, diz uma coisa, quando, na verdade, o sentido implícito é outro. Para Luís Fernando Lopes, a ironia é utilizada para produzir efeitos de sentido. No seu entender, "a ironia se refere a uma figura de pensamento que nos leva a sugerir, numa palavra, numa expressão ou numa frase, algo diferente do que elas literalmente designam" (LOPES, 2008, p. 59).

Na visão de Brito, a charge é a representação máxima da ilustração satírica, em que o chargista trabalha com a dualidade do "sério" e do "ridículo". Isto é, as representações contidas nas charges têm as dimensões da crítica e do humor que,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

por vezes, ridicularizam aquilo que está sendo representado (BRITO, 2006, p. 29). As charges são produzidas a partir de diversos fatores: sociais, políticos, econômicos e/ou culturais. No *Jornal Sem Terra*, as charges são, sobretudo, de cunho político e os governos e presidentes brasileiros são "alvos" das representações.

Em relação ao "ridículo", ou melhor, representar sujeitos e grupos de forma a ridicularizá-los, compartilhamos abaixo duas charges publicadas no *Jornal Sem Terra*: uma sobre o presidente José Sarney (1985-1989) e outra sobre Fernando Henrique Cardoso (FHC – 1995-2002).

Imagem 6: Reforma Agrária: Governo não faz, nós vamos fazer
Fonte: Jornal Sem Terra. São Paulo, julho de 1987, ano VI, n. 64, p. 2.
Chargista: Rubens

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imagem 7: Um governo vergonhoso
Fonte: *Jornal Sem Terra*. São Paulo, setembro de 2001, ano XIX, n. 214, p. 2.
Chargista: Marcio Baraldi

O estudo das charges no *Jornal Sem Terra* possibilitou avaliar que elas não foram inseridas no periódico apenas como forma de distrair os leitores. Elas visam precipuamente a alertar, denunciar, levar à reflexão. Não obstante, também se caracterizam, seguindo a concepção de Miani, como "instrumento de persuasão", "intervindo no processo de definições políticas e ideológicas do receptor, através da sedução pelo humor, e criando um sentimento de adesão que pode culminar com um processo de mobilização" (MIANI, 2001, p. 4). Nas charges, o elemento cômico é revestido de crítica analítica; carrega em si o humor, mas tem intenso conteúdo discursivo crítico sobre aquilo que quer retratar.

Acrescenta-se que, a charge, tem forma de expressão eminentemente "dissertativa". As charges buscam expor ideias, narrar fatos, acontecimento, de acordo com o autor e/ou grupo a que está vinculada. É possível dizer que a charge se configura como um texto iconográfico, com objetividade, sentidos e intencionalidades perante os seus receptores. Sua construção implica, entre outros objetivos, comunicar, levar à reflexão, construir representações para os receptores. Por essa perspectiva, as charges não podem ser visualizadas como simples

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

diversão ou humor, pois são representações de experiências históricas, elaboradas a partir de concepções e olhares de determinados grupos.

Para se compreenderem as charges torna-se necessário conhecer também o trabalho do chargista. O chargista interage com a existência de significações não manifestas, mas subtendidas, "de forma que isso nos obriga a recuperar toda uma série de informações para melhor compreender a gama possível de significados" (LOPES, 2008, p. 49). Sob essa perspectiva, a compreensão de charges publicadas em periódicos exige que se recorra ao entendimento de determinadas questões que podem estar subtendidas. Há que se conhecer o contexto, o momento histórico em que as charges foram produzidas; identificar os receptores, a quem eram direcionadas, e ainda as críticas implícitas na imagem. Na análise de charges, não é possível isolá-las de outras informações; é preciso entrecruzar o momento histórico com a produção da imagem.

A produção das charges publicadas no *Jornal Sem Terra* era realizada por chargistas considerados "amigos do MST" e simpatizantes das lutas do Movimento. Isto é, eram profissionais que colaboravam com o Movimento por compartilharem de suas lutas e projetos. Também, existiam algumas colaborações esporádicas de ilustradores que integravam o corpo de militantes da organização[10].

Os nomes mais recorrentes nas charges, a partir do ano de 1984, eram os de Celso Schoreder (1984-1985), Corvo (1984-1985), Vilachã (1985), Bira (1985-1987), Falkon (1987), Brito (1987-1989), Rubens (1987-1988), Elda Broilo (1989), Hércules (1991-1993), Luiz Carlos dos Santos "Luscar" (1993-2002), José Alberto Lovreto "JAL" (1993-1995), Gilberto Maringoni (2002) e Márcio Baraldi (1998-2007)[11]. Observa-se a diversidade dos colaboradores. Não é possível dizer que todos tinham um compromisso ideológico com o MST, mas, por algum motivo, mesmo financeiro, os levaram a colaborar com a elaboração das edições do *Jornal Sem Terra*.

[10] Muitas charges não eram assinadas no *Jornal Sem Terra*, o que dificulta o trabalho de identificação dos chargistas.
[11] Para o desenvolvimento do Projeto de Pesquisa, apresentado na nota "n. 2", estão sendo realizadas entrevistas com chargistas que colaboraram com o *Jornal Sem Terra*. Algumas entrevistas já foram realizadas, com os seguintes profissionais: Márcio Baraldi, Luiz Carlos dos Santos "Luscar", José Alberto Lovreto "JAL", Vilachã, e Bira.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As publicações das charges tinham o aval dos editores e da Direção Nacional do MST. Nessa perspectiva, elas estavam de acordo com aquilo que a organização do Movimento queria representar aos seus integrantes. No periódico não havia um profissional especializado para criar as charges. O editor Igor Felippe Santos salienta que "tinha um chargista que prestava serviço pra nós"[12].

O MST pagava o trabalho dos profissionais/chargistas com uma "contribuição simbólica". Conforme Cristiane, "a gente pagava uma coisa simbólica, não lembro exatamente o valor. Ele não fazia de graça, mas também não cobrava o preço de mercado"[13]. Por mais que não se cobrasse o preço de mercado, havia uma relação comercial na produção dessas charges. Mas, essa relação era mediada pela proximidade entre chargistas e MST. O fato de não cobrarem o valor de mercado para o MST era pautado, supostamente, na simpatia dos chargistas para com as lutas e ações do Movimento. A narrativa de Cristiane vai ao encontro do que outros editores entrevistados disseram e permite compreender o processo e a dinâmica de produção das charges nos editoriais do jornal:

> Acho que era bem importante, tanto que o editorial era produzido, eu mandava o texto pro Baraldi e aí ele pegava e fazia. Às vezes acontecia de falar: "ah, Baraldi ficou meio assim, vamos fazer outra, será que não rola uma outra coisa, eu pensei assim e assado". A gente trocava umas ideias, ou não, às vezes já era, porque às vezes a charge chegava 10 horas da noite, no fechamento do jornal. Mas, acho que é bem importante a presença da ilustração, da charge[14].

Os editores do *Jornal Sem Terra* valorizavam o recurso imagético, o uso das charges no jornal. Para Nilton, a charge era importante e auxiliava na compreensão dos discursos escritos. A escrita e a imagem eram pensadas e publicadas com o propósito de trazer mensagens para os leitores e criar

[12] Igor Felippe Santos. Entrevista concedida a Fabiano Coelho. Secretaria Nacional do MST. São Paulo/SP, 2012.
[13] Cristiane Gomes. Entrevista concedida a Fabiano Coelho. São Paulo/SP, 2012.
[14] Cristiane Gomes. Entrevista concedida a Fabiano Coelho. São Paulo/SP, 2012.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

representações a partir da visão de mundo do MST. A imagem auxiliava no entendimento dos temas abordados.

> Nós procurávamos associar sempre o conteúdo com a charge. Normalmente a gente pedia, os companheiros mandavam, e falava: "oh, vamos tratar de tal tema". Enfim, pra nos auxiliar no entendimento da mensagem que nós queríamos passar para os companheiros, para a militância. Sempre foi muito aceita, muito bacana, muito bem feita as ilustrações e nos ajudaram bastante nesse contexto[15].

As charges iam ao encontro daquilo que estava escrito. Em um ou mais quadros, sintetizava-se o que o editorial e outras seções do jornal queriam expressar. Cristiane pontua que as charges poderiam comunicar "diretamente", sobretudo, em relação às pessoas que não tinham muitos estudos e dificuldades em entender a linguagem escrita. A charge se caracterizava como um componente pedagógico. Elas ajudavam "muito a entender"[16], como disse Nilton. Sobre as charges, Cristiane sublinha que: "você olha, de repente, você nem precisa ler muito o editorial para saber que mensagem se quer passar com aquilo"[17].

As charges possuem uma natureza que as caracteriza, e o pesquisador precisa conhecer suas especificidades, no intuito de ampliar seus horizontes de interpretação. As charges se utilizam de recursos visuais e linguísticos. Desse modo, o seu caráter artístico também se transforma numa prática política, ligada a determinado grupo, expondo a crítica sobre determinadas questões. Nesse sentido, ela também tem caráter ideológico. As charges lidam com o fato de como um grupo vê o "Outro", e suas ações.

Para Laura Nery, as charges publicadas na imprensa, a partir do seu conteúdo discursivo ideológico, possuem "poder de personificação" (NERY, 2001). Isto é, capacidade de combinar metáforas, representações e símbolos através dos

[15] Nilton Viana. Entrevista concedida a Fabiano Coelho. Sede do jornal *Brasil de Fato*. São Paulo/SP, 2012.
[16] Nilton Viana. Entrevista concedida a Fabiano Coelho. Sede do jornal *Brasil de Fato*. São Paulo/SP, 2012.
[17] Cristiane Gomes. Entrevista concedida a Fabiano Coelho. São Paulo/SP, 2012.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

traços. Miani entende a charge como uma prática discursiva "reveladora de ideias e expressão ideológica de uma determinada posição política que está no exercício do poder" (MIANI, 2001, p. 9). O autor entende que toda linguagem e discurso são ideológicos e construídos social e historicamente, por meio das relações sociais dos grupos. "Todo signo é ideológico, caracterizado com uma realidade ideológica, que tem sua materialidade e que se constrói no ambiente social da comunicação, pela interação verbal" (MIANI, 2001, p. 6).

Por ser um discurso ideológico, as charges se transformam também num discurso "persuasivo". Isto é, objetiva convencer os seus receptores, a partir das ideias e concepções do grupo que as criou. Mais que informar, os discursos visam a "agir" nas experiências históricas, e o MST, por meio do seu periódico e charges publicadas, faz de seu discurso um ato persuasivo. Ao se tornar característica no interior dos periódicos, a charge conquista espaço como material de opinião e revela "a sua potencialidade política e ideológica enquanto manifestação de linguagem" (MIANI, 2001, p. 6). A charge é fonte importante para analisar experiências passadas, haja vista que sua produção é marcada por acontecimentos históricos de determinada época, inserida nas relações sociais, políticas, econômicas e/ou culturais de determinados grupos. Assim, toda charge é portadora de uma memória histórica.

A charge no *Jornal Sem Terra*, assim como o texto escrito, caracteriza-se como uma prática discursiva carregada de significação política e ideológica. Muito mais que um recurso humorístico e lúdico, a charge intenta personificar e persuadir[18]. No *Jornal Sem Terra*, as charges representavam como a organização do MST compreendia determinadas ações de grupos, personagens políticos e políticas voltadas ao campo. Desse modo, salienta-se que as charges publicadas no *Jornal Sem Terra* são fontes significativas para compreender as lutas do MST e aspectos históricos da luta pela terra no Brasil. As charges, a partir do olhar do

[18] É necessário ressaltar que as charges têm sido estudadas por diversos pesquisadores das mais variadas áreas do conhecimento, a partir de perspectivas teórico-metodológicas distintas, por exemplo, os estudiosos dos campos da Linguística e da Semiótica.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

chargista e do entendimento da Direção Nacional do MST oferecem pistas para compreender como o Movimento interpretou e representou os processos históricos ao longo do tempo.

Fontes/Entrevistas

Cristiane Gomes. Entrevista concedida a Fabiano Coelho. São Paulo/SP, 2012.

Nilton Viana. Entrevista concedida a Fabiano Coelho. Sede do jornal *Brasil de Fato*. São Paulo/SP, 2012.

Igor Felippe Santos. Entrevista concedida a Fabiano Coelho. Secretaria Nacional do MST. São Paulo/SP, 2012.

Débora Franco Lerrer. Entrevista concedida a Fabiano Coelho. CPDA/UFRRJ. Rio de Janeiro/RJ, 2012.

Fontes/Imagens

Imagem 1: "Qual é o jeito, Zé?". Fonte: *Jornal Sem Terra*. São Paulo, agosto de 1987, ano VI, n. 65, p. 2. Chargista: sem identificação.

Imagem 2: Ninguém acredita nesse governo. Fonte: *Jornal Sem Terra*. São Paulo, abril de 1988, ano VII, n. 72, p. 3. Chargista: Britos.

Imagem 3: Para acabar com a violência no campo. Fonte: *Jornal Sem Terra*. São Paulo, setembro de 1995, ano XIV, n. 151, p. 2. Chargista: Marcio Baraldi.

Imagem 4: FHC: é hora de fazer e não prometer. Fonte: *Jornal Sem Terra*. São Paulo, julho de 1996, ano XV, n. 160, p. 2. Chargista: Marcio Baraldi.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Imagem 5: A macroeconomia de Lula. Fonte: *Jornal Sem Terra*. São Paulo, abril de 2005, ano XXIII, n. 250, p. 3. Chargista: Marcio Baraldi.

Imagem 6: Reforma Agrária: Governo não faz, nós vamos fazer. Fonte: *Jornal Sem Terra*. São Paulo, julho de 1987, ano VI, n. 64, p. 2. Chargista: Rubens.

Imagem 7: Um governo vergonhoso. Fonte: *Jornal Sem Terra*. São Paulo, setembro de 2001, ano XIX, n. 214, p. 2. Chargista: Marcio Baraldi.

Referências Bibliográficas

BEZERRA, Antonio Alves. O Jornal dos Trabalhadores Rurais Sem Terra e seus Temas: 1981-2001. 2011. 312 f. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. 9ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BRITO, Rosildo R. de. A Opinião no Riso: uma análise da intertextualidade na construção da significação de charges na imprensa paraibana. 2006. 145 f. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Ciências da Sociedade). Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, Campina Grande.

CARTER, Miguel (Org.). Combatendo a Desigualdade Social: o MST e a reforma agrária no Brasil. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

COELHO, Fabiano. Entre o Bem e o Mal: representações do MST sobre os presidentes FHC e Lula (1995-2010). 2014. 440f. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Ciências Humanas. Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados.

COLETTI, Claudinei. A Trajetória Política do MST: da crise da ditadura ao período neoliberal. 2005. 297 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Campinas, UNICAMP.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

DELIGNE, Alain. De que maneira o riso pode ser subversivo? In: LUSTOSA, Isabel (Org). Imprensa, Humor e Caricatura: a questão dos estereótipos culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 29-46.

FERNANDES, Bernardo Mançano. A Formação do MST no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2000.

LERRER, Debora F. Trajetórias de Militantes Sulistas: nacionalização e modernidade do MST. 2008. 197 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – CPDA/UFRRJ, Rio de Janeiro.

LOPES, Luís Fernando. Charge Jornalística: estudo do discurso chargístico da Folha de São Paulo veiculado no período da crise deflagrada pelo Primeiro Comando da Capital (PCC). 2008. 98 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC, São Paulo.

MELO, José M. de. Jornalismo Opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro. 3 Ed. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

MIANI, Rozinaldo Antonio. Charge: uma prática discursiva e ideológica. In: XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Anais do Intercom 2001. Campo Grande/MS: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2001. p. 1-11.

_____. A luta pela redemocratização no Brasil através da charge no jornal *Movimento*. In: WOITOWICZ, Karina Janz (Org.). Recortes da Mídia Alternativa: histórias e memórias da comunicação no Brasil. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2009.

PERLI, Fernando. Sem Terra: de boletim a tabloide. Um estudo do *Jornal dos Trabalhadores Rurais Sem Terra*. Entre a solidariedade e a representação (1983 – 1987). 2002. 200 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2002.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

_____. A Luta Divulgada: um Movimento em (in)formação – estratégias, representações e política de comunicação do MST (1981-2001). 2007. 333 f. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual Paulista – UNESP, Assis.

ROMUALDO, Carlos E. Charge Jornalística: intertextualidade e polifonia. Maringá: Eduem, 2000.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Humor e Religião: as charges do *Charlie Hebdo* sobre o Cristianismo

Helene AYOUB FRANZON
(Universidade Estadual de Londrina)[1]

O presente trabalho tem como objetivo analisar o conteúdo iconológico de duas charges relacionadas ao Cristianismo, publicadas pelo semanário francês *Charlie Hebdo* em novembro de 2012 e em fevereiro de 2013. Sendo o humor um dos principais elementos constitutivos das charges, pretendeu-se avaliar de que forma ele é utilizado no âmbito do sagrado, ao tratar de temas que envolvam religião. Para a análise proposta, foram usados os conceitos sobre iconografia e iconologia desenvolvidos pelo historiador da arte alemão Erwin Panofsky, que buscam interpretar o conteúdo da obra para além do que está explícito na imagem. Por meio da análise dos aspectos discursivos iconológicos de ambas as charges, observamos que o humor pode ser utilizado como ferramenta iconoclasta ao satirizar e desmistificar símbolos e conceitos associados ao sagrado.

Palavras-chaves: Humor, charge, Cristianismo.

ABSTRACT: The main purpose of this paper is to analyze the content of two cartoons related to Christianity, published by the French weekly magazine *Charlie Hebdo* in November, 2012, and February, 2013. Considering that humor is a constituent element of cartoons, this paper aims to evaluate in which way it is used in the sacred context, when religious themes are presented. For the proposed analysis, it will be applied the concepts of iconography and iconology developed by

[1] Mestranda em Comunicação Visual, Universidade Estadual de Londrina, helenefranzon@gmail.com
Orientador: Alberto Carlos AUGUSTO KLEIN (Universidade Estadual de Londrina)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Erwin Panofsky, that seek to interpret the content of the work beyond what is explicit in the image. Through the analysis of the iconological discursive aspects of both cartoons, we observed that humor can be utilized as an iconoclastic tool when it satirizes and demystifies sacred symbols and concepts.

Key-Words: Image, cartoon, Christianity.

INTRODUÇÃO

O semanário francês *Charlie Hebdo* é conhecido por suas charges polêmicas, que já causaram repercussão no mundo todo. Em diversas ocasiões, charges que retratavam figuras do Islamismo em situação de deboche foram responsáveis por protestos no mundo todo, processos judiciais, e inclusive atentados.

Mas não foi somente a religião Islâmica que *Charlie Hebdo* satirizou. As diversas religiões sempre estiveram em pauta entre as críticas da revista. Portanto, o objetivo central deste trabalho é analisar o conteúdo de duas charges sobre o Cristianismo publicadas no semanário em 2012 e 2013, e verificar de que forma o humor é usado para tratar sobre temas religiosos em ambas as imagens. O humor, normalmente associado ao riso, ao ambiente do cômico, nas charges aparece sob outra faceta: como ferramenta de transgressão.

Para a análise proposta, utilizaremos os conceitos de iconografia e iconologia desenvolvidos por Erwin Panofsky. O método deste autor tem como foco o conteúdo que vai além do que está explícito na imagem, que requer um conhecimento prévio do receptor para a devida interpretação.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

CHARLIE HEBDO

Charlie Hebdo é um semanário satírico francês. Seu slogan, "jornal irresponsável", dá o tom do conteúdo: humor ácido, crítica e sarcasmo. Os alvos são vários, desde política e governo até religião. A revista teve início em 1970, como sucessor do *Hara-Kiri*, periódico fundado por François Cavanna e Georges Bernier.

Por conta de seu conteúdo polêmico, *Charlie Hebdo* sofreu vários casos de julgamentos por difamação de líderes religiosos, empresários e ministros. Entre os anos que circulou, houve um hiato entre 1981 e 1992 – como havia perdido muitos leitores, teve de encerrar suas atividades. Desde que permanece ativa, há 24 anos, a revista foi marcada por grandes nomes da ilustração, como Wolinski, Cabu, Luz, entre outros.

Em sete de janeiro de 2015, a sede do *Charlie Hebdo* sofreu um atentado que causou a morte de doze pessoas, entre elas, renomados cartunistas da publicação. Um dos principais motivos que levaram ao ataque foi a revolta de segmentos do Islamismo por conta das charges que retratam o Profeta Maomé e figuras islâmicas em situações de deboche, consideradas ofensivas por diversos segmentos da religião[2].

CHARGE

[2]Com informações dos sites:
http://pt.blastingnews.com/internacional/2015/01/afinal-quem-e-o-charlie-hebdo-00226711.html
Acesso em: 26 maio 2015
http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/01/revista-charlie-hebdo-ja-havia-sido-atacada-por-charge-de-maome.html
Acesso em: 26 maio 2015
http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/01/1571630-veja-cronologia-com-polemicas-da-charlie-hebdo-e-ataques-a-publicacao.shtml
Acesso em: 27 maio 2015
http://blogdaboitempo.com.br/2015/02/16/eu-sou-estupido-e-maldoso-zizek-esclarece-sua-posicao-sobre-o-je-suis-charlie/
Acesso em: 26 maio 2015
http://www.conexaoparis.com.br/2015/01/08/por-que-cibla-do-atentado-foi-charlie-hebdo/
Acesso em: 17 jun. 2015

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A charge é uma representação iconográfica cujo objetivo principal é satirizar determinados acontecimentos ou fatos. Com teor crítico, visa levantar questionamentos e reflexões acerca de temas diversos. Diferentemente do cartum, a charge faz referência a personagens ou fatos conhecidos. Além disso, é marcada pela temporalidade, pois as questões que aborda são necessariamente atuais e específicas.

De acordo com Romualdo,

> (...) compreenderemos a charge como o texto visual humorístico que critica uma personagem, fato ou acontecimento político específico. Por focalizar uma realidade específica, ela se prende mais ao momento, tendo, portanto, uma limitação temporal. (ROMUALDO, 2000, p. 21).

Figura 1. Charge publicada no semanário *Charlie Hebdo* – Janeiro de 2015

O sentido da charge é moldado a partir de diversos elementos. Além do humor (ao qual daremos mais atenção adiante), outras características necessárias

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

para a construção de seu significado são as linguagens verbal e visual. A linguagem verbal inclui elementos como títulos, balões de diálogo e onomatopeias, enquanto a visual é composta de signos e símbolos. Para Miani,

> A imagem é representação na medida em que a inspiração para a produção do desenho é referenciada numa experiência da realidade e, portanto, não expressa uma verdade absoluta. Ela se apresenta como uma interpretação simbólica da realidade que procura conduzir o seu leitor a uma nova reflexão. (MIANI, 2000, pgs. 46-7).

O fato de que a imagem é composta de simbologias implica que, para a devida interpretação de seu sentido, é necessário um conhecimento prévio do receptor sobre o assunto ou acontecimento abordado. Além disso, o contexto social e político em que a charge é publicada também é uma questão importante no momento de análise de seu conteúdo.

Já a linguagem verbal é a que condiciona e direciona o olhar do receptor no momento de análise da imagem. Muitas vezes, uma charge só é inteiramente compreendida quando se leva em consideração as palavras que a acompanham. Para o filósofo e pesquisador da linguagem Mikhail Bakhtin (2004, p. 37), todos os signos ideológicos são apoiados pela palavra, que tem um papel de instrumento da consciência.

> A palavra acompanha e comenta todo ato ideológico. Os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos (um quadro, uma peça musical, um ritual ou um comportamento humano) não podem operar sem a participação do discurso interior. Todas as manifestações da criação ideológica - todos os signos não-verbais - banham-se no discurso e não podem ser nem totalmente isoladas nem totalmente separadas dele. (BAKHTIN, 2004, p. 37).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Portanto, no momento da análise iconológica da imagem, é fundamental levar em consideração, além dos signos e símbolos imagéticos, as palavras que a compõem e que criam ou reforçam seu significado.

HUMOR

Uma das características constitutivas da charge é o humor. E há diversas formas de se fazer uso dessa ferramenta, tanto para reforçar clichês e estereótipos, como também para desconstruí-los. Essa questão é discutida no documentário "O Riso dos Outros", em que diversos cartunistas, comediantes e atores discutem os limites do uso do humor. Para o escritor Antônio Prata, "Quando você faz uma piada politicamente incorreta, quando você é racista, você não tá fazendo nada de transgressor. Você tá assinando embaixo da realidade, você tá falando assim: 'o mundo é desigual, e eu 'tô' rindo disso." ("O riso dos outros", 2012).

Mas, em contrapartida ao humor usado para reiterar estereótipos sedimentados na sociedade, há também o humor usado de uma forma combativa. O renomado cartunista brasileiro, José Alberto Lovetro (Jal), afirma:

> O poder da charge cria e destrói ícones com seu simbolismo exacerbado. A função do humor é questionar o poder a todo momento. Por isso é altamente revolucionário. Quando Chaplin fazia de bobo um guarda de rua, em seus filmes, sabia que ridicularizar o poder descontrai o ser humano e o faz rir. Portanto o humor veio para contrapor regras sociais, questioná-las e descontrair. (LOVETRO, 2007, apud MIANI, KLEIN, p. 117).

Essa descontração, citada por Lovetro, é também discutida por Daniel Figueiredo em sua tese de mestrado. Ele afirma que a descontração, a qual ele se refere pelo termo amortização, é uma forma de humor que se opõe ao de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

transgressão, e surgiu a partir dos estudos do psicanalista Sigmund Freud sobre o chiste (2013, p. 25).

> O psicanalista, numa perspectiva ampliada, afirma que existe a sensação de prazer, que em sua maior incidência causa o riso, quando existe determinada economia da despesa psíquica, fazendo desse mecanismo o eixo central de raciocínio para os três tipos de situação cômica que identificou: o chiste, o cômico e o humor. Em uma compreensão psicológica, Freud apresenta uma possibilidade teórica do chiste como "economia do gasto psíquico". De acordo com ele, todas as vezes que de alguma maneira se economiza desgaste psíquico ou físico tem-se a sensação de prazer. (FIGUEIREDO, 2013. p. 25-6).

Em contrapartida a esse humor que está associado ao relaxamento, que é potencializador do riso, está o humor usado para criticar, para levantar questionamentos e reflexões, para debochar de preconceitos e estereótipos e, dessa forma, tentar desconstruí-los.

> O mecanismo do humor de transgressão ocorre, portanto, ao identificarmos na enunciação do conteúdo humorístico a intenção de transgressão de entendimento de uma dada regra social, que ao ser violada e subvertida, proporciona a mobilização do intelecto na construção de outras propostas de raciocínios, além de ter em sua natureza a crítica ao tema/situação retratada. (FIGUEIREDO, 2013, p. 25).

Este tipo de humor é bastante comum em charges. Sendo a crítica uma das principais características dessa forma iconográfica, cartunistas utilizam 'sacadas' inteligentes para usar o humor como forma de criticar determinada situação ou comportamento. As charges do semanário satírico *Charlie Hebdo*, duas das quais analisaremos neste trabalho, são exemplos do humor de transgressão – elas colocam situações importantes, e muitas vezes sérias, no âmbito do humorístico, como forma de levantar uma nova forma de visão acerca dos temas tratados.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

DESCRIÇÃO DOS PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Os conceitos sobre Iconografia e Iconologia do historiador e crítico da arte alemão Erwin Panofsky embasarão a nossa análise das imagens. Em livro intitulado "Significado nas Artes Visuais" (originalmente pubicado como "Meaning in the Visual Arts", em 1955), o autor aplica estes conceitos para a análise de obras artísticas.

O objetivo deste método de análise de Panofsky é auxiliar na interpretação do que vai além da imagem, de seu conteúdo implícito. Essa interpretação está necessariamente ligada a uma bagagem prévia do receptor acerca do tema tratado na imagem para a devida compreensão de seu sentido.

Aplicando os conceitos que desenvolveu, Panofsky analisava pinturas artísticas, e levava em consideração também o contexto histórico em que a obra havia sido produzida. Para este trabalho, seus conceitos servirão para a interpretação de charges – com a diferença de que as charges, além dos elementos visuais, também são compostas de elementos verbais, responsáveis por direcionar a interpretação do leitor.

O que legitima nossa apropriação dos conceitos de Panofsky para a análise de charges é o fato de que o pesquisador e fotógrafo brasileiro Boris Kossoy já havia usado anteriormente estes conceitos para analisar fotografia. O fato de que o método iconológico pode ser aplicado para objetos distintos respalda o nosso uso para a charge.

Kossoy explica:

> [...] Discutimos questões acerca de uma hermenêutica particular que as imagens demandam para sua compreensão interior. Nessa linha, foi proposta uma interpretação iconológica – empregando a denominação de Panofsky – para a decifração daquilo que o fragmento visual não tem de explícito em seu conteúdo. (KOSSOY, 2014, p. 47).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Portanto, a justificativa para utilizarmos os conceitos de Panofsky para análise das charges, que se encontram fora do ambiente artístico, encontra-se principalmente no fato de que o método não avalia o aparato do qual a imagem faz parte, e sim sua mensagem e conteúdo. Panofsky divide a análise em três etapas: descrição pré-iconográfica; análise iconográfica; e interpretação iconológica.

Na descrição pré-iconográfica, analisa-se o *tema primário ou natural* da imagem, termos criados pelo próprio autor. É nesse momento que identificam-se os "motivos artísticos", que seriam as formas puras, como seres humanos, animais, árvores, entre outros.

Na análise iconográfica, é analisado o *tema secundário ou convencional*. Segundo Panofsky, nesse momento associamos os "motivos artísticos" aos conceitos que eles representam. As informações coletadas nessa etapa servirão para auxiliar na interpretação do conteúdo da imagem.

> Motivos reconhecidos como portadores de um significado secundário ou convencional podem chamar-se imagens, sendo que combinações de imagens são o que os antigos teóricos de arte chamavam de *invenzioni*; nós costumamos dar-lhes o nome de estórias [sic] e alegorias. A identificação de tais imagens, estórias e alegorias é o domínio daquilo que é normalmente conhecido por "iconografia". (PANOFSKY, 2011, p. 51).

A terceira e última etapa é a da interpretação iconológica, em que se estuda o *signifcado intrínseco ou conteúdo da obra*. Para o autor, é nesse momento que interpretamos os elementos iconográficos da imagem, que, por serem simbólicos, contêm significados implícitos. A iconologia, portanto, é a forma interpretativa da iconografia, e para ser plenamente realizada, necessita de um conhecimento, uma bagagem do receptor sobre as representações presentes na obra.

A seguir, os conceitos vistos serão aplicados para a análise das charges selecionadas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ANÁLISE DA CHARGE "A TRINDADE"

A primeira imagem (Figura 2) a ser analisada foi publicada na capa da *Charlie Hebdo* em sete de novembro de 2012, edição número 1064. Assinada pelo cartunista Luz, a charge apresenta as três unidades da Trindade Cristã, Pai, Filho e Espírito Santo, em ato sexual.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1. Edição número 1064. Charge assinada por Luz, publicada em novembro de 2012.

Primeiramente, é importante destacarmos os elementos verbais presentes na charge, responsáveis por direcionar a interpretação de seu significado. No topo da imagem, lê-se: "Casamento gay ('Mariage homo'). Monsenhor Vingt-Trois tem três papais ('Mgr Vingt-trois a trois papais')". Em seguida, nos balões de diálogo: "'O Pai' ('Le Pere') 'O Filho' ('Le Fils') 'O Espírito Santo' ('Le Saint Sprit')". Monsenhor

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Vingt-Trois trata-se de André Vingt-Trois, cardeal da Igreja Católica e arcebispo de Paris. Em 2012, quando o governo francês planejava legalizar o casamento gay, o monsenhor se opôs à proposta e convidou a população da França a protestar nas ruas.[3] Além de ser uma clara resposta ao comentário feito pelo monsenhor, a charge também extrapola a crítica direta a ele e direciona seu ataque ao sagrado, à religião Católica. De maneira geral, a imagem busca desconstruir conceitos e tabus do Cristianismo.

Na análise iconográfica, observamos que há o predomínio do azul claro na charge, cor que remete ao céu, ao paraíso, a um ambiente sagrado. Há também a presença de duas figuras humanas. Uma delas trata-se de um senhor com cabelo e barba longos e brancos, com uma auréola ao redor da cabeça e que usa uma vestimenta e sandálias azuis. Estes elementos são comumente usados para representar Deus, fato reiterado pela auréola, símbolo do sagrado.

Já o outro homem apresenta cabelo e barba longos, está nu, e veste uma espécie de coroa entrelaçada. Ele apresenta furos na palma da mão e no peito do pé. Associamos esta figura a Jesus Cristo, por termos um conhecimento prévio de que os "furos" nas mãos e pés tratam-se de chagas causadas no momento da crucificação.

Os elementos verbais também orientam nossa visão sobre a charge. Além de Deus e de Cristo, sobre os quais se lê nos balões de diálogo "O Pai" e "O Filho", respectivamente, há também um terceiro elemento, sob "O Espírito Santo": um triângulo amarelo com um olho ao centro. Como ficou claro pela inscrição textual, este símbolo representa o Espírito Santo. No entanto, é uma inadequação das simbologias presentes na charge, porque o triângulo é a representação da Trindade completa – e não de um só elemento dela – e o olho inscrito no triângulo é o símbolo que remete à onipresença de Deus. No Novo testamento, o Espírito Santo é representado de duas formas, como pomba e como "línguas de fogo":

[3] http://www.bbc.com/portuguese/ultimas_noticias/2012/11/121103_cardeal_franca_ac_rn.shtml acesso em 5 ago 2016.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Chegando o dia de Pentecostes, estavam todos reunidos no mesmo lugar. De repente, veio do céu um ruído, como se soprasse um vento impetuoso, e encheu toda a casa onde estavam sentados. Apareceu-lhes então uma espécie de línguas de fogo, que se repartiram e repousaram sobre cada um deles. Ficaram todos cheios do Espírito Santo e começaram a falar em outras línguas, conforme o Espírito lhes concedia que falassem. (BÍBLIA, Atos dos Apóstolos, 2, 1-4, p. 1414).
>
> No momento em que Jesus saía da água, João viu os céus abertos e descer o Espírito em forma de pomba sobre ele. (BÍBLIA, Marcos, 1, 10, p. 1322).

Por uma perspectiva iconológica, verificamos que o conteúdo da charge é iconoclasta em vários níveis. Diferentes visões e tabus associados à religião Cristã são desconstruídos nessa imagem. O ato sexual entre os três elementos é o primeiro sinal de transgressão, pois apresenta figuras sagradas para o Cristianismo colocadas em uma situação profana. O sexo é tabu para a religião em questão, e é considerado um ato pecaminoso se realizado fora da união matrimonial. Além disso, ambas as figuras são do sexo masculino, portanto há a representação da homossexualidade, orientação sexual condenada no Velho Testamento. Outro elemento presente na imagem é o incesto, pois as figuras tratam-se de pai e filho.

O fato de Cristo estar sem roupa também é característica que chama a atenção, considerado o fato de que a nudez é condenável no Cristianismo. A relação anal, além de simbolizar a irreverência, também está ligada ao excremento, ao escatológico, é algo que reitera nossa condição humana, de que estamos presos ao corpo, em oposição ao sagrado, ao que está além da matéria física. A expressão facial dos personagens remete ao prazer e ao êxtase, novamente características que os distanciam do âmbito do sagrado e os aproximam dos seres humanos, "eternos pecadores" na visão Cristã.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ANÁLISE DA CHARGE "CONCLAVE GAY"

A segunda charge (Figura 3) que vamos analisar também foi publicada na capa da *Charlie Hebdo*, em 27 de fevereiro de 2013. A edição é número 1080. Assinada pelo cartunista Cabu, apresenta vários cardeais em círculo, numa posição sexual.

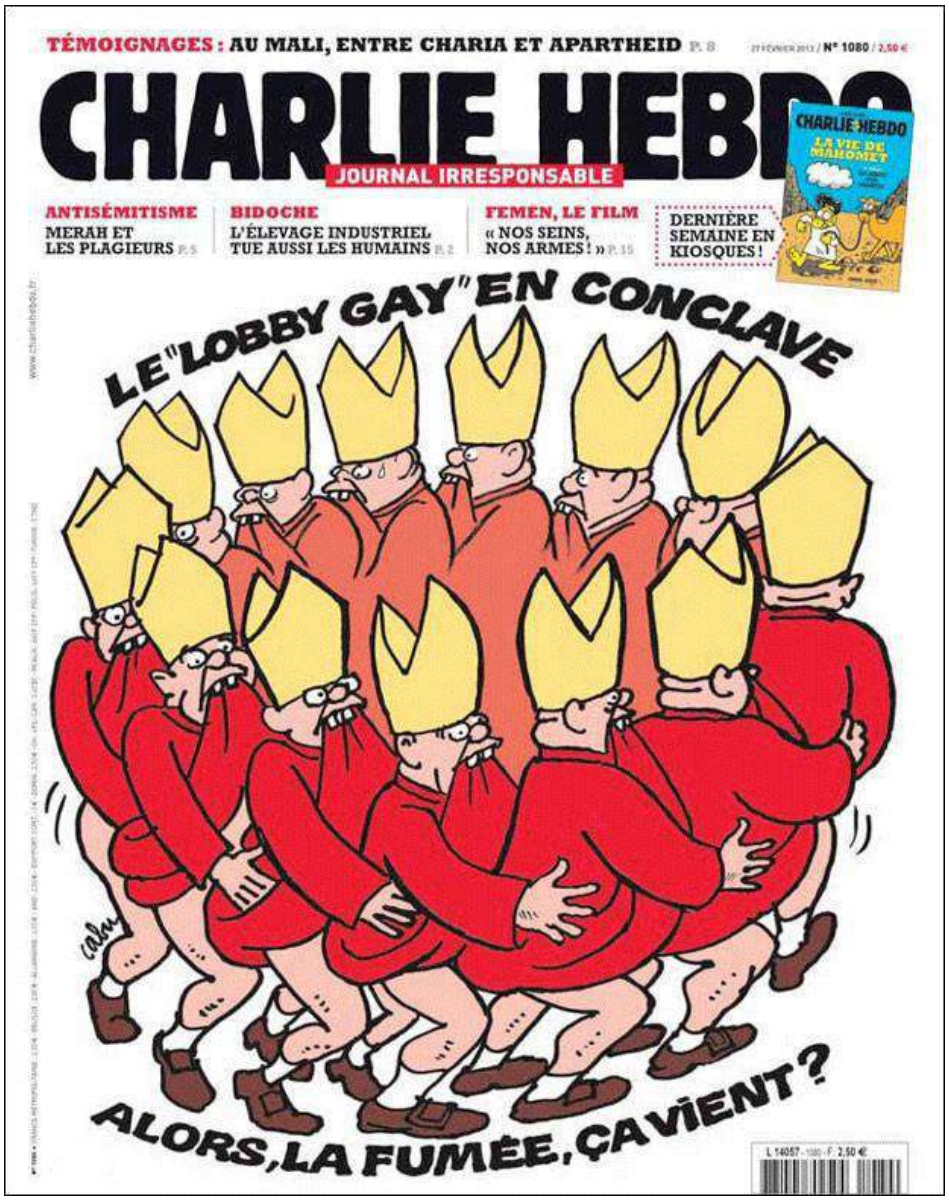


Figura 3. Edição número 1080. Charge assinada por Cabu, publicada em fevereiro de 2013.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A charge foi publicada em 27 de fevereiro de 2013, um dia antes de o Papa Bento XVI renunciar ao cargo. Ele já havia anunciado a renúncia no dia 11 de fevereiro. Na análise iconográfica da imagem, identificamos que os homens retratados são Cardeais da Igreja Católica. Identificamos isso pela vestimenta vermelha que todos estão vestindo e pelo acessório amarelo na cabeça, uma mitra. Os elementos verbais reforçam essa ideia. A inscrição no topo da imagem, "O 'lobby gay' em Conclave ('Le "lobby gay" en Conclave')" aponta que o evento trata-se do Conclave, assembleia realizada para a escolha do novo Papa, de que Cardeais do mundo todo, com menos de 80 anos, devem participar. Na assembleia, depois que a votação é realizada, uma fumaça branca é expelida quando o novo Papa é eleito – portanto, na parte de baixo da charge, há a frase "Então, a fumaça, ela vem? ('Alors, la fumée, ça vient?')". Ela demonstra que há o prolongamento do ato na tentativa de evitar a fumaça.

O ato sexual realizado por todos os presentes na imagem é um símbolo iconoclasta, porque está relacionando figuras de alto poder dentro da Igreja a ideias e conceitos geralmente considerados pecaminosos pela religião. A começar pela ruptura do celibato, levando em consideração que líderes religiosos cristãos devem ser celibatários. E, além de a Igreja Católica geralmente condenar a homossexualidade, os cardeais estão realizando sexo grupal, que está ligado à irreverência, à promiscuidade – não há o recato para a relação sexual a dois.

O sexo grupal, ou a orgia, é um elemento importante de se destacar, pois faz referência a um ritual pagão, em que orgias eram realizadas por algumas culturas para anteceder determinadas situações, como a semeadura.

> Interessado pelas hierofanias da Vida, em descobrir o sagrado da fecundidade terrestre e sentir-se solicitado por experiências religosas mais "concretas" (mais carnais, até mesmo orgiásticas), o homem primitivo afasta-se do Deus celeste e transcendente. (ELIADE, 1992, p. 63).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A orgia é representada na charge como se fosse um rito, e, ao fazê-lo, retoma a ideia do paganismo. A provocação feita por *Charlie Hebdo* não é apenas moral, mas também religiosa, pois traz para um ambiente da Igreja Católica, um elemento que remete a um rito pagão. Além disso, o movimento sequencial, o "uniforme" religioso, e as expressões faciais quase idênticas remetem a um mecanismo involuntário, que reforçam a ideia do sexo realizado como um rito, e como se o ato em questão fosse feito naturalmente, sem culpa ou constrangimento.

A hipocrisia de alguns representantes religiosos também é uma forte crítica presente na imagem. Aqui, diferentemente da primeira figura analisada, o alvo da charge é o comportamento humano de figuras religiosas (e, portanto, passível de falhas), e não a religião em si. Geralmente, são estes representantes que deveriam dar o exemplo do comportamento "adequado" para a sociedade, seguindo os costumes e as crenças cristãs, e julgando ou condenando aqueles que fogem dessa conduta. Esse falso moralismo é desconstruído na charge, pois os próprios líderes religiosos estão realizando algo pecaminoso para o Cristianismo. Além disso, em vez de estarem concentrados, num momento de introspecção para a escolha hierarquicamente mais importante para a Igreja Católica, os homens estão praticando algo proibido pela religião – e responsável pelo atraso da escolha.

Em texto intitulado *Iconoclash*, Bruno Latour faz reflexões sobre uma exposição de mesmo nome, realizada em 2002 em Karlsruhe, e discorre sobre imagens iconoclastas no ambiente religioso, artístico e científico. Para o autor, o processo de destruição e, em seguida, de reconfiguração das imagens destruídas é cíclico: como se, logo depois de cada crise causada pela destruição de uma imagem, fosse então necessário restaurá-la, para uma redenção do erro cometido (LATOUR, 2008, p. 115).

> Por que é que todos os destruidores de imagens, esses "teoclastas", esses iconoclastas, "ideoclastas", geraram também uma fabulosa população de novas imagens, de ícones frescos, mediadores

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> rejuvenescidos: maiores fluxos de mídia, *idéias* mais poderosas, *ídolos* mais fortes? Como se a desfiguração de um objeto pudesse inevitavelmente gerar novas faces; como se o desfiguramento e o "refiguramento" fossem necessariamente coetâneos. (LATOUR, 2008, p. 114).

A partir da análise, Latour faz uma classificação dos destruidores de ícones, aqueles que realizam gestos iconoclastas, passando pelos tipos A, B, C, D e E. Colocando no contexto do *Charlie Hebdo*, é possível notar que a revista se encaixaria na classificação B, definida da seguinte forma: "as pessoas B são contra a imagem congelada, não contra imagens" (LATOUR, 2008, p. 130).

De acordo com Latour, as pessoas classificadas como "B" não almejam se livrar das imagens, pois não acreditam que isso seria possível. "O que eles combatem é o congelamento das imagens, ou seja, extrair uma imagem do fluxo, e se tornar fascinado por ela, como se isso fosse suficiente, como se todo movimento tivesse parado." (LATOUR, 2008, p. 130). A descrição deste tipo de gesto iconoclasta se encaixa nas charges sobre o Cristianismo, analisadas neste trabalho. Os cartunistas mostram-se contra as imagens conservadoras, estáticas, e desejam imagens frescas, em constante movimento, responsável por novos fluxos de ideias e de pensamentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta principal deste trabalho foi analisar iconologicamente duas charges sobre o Cristianismo publicadas no semanário *Charlie Hebdo*. Como vimos, o humor é elemento constitutivo da charge – por meio dele o chargista é capaz de fazer críticas ou quebrar pensamentos comuns sobre determinados temas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Portanto, neste caso ele é usado como ferramenta de transgressão, em contramão ao humor de amortização.

Em ambas as charges analisadas, os elementos iconográficos são claramente iconoclastas. Símbolos e conceitos associados ao ambiente do sagrado, do divino, foram desmistificados nas imagens por meio da sátira. A Trindade, maior símbolo sagrado para o Cristianismo, foi tirada de seu contexto comum e colocada em uma situação ligada ao profano; a mesma coisa foi feita na segunda charge, sobre o Conclave, em que cardeais, num momento decisivo para a religião cristã – a escolha do próximo Papa – estão realizando uma orgia.

As charges mostram figuras da Igreja indo contra os próprios mandamentos da Bíblia. A homossexualidade, por exemplo, elemento presente nas duas charges, é uma orientação sexual geralmente condenável em várias denominações cristãs. A conduta comportamental exigida estaria sendo violada por aqueles que deveriam dar o 'exemplo' aos demais seguidores da religião. Além disso, como vimos anteriormente, as charges apresentam elementos como a relação anal, o incesto, o prazer sexual, tudo isso colocado no ambiente institucional da Igreja.

Apesar das características que as charges analisadas têm em comum, a primeira charge tem um impacto maior do que a segunda, é mais ofensiva. Isso se dá porque há a representação direta de figuras sagradas. Ela demonstra uma intolerância religiosa por parte da publicação, ao debochar do outro pelas suas crenças. Já a segunda charge, apesar de retratar figuras do Cristianismo, não é considerada tão ofensiva, pois faz uma crítica ao comportamento humano, não à religião em si.

Portanto, verificamos que o humor como característica constituinte da charge é, geralmente, uma forma de transgressão, de levantar reflexões, de criticar, de denunciar. Por meio dele é possível quebrar estereótipos solidificados na sociedade e apresentar novas maneiras de encarar determinado tema ou questão.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

No entanto, ideias ofensivas podem passar despercebidas por trás da aparente faceta de leveza e descontração que o humor confere a determinados produtos da comunicação. Como visto nas charges, é fácil de se perder a linha do limite da tolerância com a religião do outro quando o humor é usado no ambiente do sagrado. Ele extrapola limites e, além de transgredir, também agride.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail, *Marxismo e filosofia da linguagem*, 11ª Ed., São Paulo: Hucitec, 2004.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*: contendo o Antigo e o Novo Testamento. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. Editora AVE-MARIA Ltda. São Paulo, SP, 1997.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FIGUEIREDO, Daniel de Oliveira. *Humor e resistência: as possibilidades políticas do humor nas charges do jornal*. Discursos Fotográficos, v. 9, n. 14, 2013.

KLEIN, Alberto. MIANI, Rozinaldo Antônio. *A mídia, o sagrado e as imposturas da imagem: implicações semióticas das charges de Maomé*. Porto Alegre: Revista Famecos, número 37, 2008.

KOSSOY, Boris. Os *tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. 3ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

LATOUR, Bruno. *O que é Iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?*. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, ano 14, n. 29, 2008.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

MIANI, Rozinaldo Antonio. *A utilização da charge na imprensa sindical na década de 80 e sua influência política e ideológica*. 2000. 312 folhas. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROMUALDO, Edson Carlos. *Charge jornalística: intertextualidade e polifonia: um estudo de charges da Folha de S. Paulo.* Maringá: Eduem, 2000.

REFERÊNCIA AUDIOVISUAL:

O riso dos outros. Direção: Pedro Arantes. São Paulo: Massa Real, 2012. Internet (51 min.): Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=uVyKY_qgd54>. Son. Color. Port.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Intertextualidade como estratégia do humor gráfico presente nas caricaturas dos ex-presidentes FHC e Lula

Ligia Carla GABRIELLI BERTO
Marilda Lopes Pinheiro QUELUZ[1]
(UTFPR)

As imagens se tornaram fonte importante de informações e de análise de conteúdo dos jornais impressos. As caricaturas deixam rastros de história através do humor crítico. Este artigo reflete sobre paródia e intertextualidade, usadas como estratégias visuais em caricaturas dos ex-presidentes, Fernando Henrique Cardoso e Luiz Inácio Lula da Silva, divulgadas no arquivo digital do jornal O Globo, de 1995 a 2011. Serão usados os conceitos de Bakhtin (2006) sobre intertextualidade e polifonia para compreender os processos de produção de sentido da subjetividade e da cumplicidade do leitor e que pluralizam os olhares sobre os discursos e ações de FHC e Lula. A caricatura forjou uma linguagem própria compartilhando repertórios dos regimes de visualidade, das transformações da imprensa e das críticas políticas e sociais. O humor e a ironia provocam interpretações críticas, segundo Joaquim da Fonseca (1999). Os exemplos mostram que, apesar das tentativas do autor/caricaturista em induzir a uma interpretação, os efeitos próprios da imagem e os elementos textuais dialogam com o contexto da época e de leitura.

Palavras-chaves: caricatura, intertextualidade, humor gráfico

"Rir é o melhor remédio": a expressão popular que se reproduz em diversos diálogos da atualidade também pode traduzir o tom crítico dedicado aos mais sérios

[1] Orientadora. Doutora em Comunicação e Semiótica, professora do Programa de Pós Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE/UTFPR) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

assuntos da política brasileira. Pode nos dar o caminho que margeia a leitura dos traços carregados dos caricaturistas que ganharam espaço e força com o passar dos anos e alteraram, inclusive, as concepções de notícia dos grandes jornais do mundo devido à sua universalidade e alcance (LIMA, 1963, p.5). As imagens do humor gráfico são categorizadas em diferentes termos, neste trabalho, porém, consideramos a caricatura que utiliza deformação física como metáfora e que surgiu a partir do verbo italiano *caricare* que significa carregar, sobrecarregar exageradamente as características do indivíduo (FONSECA, 1999, p.17). Trata-se de uma crítica aberta à interpretação e à paródia que busca desqualificar ou ridicularizar os fatos. Provocar riso de situações políticas é bastante comum na imprensa brasileira. Na análise feita a partir dos arquivos digitais do jornal O Globo entre 1995 e 2011, foi possível constatar que as caricaturas narraram medidas, fatos, discursos e ações cotidianas dos ex-presidentes Fernando Henrique Cardoso e Luiz Inácio Lula da Silva, quase que diariamente e os tornaram assim, mais próximos do leitor. As caricaturas são, também, registros da história política do país, criadoras de opinião, interpretando as informações para os leitores, induzidos a uma reflexão. A observação através do deboche, também pode contribuir para enfraquecer os poderosos, como se estivessem despidos do poder, do cargo ou do que representam. O riso leva à liberdade e não permite autoritarismo, (FIORIN, 2006, p.90), delineando uma suposta proximidade entre leitor e o personagem da caricatura.

As caricaturas são exemplos de enunciados. Para, Bakhtin, para ele o enunciado não é apenas verbal, mas pode ser um conjunto de signos em qualquer forma de expressão (FIORIN, 2006, p. 52). O leitor assíduo do jornal, nem sempre se dá conta, de que é induzido a uma análise que depende da jornada pessoal dele e dos diversos pensamentos e palavras dos envolvidos no diálogo. Contemplar uma caricatura é um diálogo, entre leitor e autor que podem, inclusive, divergir. É um diálogo mediado pelo suporte, pelo formato, pela técnica, pelo editorial, pelo contexto de leitura. Assim, miramos o conceito sobre o dialogismo que, para

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Bakhtin, influencia todos os processos de comunicação, nele a palavra é perpassada sempre pela palavra do outro, e é inevitavelmente também palavra do outro. (FIORIN, 2006, p.19). Ou seja, o caricaturista exprime nas imagens outras influências anteriores ao discurso dele, o enunciador e o leitor estão sujeitos às chamadas vozes sociais que ecoam da organização da sociedade. O dialogismo, para Bakhtin, são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados e não permitem acesso direto do real, uma vez que a realidade está sempre mediada pela linguagem. Em 1967, a semioticista Julia Kristera, na França, interpretou o dialogismo como um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras, um cruzamento de citações e passou a chamar o termo enunciado por texto e alterou, deste modo, a designação de dialogismo para intertextualidade. Segundo Fiorin Roland Barthes passa a difundir o pensamento de Kristera e a intertextualidade passa a ser o termo mais usual (FIORIN, 2006, p. 52), apesar de ressalvas feitas à interpretação de Bakhtin sobre a aproximação dos termos.

Na base dialógica, Bakhtin também faz referência ao conceito de polifonia, que é diferente de dialogismo. Referencia a desigualdade das vozes de um enunciado, compostos por fios discursivos, constituídos por acumulados sociais, internalizados em cada indivíduo e que abrem margem para a interpretação que muda de sentindo que acordo com o leitor. No conceito polifônico, a voz do autor não dá a última palavra, (FIORIN, 2006, p.82), a versão é interpretada.

A intertextualidade e a polifonia presentes nas caricaturas

A interpretação das caricaturas selecionadas ajuda a entender os conceitos citados. Com temas variados, as figuras, foram utilizadas para preencher parâmetros sobre intertextualidade e polifonia, diante da sátira constante nos caricaturista do jornal que é a fonte da pesquisa.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A referência à pintura "Grito da Independência" de Pedro Américo é recorrente em caricaturas. Remontando o contexto político ilustrado em 1822, com Dom Pedro I, às margens do Rio Ipiranga, em São Paulo, a intertextualidade nos permite repensar os limites da independência do Brasil e nos questionar sobre outros momentos históricos, já que o presidente Fernando Henrique Cardoso se mostra dependente dos aliados políticos, é a metáfora. A paródia do grito da independência, publicada no dia sete de setembro, tradicionalmente marcado por desfiles cívicos no país, faz pensar sobre o que se deve comemorar (figura 1). A própria representação de Pedro Américo idealiza o evento como fato memorável, como parte de uma história grandiosa do país. As condições para a independência do Brasil, deixando de ser uma colônia de Portugal, ainda são questionadas por historiadores até hoje e essas críticas estão presentes no modo como o humor gráfico se apropria da narrativa para sátiras.

Figura 01: O grito – 1995. Chico Causo. O Globo. Publicado em 07/09/1995.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Na figura 01, Fernando Henrique Cardoso (FHC) é colocado no lugar de Dom Pedro I, mas leva com ele três agentes políticos que influenciam diretamente na governabilidade do país: Sérgio Motta, ministro das comunicações e que comandava a privatização das empresas de telefonia do país com ampla autonomia, tendo sido o coordenador da campanha que elegeu FHC. Ali estão outros dois homens que influenciavam as decisões econômicas: Pedro Malan, ministro da fazenda e José Serra, ministro do planejamento na época. Outros três personagens compõem a cena, e quem "grita" é o então senador Antônio Carlos Magalhães que se opunha veementemente à liquidação do Banco Econômico, com sede em Salvador (BA), reduto eleitoral do senador. O banco havia quebrado com a criação do plano real e sofreu intervenção do Banco Central após apresentação de balanços maquiados e desvio de verbas para empresas dos controladores. O espanto, ou ira de ACM é direcionada ao presidente, enquanto ele observa outros dois políticos que assistem tudo, como camponeses, pouco influentes no governo: Leonel Brizola e Lula. O enredo e o contexto de época são traçados com muitos detalhes a serem observados. Este enunciado exige um conhecimento prévio do leitor, tanto dos personagens de 1922, quanto dos acontecimentos políticos de 1995. Mas isso não impede a presença do humor crítico entre quem influencia as decisões e quem só observa.

Na figura 02, é Lula o personagem principal da cena, era o presidente em 2003. No mesmo contexto da independência do país carrega um abacaxi, bem maior que ele. Popularmente no Brasil, se comparam problemas de difícil solução ao ato de descascar um abacaxi, fruta com casca grossa, repleta de espinhos e que no caso representa os problemas do país, os quais Lula, talvez não imaginasse antes de assumir o cargo, outros dois personagens o ajudam a carregar o abacaxi. São integrantes do PMDB partido que Lula havia atraído naquela semana para apoiar os projetos do governo, como a Reforma Tributária que estava em discussão no Congresso Nacional.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 02: 7 de Setembro de 2003 - O grito. Chico Caruso. O Globo. Publicado em 07/09/2003.

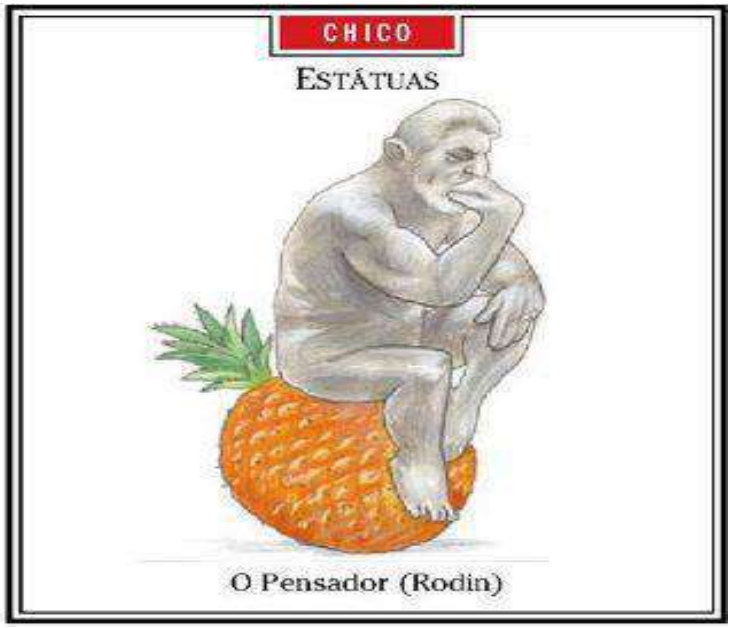


Figura 03: Estátuas. Chico Caruso. O Globo. Publicado em 22/12/2003.

A figura 03 mostra novamente o abacaxi domina a cena. Esta fruta emblemática parece ser uma metáfora bastante utilizada para definir o Brasil. Que problemas estariam entre os pensamentos de Lula, um homem concentrado em

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

uma posição de reflexão e que expressa preocupação com as linhas definidas em sua testa. Na pesquisa foi possível notar que além da barba e cabelo característicos de Lula, a ausência de um dos dedos da mão esquerda é sempre mostrada nas caricaturas de Lula, como forma (de menosprezar, ou não) de identificar a origem do presidente que antes havia sido torneiro mecânico em metalúrgicas de São Paulo. A caricatura faz uma alusão a uma das mais famosas esculturas do francês, Auguste Rodin e retrata um homem em profunda meditação, lutando contra uma poderosa força interna. A intertextualidade se confirma na reinterpretação de um enunciado conhecido e que ganha detalhes em uma paródia. No contexto da época, Lula encerra o primeiro ano de governo com contradições políticas, pois havia expulsado aliados antigos do PT e se uniu a conservadores econômicos ligados ao PSDB. O balanço divulgado pela imprensa na época mostrou pouco avanço nas áreas sociais e o rigor fiscal foi o maior ponto reconhecido do governo até então.

Outro exemplo de intertextualidade está na figura 04. A imagem só pode ser lida pelo observador se ele tiver acesso ao interdiscurso sobre o contexto político do Brasil, para além da época retratada. Diversas vozes sociais se interligam. Os efeitos críticos, zombateiros e humorísticos dependem do conhecimento do significado da versão anterior, que dá origem a esta.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

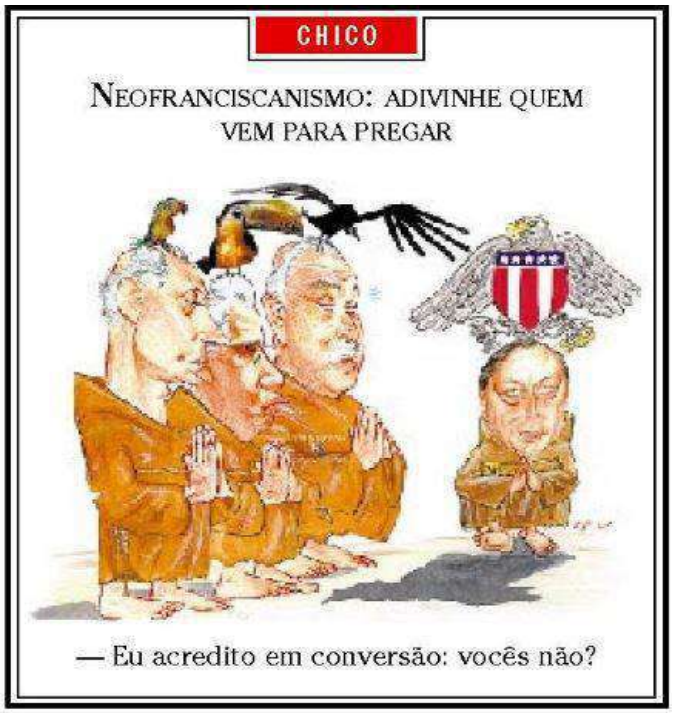


Figura 04: Neofranciscanismo: Adivinhe quem vem para pregar. Chico Caruso. O Globo. Publicado em 21/05/2000.

A leitura deste enunciado exige além da identificação dos personagens conhecimentos políticos anteriores ao regime militar no país. O ministro da fazenda, Pedro Malan influenciado pelas políticas e leis dos Estados Unidos, simbolicamente, representado pela águia que está sobre a cabeça dele com as cores da bandeira norte americana, anda em frente a três políticos, vestidos de padres franciscanos. O então senador Antônio Carlos Magalhães, FHC e Eduardo Suplicy. No enredo político, o título da caricatura indica uma diferente versão do Neoliberalismo, vertente política defendida pelo PSDB partido político de FHC, reescrita como o Neofranciscanismo. Todos os personagens estão em pé como em reverência e, no aguardo de uma orientação, ou mesmo "pregação" como propõe o título da caricatura. Malan, implementou naquele ano propostas econômicas no Brasil, a partir de referências dos Estados Unidos, como a Lei de Responsabilidade Fiscal, aprovada pelo governo FHC com parâmetros para gastos dos governantes. A cena contém uma crítica mais profunda à influência dos Estados Unidos no governo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

brasileiro, e que poderia ser comparada com a versão de que o Padre Patrick Peyton trouxera ao Brasil, em 1960, influências americanas que culminaram com o Golpe Militar. Ele teria usado a comunicação com os católicos em discursos anticomunistas e conservadores que propunham oposição aos grupos de esquerda política. Ações que teriam sido financiadas pelos EUA. O padre teria inclusive passado por um treinamento militar com apoio da CIA (Central Intelligence Agency) no país norte americano que tinha intenções comerciais com o Brasil (CHIAVENATTO, 1994, p.20) para contribuir e radicalizar a insatisfação popular no Brasil e criar condições para o golpe militar. As aves também possuem significados relevantes: a águia imponente representa o governo dos Estados Unidos que influencia Malan, o corvo sobre ACM pode ser uma crítica pontual sobre a forma de agir do senador, sempre ladeando o governo em troca de seu apoio político, a ave é do gênero das carnívoras. O tucano de FHC representa o PSDB, partido do político e o papagaio de Suplicy, apologia à oratória do político ligado ao PT. A polifonia de vozes, neste exemplo é mais profunda e interpõe duas situações distintas e similares, mas que são de conhecimento bem específico. Pode-se fazer, também, uma associação do título do filme Adivinhe quem vem para jantar, filme norteamericano, de 1967, dirigido por Stanley Kramer e que trata do preconceito racial nas classes médias. As várias camadas interpretativas e a historicidade dos enunciados são captadas no próprio momento linguístico de sua constituição (FIORIN, 2006, p.55).

A figura, 05, remete a fatos, pessoas e épocas distantes, mas a interpretação se dá de forma mais direta, devido à referência dos personagens bastante conhecidos do público que vai ao cinema, ou mesmo assistiu aos filmes da Máfia italiana dos anos 70 ou 90.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 05: Don Corleone Up. Chico Caruso. Publicado em 21/02/2006.

As referências à máfia italiana aparecem no título "Don Corleone", que foi um dos mais famosos personagens dos filmes reproduzidos no Brasil contando histórias similares à de famílias de mafiosos que existiam na Itália. A referência mais imediata é a do filme O poderoso chefão, de 1972, dirigido por Francis Ford Coppola. Outras referências estão na toalha da mesa, xadrez, símbolo das cantinas italianas que usam a peças similares. O vinho é outro detalhe que remete ao grupo italiano que produz e consome a bebida, e além da frase "Ti prego" alusão ao idioma italiano cujo sentido varia entre "Por favor" e "Te peço". Entretanto, a imagem mostra a intenção de FHC indicando à Geraldo Alckmin uma cadeira com pregos, que vão prendê-lo ao assento, brincando graficamente com a sonoridade e a tradução literal para o português. A sátira compara a cúpula do PSDB aos mafiosos da Itália, ao se reunirem para debater os rumos do partido para a eleição que seria disputada em 2007. As tratativas de quem seria o candidato do partido estavam em andamento. FHC, Tasso Jereissati ex-governador do Ceará, o senador Aécio Neves de Minas Gerais e o governante de São Paulo, Geraldo Alckmin a quem os demais parecem ter a pretensão de coagir. Alckmin pleiteava a indicação do partido para disputar a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

presidência do Brasil, mas foi derrotado pela indicação do mineiro. A cadeira com os pregos também indicava que o político deveria ficar preso ao assento, sem querer levantar-se contra as decisões dos caciques nacionais do partido.

Figura 06: Enquanto isso em são Paulo. Chico Caruso. O Globo. Publicado em 20/02/2003

Presença constante em ambos os governos de FHC e de Lula, ACM nesta caricatura ganha uma estátua na galeria de ex-presidentes do Brasil. Ao inclinar a cabeça Lula parece ouvir conselhos do antes opositor. Quem se flagra divertindo com o relato é o ex-presidente FHC que observa e, num riso aberto e confirma o deboche de que Lula cede aos desejos e programas da direita, está cedendo inclusive espaço para que ACM seja considerado o presidente. E Itamar Franco, também ex-presidente, olha para os demais, parecendo estar inerte e distante dos holofotes ou interesses de Lula. Outra evidência de que Lula busca conselhos com o senador é a frase colocada com um travessão para indicar uma fala dele, procurando aprovação.

Ele é o único personagem que não está engaiolado e que está livre, os demais ou

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

são estátuas ou estão presos. A galeria de samurais, é uma homenagem aos guerreiros japoneses, milenares reconhecidos por características pouco relacionadas à política o que pode ser um bom motivo para um riso: samurais eram disciplinados, leais e habilidosos com as espadas que usavam. Poderia ser, também uma alusão à exposição de grande sucesso que esteve no Brasil no início de 2003, "Guerreiros de Xi'an e os tesouros da Cidade Proibida".

Conclusão

Como buscamos compreender a relação da caricatura com a intertextualidade e polifonia, nestes exemplos pudemos notar que a interpretação, embora direcionada pela crítica do autor, desdobra-se em camadas de informação e detalhes que dependem do repertório político e cultural do leitor. O diálogo com outros textos, imagens ou inspirações provoca re-conhecimento e identificação de assuntos ligados à arte, ao cinema, às notícia veiculadas pelas mídias. Quanto à linguagem, os autores usam com frequência os recursos visuais e textuais, sempre que um texto escrito ancora uma imagem ele facilita as possibilidades de leitura e ao mesmo tempo às restringe ao olhar do autor. As caricaturas provocam deslocamentos temporais, pois é preciso observar o momento do fato, e refletir sobre a história, para preencher as lacunas e compor os fragmentos visuais e textuais oferecidos pelas várias camadas narrativas. E, essencialmente é necessário entender também que a realidade é construída a partir do conhecimento, de valores e de vivências pessoais que interagem continuamente com as influências externas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

REFERÊNCIAS

CHIAVENATO, Júlio José. *O golpe de 64 e a ditadura militar.* São Paulo, Moderna, 1994.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo. Ática, 2006.

FONSECA, Joaquim da. *Caricatura a imagem gráfica do humor.* Porto Alegre. Artes e Ofícios. 1999.

LIMA,Herman. *História da Caricatura no Brasil*. José Olimpio. Rio de Janeiro, 1963. Vol I.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A Imagem e a Conjunção "Mas" na Construção do Humor na Série de Tiras "(SIC)" de Orlandeli

Natália Marques de JESUS [1]
Maria Isabel BORGES [2]

Resumo: Na série "(SIC)", Orlandeli tematiza o cotidiano das pessoas, critica-o e distribui a sequência narrativa de uma forma que rompe com o modelo norte-americano (ANDRADE; PEREIRA; BORGES, 2015). Observa-se, ainda, uma predileção pela conjunção "mas" para construção do humor (VIEIRA, 2015). Assim sendo, os objetivos são: a) verificar as relações entre imagem e conjunção nas tiras cômicas dessa série (ORLANDELI, 2010); b) dessas relações, discutir os vínculos com a construção do humor, de modo a problematizar o cotidiano das pessoas. Dentre as 67 tiras publicadas, o "mas" é utilizado em 37 delas. Em linhas gerais, tal conjunção fundamenta-se por marcar uma desigualdade entre duas ideias postas: um antecedente e um consequente (NEVES, 2010). A tira cômica constitui uma sequência narrativa distribuída em construção da expectativa e desfecho cômico (RAMOS, 2010; 2011; 2014). Como ferramenta linguística eficaz para a construção do humor, o "mas" tanto aparece na construção da expectativa quanto no desfecho (VIEIRA, 2015). Há casos em que ela é usada mais de uma vez numa mesma tira.

Palavras-chave: Humor, Conjunção "mas", Imagem.

Considerações Iniciais

[1] Graduanda do curso de Letras-português da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Bolsista de Iniciação Extensionista (IEXT-UEL) do projeto de extensão "Disque-Gramática" (1888) e colaboradora do projeto de pesquisa "Gramática, pragmática e tiras: em busca da organização gramatical de fato e valor", ambos coordenados pela Dra. Maria Isabel Borges. Membro do grupo de pesquisa "Quadrinhos e análise linguística. Contato: <natalia.mdejesus@gmail.com>.
[2] Orientadora e coautora deste trabalho. Doutora em Linguística. Docente da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Coordenadora do projeto de pesquisa "Gramática, pragmática e tiras: em busca da organização gramatical de fato e valor" (8832) e do projeto de extensão "Disque-Gramática" (1888). Líder do grupo de pesquisa: "Quadrinhos e análise linguística". Contato: <belborges1@hotmail.com>.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Nos Estados Unidos, as tiras cômicas se consolidaram. O gênero discursivo[3] adquiriu força comercial e foi além das fronteiras norte-americanas. As tiras cômicas se popularizaram também em vários países, entre eles, o Brasil.

Ao longo dos anos, as tiras foram conquistando espaço nas revistas, em jornais, nos livros didáticos, em provas de concursos públicos e, atualmente, tem se destacado nas redes sociais. A expansão das tiras na internet é tão grande que já existem vários blogues especializados nesse gênero. Elas são compostas por elementos verbais (palavra escrita) e visuais (imagem): "as tiras são vistas como narrativas que usam signos verbais escritos e visuais dentro de uma linguagem própria, a dos quadrinhos". (RAMOS, 2011, p.163). Levando-se em consideração a atual expansão das tiras cômicas para diversos meios de comunicação e sua composição visual-verbal, neste artigo, objetivamos:

a) verificar as relações entre imagem e conjunção nas tiras cômicas da série "(SIC)" (ORLANDELI, 2010);

b) dessas relações, discutir os vínculos com a construção do humor, de modo a problematizar o cotidiano das pessoas.

Justificamos a exploração de um recurso do português brasileiro justamente pela contribuição dos elementos internos de uma língua para a construção dos sentidos de um texto. A tira cômica constitui um gênero discursivo estruturado em humor (tema), relação híbrida entre imagem e palavra escrita (estilo) e recursos da linguagem quadrinística e da língua em que é publicada (construção organizacional) Todos, segundo Bakhtin (2003), imbricadamente, retratam e refratam[4] as relações sociais dos sujeitos falantes. Nessas relações, há

[3] Adotamos a noção bakhtiniana de gêneros discursivos. (BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. *In*: _____. Estética da criação verbal. Tradução de Paulo Bezerra do título em russo Estetika sloviésnova tvórtchestva. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1979/2003. p. 261-306.)

[4] Para nós, as interações verbais retratam as interações sociais e, ao mesmo tempo, refratam, porque não consistem em uma representação fidedigna do real. Os valores entremeiam tal retrato. (BAKHTIN, Mikhail [VOLOCHÍNOV, V. N.]. Marxismo e filosofia da linguagem. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1929/1992.)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

interações verbais mais ou menos estáveis, permitindo a configuração de gêneros discursivos. Como há "verbalização" nas interações sociais, logo, nas tiras cômicas, questões humanas de diferentes épocas podem aparecer e reaparecer num movimento de retrato/refração proposital por parte do cartunista.

Este trabalho é composto, além dessas considerações iniciais, por quatro etapas: 1) exposição sucinta de alguns aspectos sobre a tira cômica; 2) breve apresentação do cartunista Walmir Américo Orlandeli e sua obra "(SIC)"; 3) concepção descritiva da conjunção coordenativa "mas"(NEVES, 1985; 2011); 4) análise de três tiras cômicas; 5) considerações finais, com vista a evidenciar de que maneira aspectos sócio-históricos se materializam nas tiras.

Tira cômica

Em 2005, Innocente fez um levantamento de tiras cômicas publicadas em dois jornais — "Jornal do Brasil" "Diário Catarinense", para delinear as características desses textos cômicos em quadrinhos.

1) apresentação do título e da autoria;

2) contextualização da tríada tema-personagens-trama, a composição do cenário da história;

3) clímax, a construção de uma expectativa;

4) desfecho, a ruptura ou quebra da expectativa.

Em 2007[5], Ramos torna a nomeação "tira cômica" para um gênero discursivo, até então, com diferentes nomes. Em 2010, Ramos organiza os diversos recursos da linguagem dos quadrinhos, a partir de estudos diversos. Em 2011,

[5] Constitui a tese de doutorado do autor: RAMOS, Paulo. Tiras cômicas e piadas: duas leituras, uma piada. 2007. 421 fls. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-04092007-141941/pt-br.php>. Acesso em: 01 maio 2014.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ramos sintetiza a discussão a respeito do formato das tiras cômicas da seguinte forma:

> [as tiras cômicas] apresentam formato fixo e padronizado;
> a tendência é que o formato seja horizontal, equivalente ao de uma ou duas tiras; em revistas os quadrinhos, pode aparecer também na vertical;
> a tendência é de uso de poucos quadrinhos, dada a limitação do formato (o que constitui narrativas mais curtas); em geral, fica entre uma e quatro vinhetas (embora haja casos que utilizem vários quadrinhos, em particular nas tiras duplas ou de dois andares);
> a tendência é de uso de imagens desenhadas; há registros de casos que utilizam fotografias ou colagens, mas não raros;
> em jornais, é comum aparecer na parte de cima da tira o título e o nome do autor; em coletâneas feitas em livros, essas informações são suprimidas das tiras porque aparecem em geral na capa da obra; nos blogs, percebe-se a autoria por meio dos dados biográficos sobre o autor, geralmente presentes na página virtual... (RAMOS, 2011, p. 106-107, grifos nosso)

Em 2014, Ramos sugere uma revisão do formato da tira cômica comumente publicada no Brasil, no caso, o modelo norte-americano: uma diagramação padrão de aproximadamente trinta centímetros de largura por dez centímetros de altura. Na época, tal modelo facilitava a divulgação das produções em diversos jornais do mundo inteiro, por meio dos sindicatos. Atualmente, a questão das dimensões físicas das tiras precisa ser revista, destaca Ramos (2014). Com a popularização dos blogues, páginas virtuais e redes sociais, os autores das tiras notaram que a internet permitia fugir da formatação rígida cobrada pelo impresso, fazendo outras experimentações.

Em 2015, Andrade, Pereira e Borges (2015) propõem, a partir da obra de Orlandeli, uma distinção entre o modelo tradicional e o modelo inovador. Também destacam que a inovação já acontecia em produções clássicas, em preto e branco, antes do advento da internet, tais como: "A Turma do Charlie Brown" de Charles

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Schulz, "Calvin e Haroldo" de Bill Watterson, "A Turma da Mônica" de Maurício de Sousa. Na época, já circulavam as tiras de dois andares, tiras na vertical em final de revistas em quadrinhos e as tiras dominicais, como também aponta Ramos (2010; 2011; 2014). Porém, com a internet, outras ferramentas tecnológicas, a diversidade de cores etc., a inovação não tem limites. Por isso, é necessário pensarmos tal distinção.

Vale lembrarmos que a narratividade e o desfecho cômico se mantêm. Em se tratando de inovação, há uma infinidade de possibilidades com os recursos dos quadrinhos, publicados em diferentes suportes.

Orlandeli e sua obra "(SIC)"

Walmir Américo Orlandeli nasceu em 1974, em Bebedouro (SP). Atualmente, vive em São José do Rio Preto, interior de São Paulo. Formado Publicidade e Propaganda, Orlandeli atua, desde 1994, como cartunista, chargista, quadrinista e ilustrador ganhou mais de quinze prêmios, dentre eles: 1º lugar no Salão de Humor de Paraguaçu Paulista, em 2005; 1º lugar FIHQ (Festival Internacional de Humor e Quadrinhos) na categoria "cartum", em 2006; 1º lugar no 35º Salão Internacional de Humor de Piracicaba, na categoria "tiras" em 2008; 3º lugar no Salão de Humor Gráfico, na Espanha, em 2014.

As tiras de Orlandeli fogem do formato tradicional, tendo como principal característica o formato de tira dupla. A personagem mais conhecida e criada pelo artista é Grump, que já possui mais de vinte anos de criação. Ele já lançou, ao lado de "(SIC)", outras histórias como: "Eu matei o libório", "Daruma", "O mundo de Yang" e a série "(SIC)".

A série "(SIC)" apareceu pela primeira vez em 2008 no Salão Internacional de Humor de Piracicaba, em São Paulo. Na ocasião, o 1º lugar na categoria "tiras"

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

incentivou Orlandeli continuar a série. Consequentemente, outros prêmios vieram: o Proac (Programa de Incentivo do Governo do Estado de São Paulo), em 2009; em 2010, esteve entre os sete trabalhos indicados na categoria "melhor tira nacional", na disputa pelo troféu HQMIX (considerado o Oscar nacional dos quadrinhos no Brasil).

Em entrevista à Livraria da Folha, Orlandeli falou um pouco sobre o surgimento da série "(SIC)".

> Com público diariamente desde o meio dos anos 1990, quis fazer uma coisa diferente, que possibilitasse trabalhar mais o texto e a narrativa. O formato tradicional acaba limitando muito. Resolvi bolar alguma coisa no formato de tira, que é o espaço que tenho, mas que permitisse essa mudança. Experimentei esse novo formato no Salão de Humor de Piracicaba em 2008 e ele foi vencedor na categoria tiras. Gostei do resultado e ofereci a um jornal para ver como seria a resposta de um público maior. Eles toparam. (Entrevista de Orlandeli à Livraria da Folha, 2010, página eletrônica[6]).

O artista consegue contar histórias com mais detalhamento narrativo em uma única página e com influência da linguagem literária, aproximando-se da crônica. Na coletânea "(SIC)", aborda temas diversos do cotidiano das pessoas: política, religião, violência, morte, medo, angústia, frustração etc. Com isso, o autor almeja levar o leitor a uma reflexão profunda sobre a vida e a sociedade contemporânea.

> Gosto de retratar essa coisa de como o homem se comporta dentro de determinada situação, do "conflito interno". O medo, a angústia, o fracasso. A maioria das tiras de "(Sic)" têm um pouco dessas reflexões. O cara está meio confuso, lutando com alguma coisa dentro dele, mas as pessoas de fora não percebem muito isso. Gosto dessa coisa de trabalhar

[6] Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/814399-orlandeli-mudou-jeito-de-contar-historias-das-tiras-brasileiras-leia-entrevista.shtml>. Acesso em: 18 mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> o cotidiano e o sentimento humano. (Entrevista de Orlandeli à Livraria da Folha, 2010, página eletrônica[7]).

Após a criação de algumas tiras da série "(SIC)", Orlandeli resolveu criar uma padronização a qual vem seguindo desde então. A vinheta de abertura da tira possui formato vertical, com o título em letras grandes e coloridas, geralmente vermelhas. O autor afirma ter criado essa espécie de "quadrinho de abertura", com a intenção de despertar o interesse do leitor, fazendo com que este continue a leitura da tira. No decorrer da narração, também usa de artefatos que prendem a atenção do leitor, sendo que, em todas as tiras, as histórias só se resolvem no último quadrinho.

> Quando tenho o contexto, traço um enquadramento muito rápido, bem tosco, como os quadrinhos vão compor aquela história. Sempre tem a abertura, que é a apresentação da história, neste caso "Eu convivo bem com os meus pecados!". Dali para direita é o espaço que tenho para trabalhar. (Entrevista de Orlandeli à Livraria da Folha, 2010, página eletrônica[8]).

As ilustrações são uma característica marcante nas tiras de Orlandeli. Os traços das personagens são repletos de detalhes e o fundo da imagem geralmente aparece mais neutro, evidenciando-as. Cada uma das personagens de "(SIC)" é única, dificilmente uma mesma personagem é utilizada na composição de mais de uma tira. O enquadramento das imagens é explorado por vários ângulos (de longe, de perto, de cima, de baixo). Em algumas vinhetas, os detalhes são focalizados como se Orlandeli fizesse uso de uma câmera fotográfica. Tudo isso dá à sua obra um aspecto original e inovador (ANDRADE; PEREIRA; BORGES, 2015). Também as tiras da obra "(SIC)" são publicadas, juntamente com as tiras do "Grump", regularmente na página "Última quimera" (<http://www.ultimaquimera.com.br>).

[7] Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/814399-orlandeli-mudou-jeito-de-contar-historias-das-tiras-brasileiras-leia-entrevista.shtml>. Acesso em: 18 mar. 2017.
[8] Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/814399-orlandeli-mudou-jeito-de-contar-historias-das-tiras-brasileiras-leia-entrevista.shtml>. Acesso em: 18 mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Conjunção "mas": aspectos e presença nas tiras cômicas

Tradicionalmente, o "mas" é um elemento coordenativo pertencente à classe gramatical das conjunções. Semanticamente, representa a adversidade e, sintaticamente, atua como coordenador de orações.

Sob o olhar descritivo, Neves (2011) trata as conjunções, em linhas gerais, como junções, ao lado das preposições. O conector em questão não possui efeito de progressão textual, e sim a função de estabelecer um desvio entre duas orações, marcando uma relação de desigualdade. A conjunção "mas" possui sentido adversativo desde a sua origem no latim: "... a conjunção portuguesa "mas" provém do advérbio latino *magis*, 'mais', que, já no latim vulgar, adquiriu sentido adversativo..." (NEVES, 1985, p. 22).

Neves (2011) descreve[9] o "mas" sob três aspectos: a natureza da relação, o modo de construção e o valor semântico. Segue-se uma concepção em relação à natureza.

> A conjunção coordenativa *MAS* marca uma relação de desigualdade entre os segmentos coordenados, e, por essa característica, não recursividade na construção com *MAS*, que fica, pois, restrita a dois segmentos...
> Como coordenador, o *MAS* evidencia exterioridade entre os dois segmentos coordenados e, a partir daí, coloca o segundo segmento como de algum modo diferente do primeiro, especificando-se essa desigualdade conforme as condições contextuais. (NEVES, 2011, p. 755, grifos da autora)

[9] O ato de descrever é característico da perspectiva científica da Linguística. Todos os fatos e/ou usos de uma língua são considerados, catalogados, descritos (no sentido de mostrar a forma de manifestação em uma língua) e explicados. O ato de prescrever caracteriza a visão prescritiva (a conhecida percepção tradicional, também chamada de gramática normativa ou norma-padrão), diferenciando-se da percepção científica. A bipolaridade "certo e errado" distingue os usos ditos corretos dos não corretos (errados, feios e vulgares). Tais usos corretos são baseados na escrita e nos usos literários (por exemplo, Machado de Assis e Oswald de Andrade) e não acompanham a transformação da língua ao longo dos anos. Portanto, não tratam a língua como um fenômeno sócio-histórico.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Quanto ao modo de construção, os segmentos coordenados pelo "mas" podem ocorrer com sintagmas, orações ou enunciados[10]. Semanticamente, o "mas" pode indicar desigualdades relacionadas ao modo de organizar as ideias para a apresentação de informações e o de organizar uma argumentação, podendo ou não se concentrar em visões de um sujeito ou mais. "Isso implica a manutenção (em graus diversos) de um dos membros coordenados (em geral, o primeiro) e (também em graus diversos) a sua negação." (NEVES, 2011, p. 757).

A linguista divide as especificidades relacionadas ao valor semântico em dois grupos:

1) "Iniciando sintagmas, orações ou enunciados em função atributiva, o *MAS* pode indicar apenas contraposição..., ou, mais fortemente, eliminação...) (NEVES, 2011, p. 757, grifos da autora);

2) "O *MAS* tem empregos que só ocorrem em início de enunciado (muito caracteristicamente, em início de turno), obedecendo a determinações pragmáticas." (NEVES, 2011, p. 767, grifo da autora)

No primeiro caso, o "mas" pode indicar contraposição ou eliminação. Naquela, a oração iniciada pelo "mas" não exclui o antecedente, admitindo-o e, ao mesmo tempo, contrapondo-o. A contraposição pode ser na mesma direção ou não, porém não na direção oposta. Na eliminação, quando o "mas" inicia uma oração, exclui o antecedente, de modo que poderá ou não ser substituído. No início de enunciados, ele também pode indicar contraposição ou eliminação: na primeira, sem eliminação e, na segunda, com eliminação em relação ao antecedente.

Levamos em consideração o uso da conjunção "mas" nas tiras cômicas, coletadas na obra "(SIC)" e publicadas em 2010 na forma de antologia, foram analisadas 67 tiras. Em 37 delas, ocorreu o emprego do conectivo "mas". Nessas 37

[10] Podemos dizer, de acordo com o mais conhecido nas escolas, partes de orações (por exemplo, adjuntos, objetos, sujeitos...), orações (sempre com um verbo, no mínimo) e períodos (simples ou composto), respectivamente.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

tiras, foram o "mas" apareceu 54 vezes. No quadro a seguir, podemos observar a divisão das ocorrências, a partir do valor semântico (NEVES, 2011).

Quadro 1 — O valor semântico do "mas" nas tiras cômicas

Grupo 1 Organização das ideias em início de sintagmas, orações ou enunciados, estabelecendo contraposição ou eliminação	42 ocorrências
Grupo 2 Organização da argumentação somente em início de enunciados, em trocas de atitudes de um ou mais sujeitos falantes	12 ocorrências

Fonte: Os dados da obra "(SIC)" (ORLANDELI, 2010)

Consideramos a posição do "mas" nas tiras cômicas em relação a maneira de organização da sequência narrativa (estilo do gênero discursivo), tendo em vista a construção dos sentidos em duas fases: na construção da expectativa e no desfecho cômica (quebra).

Quadro 2 — Uso do "mas" na construção de sentido das tiras da obra "(SIC)".

Construção da expectativa	6 tiras
Quebra da expectativa	tiras

Fonte: Os dados da obra "(SIC)" (ORLANDELI, 2010)

De acordo com os 4 movimentos apontados nas tiras cômicas, segundo Innocente (2005), em todos os casos, o título e a autoria são apresentados na capa do suporte em que foram publicadas, o livro. Em relação ao segundo movimento, na vinheta de abertura, o cenário da história é apresentado a partir da explicitação da

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

tríada tema-personagem-fato. Utilizamos a nomeação "fato" em vez de trama, porque entendemos que o enredo constitui a sequência narrativa, uma trama desdobrada em uma ou mais vinhetas. Nesse ponto, estamos levando em consideração a noção literária de enredo e a pragmática[11]. Imbricado ao fato, o cartunista, na função de sujeito-autor, não só apresenta um fato selecionado com o real — isto é, com as coisas que constituem nosso mundo, inclusive, do cartunista — como também atribui valores à personagem, ao espaço e a outros elementos da linguagem quadrinística que ele julga pertinentes.

Figura 1 — Uso do "mas" três vezes

[11] Borges (2004) retrata, a partir dos trabalhos de Austin, Derrida e Rajagopalan, a imbricação entre fato/valor. A fonte de maior referência na área de Pragmática quanto a tal aspecto é: AUSTIN, John L. Quando dizer é fazer. Palavras e ação. Tradução e apresentação à edição brasileira de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1962/1990.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fonte: Tira cômica publicada em "(SIC)" (ORLANDELI, 2010, p. 8) e também disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/814399-orlandeli-mudou-jeito-de-contar-historias-das-tiras-brasileiras-leia-entrevista.shtml>. Acesso em: 25 mar. 2017.

Na figura 1, observamos duas personagens, um homem e uma mulher. A tira é constituída por oito vinhetas de formatos irregulares. Na primeira vinheta, há um quadro de abertura que se tornou uma particularidade do estilo do cartunista cuja extensão compreende a totalidade de todas as linhas horizontais, no caso, duas. Inicialmente, um homem, cabisbaixo, está sentado próximo à janela. Ao fundo, podemos dizer que o espaço está localizado na zona urbana. Quanto ao fato, a personagem está incerta quanto ao sentimento da mulher e se expressa em tom de lamento e desconsolo. À primeira vista, parece um monólogo. Os trechos "não era", "podia ser diferente" e "tanto quanto" estão em negrito, dentro de retângulos e sem apêndice, diferenciando-se do padrão curvilíneo do balão de fala e com rabicho. Como apenas há uma personagem em cena, subentendemos que se trata de falas do homem. Nesse sentido, há uma pretensão de destacar três momentos: antes desastroso, a possibilidade de ser diferente esse passado e o suposto desejo da personagem — igualdade de sentimento entre ele e sua amada.

> A letra de forma tradicional — escrita de maneira linear, sem negrito, geralmente em cor preta — é a mais utilizada nos quadrinhos. Ela indica uma expressividade "neutra", uma espécie de grau zero, do qual outros irão derivar. Qualquer corpo de letra que fuja a isso obtém resultado expressivamente (como também ocorre com o contorno dos quadrinhos e dos balões). (RAMOS, 2010, p. 56-57).

De acordo com Ramos (2010), o negrito pode ser utilizado para indicar tom de voz alto, fala emocional ou dar ênfase a algumas palavras. Na tira em questão, há emoção e ênfase, tornando a situação dramática. Na segunda vinheta, a segunda personagem aparece. As falas possuem coloração clara e esverdeada, letras grandes, de aspecto irregular. A dupla exclamação já sinaliza expressividade e, em

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

conjunto com as linhas cinéticas, das letras, inferimos um desespero em se contrapor ao que foi dito pelo homem. Nesse momento, o "mas" é utilizado para demarcar uma desigualdade de ideias por meio da contraposição: o aspecto positivo está na fala do homem, enquanto o negativo na da mulher (grupo 2 do quadro 1). Vale lembrarmos que tal vinheta ocupa, na horizontal, a extensão das vinhetas seguintes, dispostas verticalmente. Isso nos mostra que é importante para a construção da expectativa a maneira como a mulher se coloca, sendo necessária a focalização na face.

Em seguida, o foco se volta para o homem, já em pé, e continuando a apresentação dos pontos que reforçam uma desigualdade referente à intensidade do amor. Nesse instante, há uma gradação de gostar para amar. Ele assume que cometeu alguns erros no relacionamento, porém prevalece o amor. Por essa razão, há a troca dos verbos, para dizer que "pesa mais" o amor no relacionamento. Também há trechos em negrito — "amo mesmo" e "amasse também" — sinalizando sentimento verdadeiro e reforço da desigualdade da intensidade do amor por parte da mulher, incluindo o que ele desejava. A palavra "também" carrega um traço de soma, união. Nesse caso, o homem queria que os sentimentos fossem mútuos. O "mas" utilizado (grupo 1 do quadro 1) estabelece uma desigualdade no interior da exposição do homem. Portanto, dentre os aspectos por ele levantados, um prevalece (amor verdadeiro) e elimina o que foi trazido anteriormente: as "mancadas".

Seguindo, na terceira vinheta, novamente o "mas" aparece. Dessa vez, reforça a atitude de contraposição anteriormente apresentada pela mulher, tendo gradação da intensidade dos sentimentos, assim como aparece na exposição do homem: de gostar para amar. Até aí, acreditamos que a mulher está desesperada por convencer o amado do contrário do que ele alega, configurando uma interação face a face. Na quinta, sexta e sétima vinhetas, a hesitação do homem é prolongada para enfatizar tal postura: a cabeça está direcionada para a esquerda, depois para a direita para um deslocamento para essa direção e ao fundo. Nesse instante, a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

expectativa chega a seu ápice: o que acontecerá depois? Como ele reagirá à tentativa da mulher de convencê-lo do contrário? [movimento 3, segundo Innocente (2005)]

Na última vinheta, ocorre a quebra da expectativa de possível convencimento do homem de que a mulher o ama na mesma intensidade. Entretanto a mulher está de ponta-cabeça, amarrada e pendurada em uma sacada, constituindo o quarto movimento. O uso da onomatopeia "AAAAH!!" rompe com a ideia que haveria uma interação face a face entre os dois, e não que a mulher estivesse em risco, sendo, portanto, obrigada a dizer que o amava. A pergunta em tom irônico do homem sinaliza dúvida dos sentimentos da mulher e, talvez, certo toque de crueldade, porque podemos inferir que o amor do primeiro é doentio e opressivo.

Todas as ocorrências do "mas" se dão na construção da expectativa. Em relação à maneira como o cartunista retrata/refrata o cotidiano contemporâneo, percebemos os desencontros da relação homem-mulher, possessividade masculina com indicação de atitude machista e clara opressão feminina e, logo, uma forma de violência. Como já apontamos, o foco da série "(SIC)" é tematizar o cotidiano humano. O cartunista seleciona um aspecto desse cotidiano, transforma-o em fato da tira cômica, descrevendo-o e atribuindo-lhe valores. Está em jogo uma percepção do autor em relação àquilo que foi trazido da realidade, ele não atua de forma indiferente, e sim nos faz, na condição de leitores, reconhecer as relações com nosso cotidiano em sociedade, de maneira bem-humorada. Outro lado é apresentado pelo cartunista a partir da fuga "lógica" compartilhada no senso comum.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

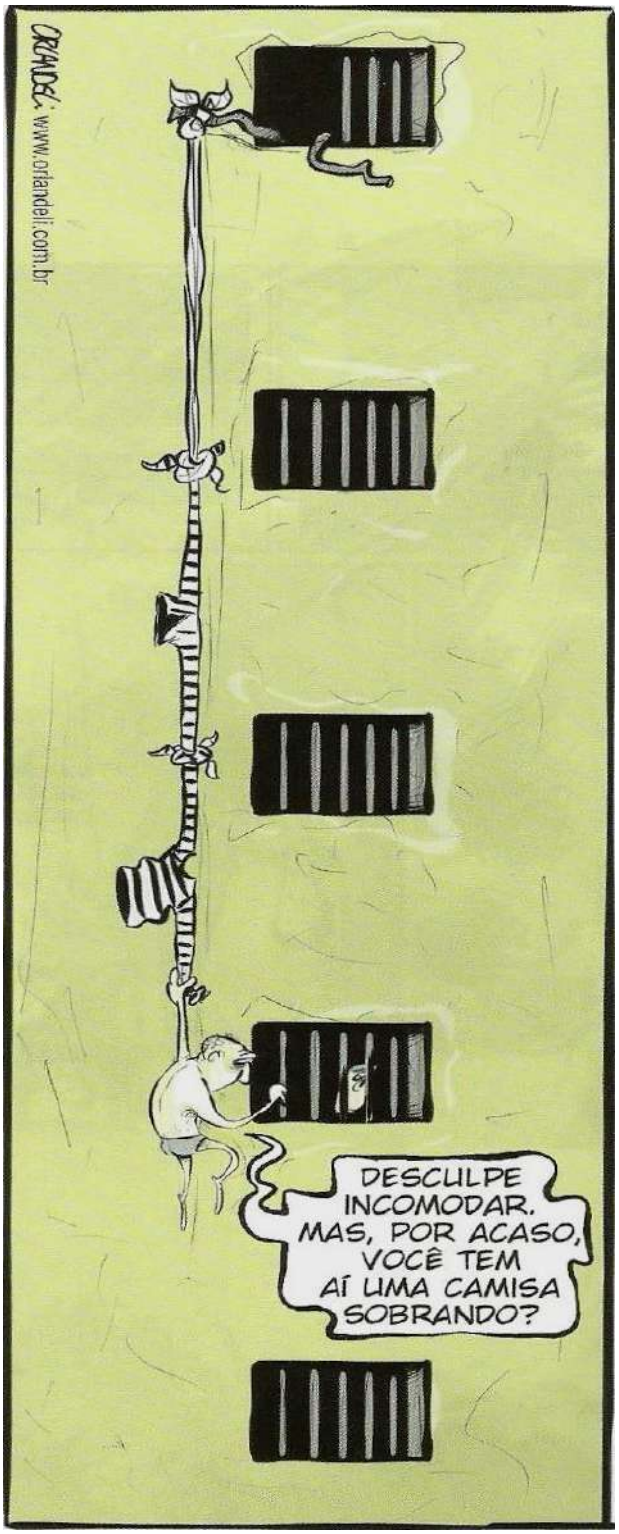


Figura 2 — Prisioneiro em fuga

Fonte: Tira cômica publicada em "(SIC)" (ORLANDELI, 2010, p. 54).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Ao lado da primeira tira (figura 1), essa também rompe com o modelo tradicional. Dessa vez, o desenvolvimento da sequência narrativa se dá na vertical. O fato posto é a fuga de um prisioneiro pela janela, usando uma corda feita de lençol e uniforme do detento. O espaço é a própria parede da penitenciária de vários andares, em que nós, como leitores, inferimos o movimento de saída da cela pela janela e descida até que a personagem interage com outro detento. Para isso, a parte da ilustração sem linguagem verbal deve ser lida em primeiro lugar, porque a maior parte da construção da expectativa nela se concentra.

Com relação ao valor semântico ao "mas", temos o segundo caso (grupo 2 do quadro 1), no qual percebemos duas ações da personagem — desculpar-se e pedir algo — havendo mudança de direção pela formulação de uma hipótese e reforçada pela interrogação. Primeiramente, ele assume uma posição de estar incomodando e, em seguida, pergunta algo. Quando isso acontece, somente o “mas” pode ser utilizado, porque tal característica é dele própria, não ocorrendo, por exemplo, com outras conjunções coordenativas próximas: porém, no entanto, contudo, entretanto, todavia. Sob o olhar prescritivo, todas elas são tratadas como equivalentes e permutáveis. Já por meio da visão descritiva, podemos perceber as nuances de uso do “mas”. É mais fácil percebê-las no texto, desde que concebido a partir de um contexto de uso.

O efeito cômico (movimento 4) é percebido pela ruptura de nós acharmos, por exemplo, que o fugitivo continue e que também o outro detento fuja junto com o primeiro. É surpresa o ato de desculpar e o de duvidar do detento em fuga — que está vestindo uma cueca — que o companheiro tenha uma camisa sobrando, já que ambos estão na mesma condição. Na ocorrência em questão, o “mas” está localizado no desfecho cômico, colaborando diretamente com a construção do humor. Isso reafirma a tese de que o “mas” está vinculado à construção do humor nas tiras cômicas, como constata Vieira (2015).

Na próxima tira (figura 3), a distribuição das vinhetas assemelha-se com a primeira (figura 1): quadro de abertura na extensão das três linhas horizontais, na

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

qual são distribuídas as demais vinhetas. São doze vinhetas ao todo. Um fato bastante característico do sujeito contemporâneo da era da globalização é trazido para a trama: a luta contra o tempo. A situação colocada faz referência a um homem comum e trabalhador, porém "escravo" do tempo.

Figura 3 — O escravo do tempo
Fonte: Tira cômica publicada em "(SIC)" (ORLANDELI, 2010, p. 54).

Duas particularidades de Orlandeli aparecem na tira em questão: parte da sequência narrativa como título da tira cômica (letras em vermelho) e acúmulo da função narrador e protagonista. A personagem está segurando um relógio com o qual está acorrentado em seu pé esquerdo. Isso nos remete à época da escravidão: negros presos a correntes em senzalas sob condições subumanas. As falas da primeira à penúltima vinheta não constituem balões e sim legendas. As legendas, segundo Ramos (2010), são mais comuns em histórias longas e publicadas em episódios, com a função de situar o leitor em relação a elementos da história

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

narrada em publicação anterior. Caso não seja feita tal retomada, o leitor terá dificuldades em entender a trama em foco.

Não somente nessa tira (figura 3) como na primeira (figura 1), quando há várias falas em uma mesma vinheta, o autor se preocupa em distribuí-las em pontos diferentes e que não dificultem a construção dos sentidos e, ao mesmo tempo, constituem falas separadas. Prefere não usar o balão-composto, outro recurso da linguagem dos quadrinhos. Na terceira tira (figura 3), observamos que as falas do narrador-protagonista ultrapassam os contornos das vinhetas, ocupando duas ou três vinhetas. Na medida em que a personagem vai narrando sua relação com o tempo, Orlandeli faz uso de enquadramentos distintos das imagens, focalizando algumas partes do relógio. Da primeira até a quinta vinheta, a personagem expressa sua insatisfação ao perceber que é um "escravo" do relógio. Daí em diante, detém-se a expressar uma grande revolta, ameaçando se livrar do objeto. Na oitava vinheta, o relógio é destruído, simbolizando uma tomada de decisão da personagem em busca da libertação (nona e décima vinhetas). No entanto, na última vinheta, após uma comemoração da liberdade, tudo retorna ao que era: a personagem como prisioneira do relógio. Na penúltima vinheta, uma só vinheta está em consonância com a brevidade da liberdade conquistada e a destruição do objeto opressor. A personagem está calada e sua postura mostra que a euforia inicial está diminuindo, subentendendo-se que o homem está pensando se tomou a atitude correta ao se livrar do relógio (movimento 3 — o auge da construção da expectativa).

A quebra da expectativa é a não duração da liberdade, aproximando-se da rapidez com que as coisas mudam e ilustrando a inconstância do sujeito contemporâneo: ora preso ao tempo, ora livre dele, ora revivendo a prisão. O sujeito não é livre, pois sempre está à mercê de responsabilidades, exigências, funções etc. postas socialmente. Uma dessas imposições é a cobrança do chefe, como observamos no diálogo entre o homem e a pessoa que está falando com ele ao

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

telefone. A personagem inventa uma desculpa e já se coloca como um subalterno empregado.

O "mas" está localizado no desfecho com a função de marcar um contraste (grupo 1 do quadro 1): estar atrasado e estar chegando ao trabalho. São duas instâncias que se contrastam quando consideramos como fato cotidiano da nossa realidade em um mundo globalizado, no qual as fronteiras entre tempo e espaço foram diluídas. (HALL, 2003)

Considerações finais

De que maneira Orlandeli problematiza o nosso cotidiano? Tal problematização precisa ser pensada a partir de um posicionado em relação a uma temporalidade. Para Hall (1996, p. 68, grifos do autor), "todos nós escrevemos e falamos *desde* um lugar e um tempo particulares, *desde* uma história e uma cultura que nos são específicos. O que dizemos está sempre em 'contexto', *posicionado*". Orlandeli fala na posição de um autor de tiras cômicas e, simultaneamente, escolhe aspectos das interações sociais, transforma-os em fatos valorados a seu modo. Ele está escrevendo no tempo em que vive e sobre ele, assim como estamos nos colocando como analistas dessas amostras do nosso cotidiano. Todos estamos imersos nesse contexto contemporâneo, no caso, no qual a globalização e o advento da internet impulsionam as rápidas transformações dos sujeitos.

Orlandeli também renarra aspectos de outros tempos ainda não "resolvidos": a violência contra a mulher, o machismo, a submissão feminina e à pressa, a reclusão da convivência com as pessoas e a tentativa de ressocialização. "Atualmente, esse tipo de lição, de experiência acumulada e coagulada, não é mais relevante. É evidente que o presente não é, nem pode ser, uma cópia-carbono do passado; tampouco pode tomá-lo como modelo em nenhum sentido operacional",

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

como diz Hobsbawn (2010, p. 38). Não há uma direção determinista do passado para o presente. Isso não quer dizer que nós não possamos revisitar o passado, e sim que nunca será o mesmo, porque, a cada "olhar para trás", uma ressignificação é feita. Quando Orlandeli retoma fatos do nosso passado, mais uma vez, pela linguagem nos tornamos sujeitos históricos. Temos um passado que influencia nosso presente e nossa maneira de agir nesse tempo presente.

Por fim, aparentemente é uma mera relação com o real, pois, na verdade, é intencional. Na transformação desse real para a ficção na forma de tiras cômicas, as fronteiras são fluidas. Não se sabe se é o real retratado e refratado ou se é um olhar sobre esse real pela "janela" da tira cômica. Reconhecemos o real, compreendemos que somos efeitos dele e também agimos sobre ele, por meio da tira cômica.

Na primeira tira (figura 1), a submissão, a opressão, o machismo e a justificativa de crimes em nome do amor são reconhecíveis por nós. Compreendemos que essas questões não foram resolvidas ou banidas do nosso cotidiano. E, depois, passamos a olhá-lo sob outra ótica, por exemplo, nós somos obrigadas a posicionar-se de uma forma dissonante com o que desejamos. A mulher foi obrigada a "declarar" seu amor pelo "amado". Não foi escolha dela.

Na segunda tira (figura 2), observamos um conflito entre estar em recluso e busca pela reinserção social. Tal conflito é característico do sujeito contemporâneo, tendo como base as ideias de Bauman (2005). Na última tira (figura 3), outro olhar sobre o estar preso é trazido à tona. Dessa vez, é apresentada pela relação simbólica entre submissão ao tempo e a uma instância superior caso) e relógio, incluindo o chefe, uma força também ideológica e econômica.

Em meio a tudo isso, a conjunção "mas" colabora para o desenvolvimento da narrativa de desfecho cômico, porque a tira, como texto, materializa as interações humanas. Todo dizer é feito de maneira situada tanto no âmbito sócio-histórico quanto no contexto de uso de uma língua.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências

ANDRADE, Caroline Molinari; PEREIRA, Esmeri Malagute; BORGES, Maria Isabel. Tiras Cômicas: Uma Análise de Conteúdo de "Calvin e Haroldo" e "(Sic)". *In*: Anais do Anais do V Encontro Nacional de Estudos da Imagem, II Encontro Internacional de Estudos da Imagem. Volume 4. 2015. Londrina. Universidade Estadual de Londrina. 464f. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2015/?page_id=17 ISBN 978-85-7846-338-0>. Acesso em: 27 mar. 2017.

AUSTIN, John L. Quando dizer é fazer. Palavras e ação. Tradução e apresentação à edição brasileira de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1962/1990.

BAKHTIN, Mikhail [VOLOCHÍNOV, V. N.]. Marxismo e filosofia da linguagem. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1929/1992.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. *In*: _____. Estética da criação verbal. Tradução de Paulo Bezerra do título em russo Estetika sloviésnova tvórtchestva. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1979/2003. p. 261-306.

BAUMAN, Zygmunt. Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BORGES, Maria Isabel. O jogo ético-político nos quadrinhos editados em "O Pasquim". 2004. 179f. Dissertação de (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística — Curso de Mestrado em Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

INNOCENTE, Lenaide Gonçalves. A tira em quadrinhos no *Jornal do Brasil* e *no Diário Catarinense*: um estudo de gênero. Tubarão, 2005. 107f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem), Universidade do Sul de Santa Catarina.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Disponível em: <http://busca.unisul.br/pdf/79925_Lenaide.pdf>. Acesso em: 01 maio 2014.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 24, 1996. p. 68-75.

_____. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1992/2003.

HOBSBAWN, Eric. Sobre história. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

NEVES, Maria Helena de Moura. O estatuto das chamadas conjunções coordenativas no sistema do português. Alfa, São Paulo, 1985. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3754>. Acesso em: 3 abr. 2017.

_____. Gramática de usos do português. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ORLANDELI, Walmir Américo. (SIC). São Paulo: Conrad, 2010.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. Por uma linguística crítica: linguagem, identidade e a questão ética. São Paulo: Parábola, 2003.

RAMOS, Paulo. A linguagem dos quadrinhos. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. Faces do humor: uma aproximação entre piadas e tiras. Campinas, SP: Zarabatana Books, 2011.

_____. Pontos de fuga: registros do processo de alargamento do formato das tiras. Nona Arte: Revista Brasileira de Pesquisas em Histórias em Quadrinhos. São Paulo, v. 3, n. 1, 2014. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/nonaarte/ojs/index.php/nonaarte/article/view/96>. Acesso em: 16 mar. 2017.

VIEIRA. Ivone Volpe. A coordenação e sua relação com o humor nas tiras cômicas de Orlandeli: um estudo das conjunções “mas” e “e”. 2015. 160 fls. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Disponível em: <http://virtua.uel.br:8080/lib/item?id=chamo:208946&theme=uel>. Acesso em: 18 mar. 2017.

Páginas consultadas na Internet

JORDANI, Felipe. Livraria Folha. 2017. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/814399-orlandeli-mudou-jeito-de-contar-historias-das-tiras-brasileiras-leia-entrevista.shtml>. Acesso em: 17 mar. 2017.

ORLANDELI. Blog UOL. 2014. Disponível em: <http:// http://blogdoorlandeli.zip.net/>. Acesso em: 17 mar. 2017.

_____. Blogdoorlandeli. 2017. Disponível em: <http://blogdoorlandeli.zip.net/>. Acesso em: 17 mar. 2017.

_____. Página do Orlandeli. 2017. Disponível em: <www.orlandeli.com.br>. Acesso em: 17 mar. 2017.

_____. Página Última Quimera. 2017. Disponível em: <http://ultimaquimera.com.br/>. Acesso em: 16 mar. 2017.

_____. Facebook. 2017 disponível em: <http://www.facebook.com/UltimaQuimera>. Acesso em 19 mar. 2017.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A Pontuação Utilizada nas Tiras Cômicas Publicadas em "10 Anos com Mafalda": Alguns Resultados do Projeto de Extensão "Disque-Gramática"

Alice Pereira LUZ (UEL)[1]
Maria Isabel BORGES (UEL)[2]

Resumo: O objeto de estudo são os sinais de pontuação (ponto de interrogação, ponto de exclamação e reticências) inseridos nas tiras cômicas da Mafalda, publicadas em "10 anos com Mafalda" (QUINO, 2010). Os objetivos são: a) caracterizar o modo como foram usados no âmbito da organização gramatical, linguagem dos quadrinhos e construção de sentidos, quando inseridos nos balões somente na forma de imagens; b) fazer um levantamento de quais dessas tiras estão relacionadas com a reflexão bem-humorada do cotidiano e quais fazem alusão a fatos sócio-históricos entre as décadas de 1960 e 1980. Trata-se de resultados de um plano de trabalho ("Os diversos casos de pontuação inseridos nos textos da Mafalda, em relação aos dados catalogados de 2011 a 2014"), vinculado ao projeto de extensão "Disque-Gramática" (2014-2017). Dentre as 696 tiras publicadas na coletânea, os pontos de interrogação (4 ocorrências), de exclamação (14) e as reticências (2) funcionam como recurso gráfico do português e como metáforas visuais. Vale lembrar que analisar as tiras em questão sempre requer a conexão entre características do gênero e da linguagem dos quadrinhos, momento de produção e usos dos recursos da língua em que foram publicadas, no caso, o português brasileiro.

[1] Graduanda do curso de Letras-português da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Foi bolsista de Iniciação Extensionista (IEXT-UEL) (2015-2016) do projeto de extensão "Disque-Gramática" (1888) e é colaboradora do projeto de pesquisa "Gramática, pragmática e tiras: em busca da organização gramatical de fato e valor", ambos coordenados pela Dra. Maria Isabel Borges. Membro do grupo de pesquisa "Quadrinhos e análise linguística. Contato: <alicinhapluz@gmail.com>.
[2] Orientadora e coautora deste trabalho. Doutora em Linguística. Docente da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Coordenadora do projeto de pesquisa "Gramática, pragmática e tiras: em busca da organização gramatical de fato e valor" (8832) e do projeto de extensão "Disque-Gramática" (1888). Líder do grupo de pesquisa: "Quadrinhos e análise linguística". Contato: <belborges1@hotmail.com>.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Palavras-chave: Mafalda, pontuação como metáfora visual, relação com o cotidiano e história.

Considerações iniciais

Neste trabalho, trazemos alguns resultados do projeto de extensão "Disque-Gramática"[3] obtidos de 2015 a 2016. Em 29 de setembro de 1964, Mafalda, uma menina de seis anos, apareceu pela primeira vez em uma revista semanal argentina: *Primera Plana*; e, pela última vez, a tira cômica foi produzida e publicada em junho de 1973. Considerada a obra-prima de Quino, na verdade, Mafalda foi criada em 1963 para a veiculação de uma propaganda de eletrodomésticos *Mansfield*. A criação deveria representar uma família da classe média, enquanto a personagem deveria ter o nome iniciado com as letras *M* e *A*. Porém, o projeto não deu certo e foi arquivado.

Em 1964, Quino foi convidado a produzir, regularmente no semanário *Primera Plana*, tiras com tom inovador. Assim, Mafalda ressurgiu. A publicação em questão durou por seis meses. Tais tiras compõem a obra *Mafalda Inédita* (QUINO, 1993[4]). De março de 1965 até 1973, as tiras foram publicadas ininterruptamente, sendo compiladas na obra *Toda Mafalda* (QUINO, 1991[5]). Em geral, as temáticas remetem às questões políticas e sociais dos anos de 1960 e 1970, como: guerras, racismo, condição da mulher, injustiças sociais. A protagonista pertence a uma típica família da classe média argentina e representa o inconformismo da humanidade, sem perder, porém, a fé em sua própria geração.

[3] O projeto de extensão "Disque-Gramática" é coordenado, desde maio de 2014, pela professora Maria Isabel Borges. Foi criado pelo professor Joaquim Carvalho da Silva e por ele coordenado entre os anos de 1995 e 2014. Esse projeto tem como finalidade: a) atender às dúvidas que as pessoas localizam na expressão corrente da Língua Portuguesa; b) criar um "facebook" do projeto para expandir o atendimento ao público-alvo; c) possibilitar aos estudantes que participam do projeto o aprendizado pela pesquisa e pela prática.

[4] A primeira edição brasileira ocorreu em 1993. (QUINO [Joaquín Salvador Lavado] Mafalda inédita. São Paulo: Martins Fontes, 1993.)

[5] A primeira edição brasileira ocorreu em 1991. (QUINO [Joaquín Salvador Lavado] Toda a Mafalda: da primeira à última tira. São Paulo: Martins Fontes, 1991).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

As tiras cômicas[6] da personagem Mafalda constituem nosso objeto de observação, mais especificamente, as publicadas na obra "10 anos com Mafalda" (QUINO, 2010). Dona de uma personalidade crítica e contestadora, Mafalda é uma menina de seis anos insatisfeita com o mundo tal como ele era, fez questão de dizer que repudiava o universo dos adultos. Era apaixonada por "The Beatles", pela democracia, pelos direitos das crianças. Mas odiava sopa.

Entre os anos de 2011-2014, foi realizada uma seleção dos dados catalogados referente a uma amostra de 2000 dúvidas registradas dos usuários referentes ao português. Com base na catalogação e na quantificação dessas ocorrências, foi registrado que a pontuação correspondia a cerca de 7%, representando, assim, a décima posição das dúvidas mais frequentes dos usuários. Inicialmente, o principal objetivo era mostrar que o estudo da língua, no caso, da pontuação, deve ser observado, levando-se em consideração os usos reais do português. Para isso, perspectivas atuais sobre o trabalho com português brasileiro deveriam ser consideradas: a descrição, uma prática científica de observação e análise de todos os usos possíveis de uma língua; o texto, como uma amostra do funcionamento real de uma língua e como materialidade linguística situada sócio-historicamente.

Vale lembrarmos que a perspectiva prescritiva da língua não desencadeia a ampliação dos conhecimentos internalizados de um falante, especialmente em contexto escolar. Anterior ao ingresso escolar, dentre os vários motivos, a identidade linguística do falante é apagada para que apenas uma considere os usos corretos do português, negligenciando todos os demais usos, sobretudo, os do dia a dia. Tais usos supostamente corretos não tratam a língua como variável, heterogênea e mutável. As mudanças ocorrem no transcorrer do tempo e do surgimento de outras necessidades para o uso da língua. Hoje, por exemplo, vários termos foram criados por causa dos avanços tecnológicos: deletar, blogue, emeio,

[6] Adotamos a noção bakhtiniana de gêneros discursivos. (BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. *In*: _____. Estética da criação verbal. Tradução de Paulo Bezerra do título em russo Estetika sloviésnova tvórtchestva. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1979/2003. p. 261-306.)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

internauta etc. A própria noção do verbo "conectar" também foi ampliada, porque a relação tempo-espaço foi alterada em tempos pós-modernos (HALL, 2003).

Toda mudança sócio-histórica é "capturada" pela língua em uso em uma comunidade, país, grupo etc. Nesse sentido, além de considerarmos o português brasileiro uma língua em constante mudança, observamos as influências de outras linguagens sobre ela. Estamos falando que a maneira como a linguagem dos quadrinhos é organizada também influencia os recursos utilizados de uma língua na produção dos textos em quadrinhos, um hibridismo de duas linguagens: a ilustrada e a verbal. A noção de texto é ampliada, porque não lemos apenas palavras escritas, mas também imagens.

Considerando esses e outros motivos, os objetivos são: a) caracterizar o modo como os sinais de pontuação foram usados no âmbito da organização gramatical, linguagem dos quadrinhos e construção de sentidos, quando inseridos nos balões somente na forma de imagens; b) fazer um levantamento de quais dessas tiras estão relacionadas com a reflexão bem-humorada do cotidiano e quais fazem alusão a fatos sócio-históricos entre as décadas de 1960 e 1970.

A seguir, apresentamos alguns pontos referentes a: aspectos sobre a pontuação, contexto de produção do objeto de observação, aspectos da tira cômica e da linguagem dos quadrinhos. Por fim, há a discussão da presença da pontuação como metáfora visual, em conexão com o contexto de produção e com a época em que ocorrem a interpretação das tiras.

Sinais de pontuação sob a visão prescritiva

Almeida (1969 *apud* RIBEIRO, [19--]) aponta que a pontuação pode ser compreendida como a "arte de dividir", por meio de sinais gráficos, as diversas partes do discurso, as quais não possuem ligação entre si. O conjunto dos sinais é

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

dividido em três grupos: *objetivas*, *subjetivas* e *distintivas*. A classe *objetiva* engloba: vírgula (,) ponto e vírgula (;), dois-pontos (:) e o ponto-final (.). Já a *subjetiva* contempla: ponto de interrogação (?), ponto de exclamação (!), reticências (...) e parênteses (()). Por fim, a classe *distintiva* inclui: aspas (“”), travessão (—), parágrafo (§), chave ({}), colchetes ([ ]) e asterisco (*).

Para Cunha e Cintra (2013), a pontuação reconstitui o “movimento vivo” da língua escrita, em função de não apresentar recursos rítmicos e melódicos suficientes, quando comparada às expressões da oralidade.

Em contraste com a concepção de Almeida (1969), Cunha e Cintra (2013) apontam que os sinais da pontuação são distribuídos em dois grupos distintos, sob dois aspectos principais: a pausa e a entoação. No entanto essa distinção não é definitiva, pois geralmente os sinais exercem, simultaneamente, as duas funções. O primeiro grupo abrange sinais marcados pelas pausas, os quais são: a vírgula, o ponto, o ponto e vírgula. O segundo grupo contempla sinais que marcam a entoação ou melodia: dois-pontos, ponto de interrogação, ponto de exclamação, reticências, aspas, parênteses, colchetes e o travessão. Quanto a outros sinais, como o hífen e o parágrafo, exercem valores expressivos.

Semelhante ao ponto de vista anterior, Lima (2014) acredita que a pontuação está relacionada às pausas rítmicas, as quais são marcadas na fala pelas entoações e na escrita pelos sinais gráficos. Podem ser divididos em três grupos. O primeiro inclui pausas que não interferem na quebra do discurso e indicam que a frase ainda não foi concluída. Esses sinais são: vírgula, travessão, ponto e vírgula, parênteses e dois-pontos. O segundo grupo contém pausas que marcam o final da frase ou parte dela. Inclui os sinais: o ponto simples, o ponto-parágrafo e o ponto-final. O último conjunto de sinais contempla as pausas cuja função é representar uma intenção ou estado sentimental: o ponto de interrogação, o de exclamação e as reticências.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Com base nos objetivos e no objeto de estudo deste trabalho, só são analisados aqui os sinais gráficos: interrogação, exclamação e reticências, segundo os autores já citados. (ALMEIDA, 1969; CUNHA; CINTRA, 2013; LIMA, 2014)[7].

Ponto de interrogação

O ponto de interrogação, de acordo com Almeida (1969) e Cunha e Cintra (2013), é o sinal que se põe ao final de uma oração para designar uma pergunta direta, por exemplo: "Quem quer ir?" ou "Quem é Mafalda?"

No entanto Almeida (1969) aponta que nem sempre o ponto de interrogação representa o fim do período. Além da sua função primeira, ele pode indicar uma pausa como a vírgula. Cunha e Cintra (2013) ainda completam que, em certos casos envolvendo dúvida, o ponto de interrogação pode vir acompanhado das reticências.

Em contrapartida, Lima (2014) afirma que o ponto de interrogação é utilizado, após as palavras ou frases, em perguntas diretas e indiretas, para marcar entoação ascendente na pronúncia. Ele ressalta que existem interrogações chamadas de "indiretas puras". Nessas condições, não há sinal gráfico nem entoação ascendente. Por vezes, o ponto de interrogação pode vir, também, acompanhado do ponto de exclamação, indicando duas emoções: questionamento (pergunta) e admiração, ao mesmo tempo.

Ponto de exclamação

[7] O manual de gramática mais antiga é o do Almeida, produzida na década de 1960. Tanto essa quanto as outras possuem diversas edições.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O ponto de exclamação é utilizado, segundo Almeida (1969), após: interjeições como "Oh! Arre! Chi!"; e depois de orações que exprimem admiração, espanto, surpresa, entre outros: "Quanto peixe!" Ressalta que a mesma observação feita para o ponto de interrogação a respeito da colocação ou não no final deve ser aplicada ao de exclamação, como: "Meu filho! exclama a pobre mulher".

Cunha e Cintra (2013) concordam com Almeida (1969), mas reforçam que o ponto de exclamação, além disso, é usado depois de expressões imperativas e pode ser repetido para indicar uma duração maior na intensidade ou altura da voz.

Para Lima (2014), esse sinal é usado depois de palavras ou frases que representem entoações do tipo: espanto, surpresa, entusiasmo, susto, piedade, súplica etc.

Reticências

De acordo com Almeida (1969), as reticências representam a interrupção ou a suspensão de uma ideia ou, até mesmo, hesitação ou desnecessidade de expressá-lo, por exemplo: "Nestes espaços eu ficarei segura... Depois... Se tu soubesses... oh! nada... absolutamente nada... Sou eu que não sei o que digo..."

Com visão aproximada, Cunha e Cintra (2013) afirmam que as reticências podem marcar uma ideia inacabada que se pretende alcançar e que não foi finalizada com o término do período. Isso depende do leitor e de sua capacidade de raciocínio e imaginação para compreender sua sequência. Elas são empregadas, também, para marcar o corte da fala de uma personagem, em decorrência da interferência de outros. Utilizam-se, ainda, antes de palavras que desejamos realçar.

Lima (2014) acrescenta que as reticências são empregadas para sinalizar a mudança de pensamento, que acaba se encaminhando para uma direção

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

inesperada dentro da frase. Elas podem aparecer junto dos pontos de interrogação (?...) e exclamação (!...).

Squarisi e Salvador (2008), assemelhando-se a Almeida (1969), afirmam que os sinais gráficos não foram criados aleatoriamente, e sim surgiram por "necessidade da expressão". Eles foram criados para "suprir" a ausência dos recursos linguísticos presentes na fala e na escrita, por exemplo: tom da voz, silêncios (pausas), gesticulações, caras e bocas, entre outros

Noção de tira cômica

Pensar em tira cômica é levar em consideração não só a narrativa enquanto linguagem verbal como também os recursos visuais (linguagem não verbal). "Ler quadrinhos é ler sua linguagem, tanto em seu aspecto verbal quanto visual (ou não verbal)." (RAMOS, 2010, p. 14) A linguagem dos quadrinhos, portanto, consiste em uma linguagem híbrida.

De acordo com Ramos (2011), as tiras cômicas são caracterizadas por: tendência ao formato fixo, padronizado e horizontal; narrativas curtas; o número de vinhetas, na maioria dos casos, está entre uma e quatro; uso de imagens desenhadas; os personagens fixos ou não; presença de humor. Apresentam, geralmente, a seguinte estrutura: construção da expectativa e desfecho inesperado.

A tira cômica gira em torno de três eixos principais: quadrinhos (linguagem utilizada), jornal (local de publicação) e cômico ou humor (temática), sendo que "tira" (formato) é o único elemento comum entre eles. As características "fixas" desse gênero advêm dos elementos que compõem a linguagem das histórias em quadrinhos, como: vinheta, balões, cores, espaço, tempo etc. (RAMOS, 2010)

Sobre as vinhetas, Ramos (2010) afirma que os seus contornos — as linhas demarcatórias — possuem duas funções: demarcar a área da narrativa (dentro da

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

vinheta) e indicar o momento em que se passa aquele trecho da história. Elas podem estar relacionadas com o tempo da narrativa. O contorno reto é o mais comum.

A ação da narrativa é conduzida por meio das personagens que orientam o rumo da mesma através das expressões de seus rostos, dos movimentos etc. Recursos externos, como os sinais gráficos, são utilizados para realçar expressões, sentimentos e estados das personagens. Podem ser representados, por exemplo, pelas gotas de suor, que podem indicar: cansaço, desespero, medo etc.

Há, por outro lado, as metáforas visuais, as quais são elementos gráficos que correspondem ao estado psíquico das personagens diante de imagens de caráter metafórico. Elas podem aparecer dentro ou fora dos balões e ocorrem quando a imagem está associada a um significado diferente do original, como: as notas musicais (assovio), a letra "z" (sono), lâmpada (ideia), estrelas (dor), entre outras.

Para dar a ideia de movimento nas tiras, existem diversos recursos possíveis, citados por Ramos (2010), como: deslocamento do corpo (como um todo) das personagens, a forma do posicionamento dos elementos e objetos dentro da vinheta, as linhas cinéticas (linhas usadas para indicar o movimento).

O tempo é um elemento essencial nos quadrinhos, podendo tanto ser representado pelos recursos já citados (linhas demarcatórias, movimento dos corpos, linhas cinéticas) quanto pela disposição dos quadrinhos, dos balões, do número de vinhetas, a figura das personagens, o aumento do grau de expectativa ou tensão da cena etc.

Segundo Ramos (2010), o espaço está fortemente associado com o tempo. Ele pode ser a representado pela imagem de um lugar, paisagem, espaço sideral etc. A construção das vinhetas possibilita a identificação de muitos elementos como: distância, proporção, aproximação, afastamento, volume, entre outros.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Outro elemento importante é a cor, pois várias informações são transmitidas por meio delas, até mesmo nas histórias em preto e branco, como as tiras de Mafalda. Pode indicar: movimento, velocidade, caracterização das personagens, entendimento da narrativa etc.

Innocente (2005) detectou quatro movimentos utilizados pelos autores na produção das tiras cômicas. No primeiro, o quadrinista apresenta a autoria e o título, com o propósito de revelar ao público a que se destina o conteúdo da tira. No segundo, há a indicação do tema, personagem e enredo ao leitor, situando-os no tempo e espaço da situação. O terceiro movimento, acontece, através de uma ação, reflexão ou comentário, o clímax (ponto culminante) da tira, criando-se, assim, uma expectativa por parte do leitor e, às vezes, das próprias personagens. Por fim, no quarto movimento, acontece a quebra de expectativa, o que acaba gerando o humor da tira.

Aspectos sócio-históricos

Entre 1964 e 1973, período em que as tiras da Mafalda foram publicadas, vários fatos sócio-históricos estavam acontecendo, por exemplo, a Guerra do Vietnã (1954-1972), a Guerra Fria após a Segunda Grande Guerra Mundial (1939-1945), a efervescência das canções "The Beatles"[8], as ditaduras militares na América Latina, movimentos sociais etc. Segundo Kaplam (1988), "... as ditaduras se instalam para proteger a América do inimigo oculto, o comunismo internacional e para sufocar as insatisfações populares." Na Argentina, entre 1930 e 1983, foram dezessete generais dentre vinte e sete presidentes da República, um total de seis golpes de Estado bem-sucedidos. Essa sequência de governos militares foi favorecida pela crise de 1929, nos Estados Unidos, que levou à crise do modelo econômico agroexpotador

[8] Falar das tiras de Mafalda é também considerar as mudanças no campo artístico-musical. A protagonista era fã "The Beatles" e odiava sopa.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

argentino da época. (PRADO, 1981) Por outro lado, a Argentina também experimentou momentos de prosperidade na indústria ligada aos setores têxtil, alimentício e metalúrgico.

> A indústria argentina cresceu nos ramos da alimentação, têxteis e metalurgia leve, mas não se desenvolveu nas indústrias de base, o que no futuro traria problemas para o país com a falta de energia elétrica e petróleo.
> Observa-se que, na Argentina, embora se fale em crise pós 29, em sua economia o período representou momento de prosperidade.
> A evolução econômica pelo qual o país passava, possibilitou a emergência e a consolidação de novos grupos sociais como a classe média (empresários, profissionais liberais, burocratas), proletariado industrial e massas marginais que ainda não haviam se incorporado ao mundo moderno. (AMARAL, 2001, p. 10)

Em relação à Argentina, o contexto sócio-histórico de produção das tiras da Mafalda remete ao peronismo, sobretudo ao governo de Juan Domingo Perón (1946-1955), uma mescla de populismo, autoritarismo, carisma e violência. Perón soube conquistar a simpatia da população, começou com os trabalhadores rurais por meio do Estatuto do Peão; em seguida, concedeu aumentos salariais, dentre outras medidas.

> Quanto aos trabalhadores urbanos, Perón concede aumentos salariais, exige o cumprimento das leis trabalhistas já existentes institui uma espécie de 13º salário chamado Aguinaldo, cria os tribunais do trabalho, regulamenta as associações profissionais, unifica o sistema de previdência social e amplia a todos os trabalhadores os benefícios da lei de dispensa. Tais medidas fazem com que o governo se aproxime cada vez mais dos sindicatos e Perón se transforme em líder dos trabalhadores. (AMARAL, 2001, p. 14)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A suposta preocupação com a população mascarava os reais interesses de Perón pelo poder manipulador e controlador. Por vários anos, tendo ainda a seu lado Evita, Juan Domingo Perón com ela se casou em 1945 e estabeleceu uma forte aliança no âmbito social e político. Argentina viveu anos conturbados, incluindo avanços e retrocessos, cujo fim se deu somente com a morte de Perón em 1974 e cujas heranças ainda resistem à força do tempo, fazendo-se presentes até hoje, como destaca Amaral (2001).

Aspectos metodológicos e discussão dos resultados

Na antologia "10 anos com Mafalda" (QUINO, 2010), há 696 tiras cômicas. Dentre os sinais de pontuação, em 20 tiras, são usadas a interrogação, a exclamação e as reticências na função de metáforas visuais.

Quadro 1 — Levantamento dos sinais de pontuação nas tiras cômicas

3 sinais identificados	20 tiras totais
1º) ponto de interrogação	14 tiras
2º) ponto de exclamação	4 tiras
3º) reticências	2 tiras

Fonte: "10 anos com Mafalda" (QUINO, 2010)

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Quadro 2 – Levantamento das tiras sobre cotidiano e fatos sócio-históricos

Tiras totais	20 tiras
Cotidiano	11 tiras
Fatos sócio-históricos	9 tiras

Fonte: "10 anos com Mafalda" (QUINO, 2010)

A partir da catalogação das tiras em relação ao cotidiano e aos fatos sócio-históricos, percebemos que o primeiro aborda fatos como: experiências familiares (férias, filhos, viagens); já o segundo, outras situações como: superpopulação, consumo e propaganda, opressão (nazismo), assuntos globais *versus* assuntos locais, fatos históricos (chegada do homem à lua, surgimento de "The Beatles"), entre outros.

A pontuação, de modo geral, como vimos, funciona como um conjunto de elementos para acrescentar afetividade ou expressividade não retratadas pelas palavras escritas. No entanto, nos quadrinhos, além de desempenhar tal função, pode ser o único conteúdo de um balão. Muitas vezes, dispensa os balões. Neste trabalho, estamos levando em conta a noção de metáfora visual, segundo Vergueiro (2004). Ele une a ideia de sinal gráfico com a de metáfora, podendo sinalizar os sentimentos, as ideias e as emoções das personagens.

Basicamente, o ponto de interrogação está relacionado com uma pergunta feita pelo falante. Na tira seguinte (figura 1), a função desse ponto é múltipla.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 1 - Ponto de interrogação
Fonte: QUINO (2010, p. 82, tira 2)

Na primeira vinheta e na segunda, o intuito é expressar um questionamento feito pela Mafalda. Porém ênfases também estão em jogo: no primeiro caso, há uma indignação por parte da personagem de que a sua percepção sobre a sopa não é confirmada pelo dicionário, sendo complementada não só pela interrogação, mas também pela repetição da vogal "a" — "Nãããão?" Já em "E que é uma nojeira imunda, hem?", constitui-se uma continuação da indignação da Mafalda, sendo finalizada por um marcador discursivo cuja função é indicar a passagem do turno de fala para Felipe. Finaliza-se o questionamento com mais outra pergunta: "Não diz que é uma nojeira imunda? Observamos que, ao mesmo tempo, a temática posta refere-se à sopa e a percepção da Mafalda sobre ela é apresentada. O advérbio "não" reforça a indignação em questão, porque sinaliza que tudo o que está expresso no dicionário é contrário à sua valoração sobre a sopa.

Nesses casos, a interrogação contribui com a construção da expectativa. Já no desfecho cômico, tal sinal está no lugar de qualquer ideia sobre o fato. Indica dúvida da mãe da Mafalda a respeito do dicionário. Elementos — como o espaço (cozinha, azulejos), os objetos (fogão, bule, vassoura, pá) e, ainda, com a imagem da sujeira ou pó dentro da pá — contribuem para indicar a representação da lixeira dentro do armário, favorecendo, assim, a construção de sentido da tira. Sob esse aspecto, inferimos uma dúvida e também questionamento semelhante a: não

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

entendi por que o dicionário está na lixeira (pergunta indireta) ou por que o dicionário está na lixeira? (pergunta direta) O efeito cômico consiste na quebra da expectativa de que as personagens fariam outra coisa, mas não jogar o dicionário na lixeira.

Em função de uma das características principais que definem Mafalda, "não gostar de sopa", o entendimento dessa tira fica dependendo dessa informação sobre a personagem, pois a palavra "sopa" é considerada por ela um "palavrão", ou seja, algo detestável, desgostoso ou horrível. À primeira vista, trataria de um fato do cotidiano e de uma percepção sobre ela. Entretanto podemos perceber que a mãe de Mafalda é vista como uma mulher dedicada ao lar, típica função feminina na época. Tal função se afasta da luta dos movimentos feministas para o estabelecimento de direitos iguais entre homens e mulheres: trabalhar fora e direito a uma carreira profissional, com salários iguais aos dos homens; não ser vista como mera submissa do homem, sujeitando-se à criação dos filhos, aos cuidados dos afazeres domésticos e marido; direito a uma maior participação política por meio do voto e da ocupação de cargos políticos (vereadora, prefeita, governadora, deputada etc.), dentre outros direitos.

> Apesar de Quino usar o universo infantil, em suas tiras, os adultos aparecem também e são constantemente questionados e contestados, além de expostos em toda a sua hipocrisia e incoerência.
> Quino, ao contrário da Mafalda, é um filósofo espectador, pois mesmo que tenha colocado suas preocupações para fora, para o mundo, do jeito que sabe e pode — pelo seu trabalho — limita-se a apontar erros, fracassos, deturpações, inversões de valores, injustiças, mas não consegue ir além e propor saídas. Vale lembrar que Quino é um representante do liberalismo humanista e progressista... Há que se ter em mente também o período negro pelo qual passou a Argentina, e Quino, sem saber o que fazer, preferiu exilar-se na Itália.
> Em outras palavras, Quino trabalha com o presente, com o momento e usando as crianças para se manifestar; percebe que se houver alguma

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> saída através das crianças, mas vai até aí: a denúncia e o resgate da espontaneidade e da franqueza/verdade das crianças. (GOTTLIEB, 1996, p. 121)

Em vários momentos nas tiras cômicas, Mafalda questiona o papel da mãe e relembra que esta desistiu do sonho de seguir uma carreira profissional. Nesses casos, há alusões e questionamentos, porém a condição submissa permanece.

Figura 2 — Ponto de exclamação
Fonte: QUINO (2010, p. 17, tira 1)

Apesar de o ponto de exclamação estar representado sozinho no balão uníssono, sem vir acompanhado de uma frase, palavra ou expressão, esse sinal é utilizado na tira, segundo as condições de entonação de uso. O propósito é revelar uma surpresa ou um não entendimento do fato de que: o pai de Mafalda queira matar as formigas com o martelo. Para Lima (2014), tais condições podem ser: espanto, surpresa, entusiasmo, susto, piedade, súplica etc.

Na primeira vinheta, a interrogação é feita em seu uso padrão. Já na última, em contribuição direta com o efeito cômico, há uma dúvida, mantendo nas inferências de que o pai de Mafalda não entendeu por que, naquele caso, estava sendo menos burro. Estas ideias poderiam estar implícitas nestes aspectos: como uma criança pode me julgar burro? Por que Filipe me considerou menos burro? Na terceira vinheta, as exclamações reforçam o barulho representado pelas

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

onomatopeias; enquanto na terceira, Filipe revela sua percepção sobre o adulto em questão.

Mais um fato relacionado ao cotidiano é apresentado. Na época, as ações populistas do governo mascaravam a busca pelo poder por meio do controle e da opressão. Podemos inferir que o pai da classe média estava sendo ludibriado pelas falsas promessas do governo. Tais ações inicialmente poderiam ser em prol do bem-estar do povo, como apontam Prado (1981), Kaplam (1988) e Amaral (2001); mas se tornaram formas de ludibriá-lo para que recebesse apoio. A classe média sempre o apoiou às cegas. Tal prática também se repetia no Brasil. Um exemplo disso é a crítica demonstrada por Henfil por meio dos "Fradinhos" (BORGES, 2004b).

Figura 3 — Reticências
Fonte: QUINO, 2010, p. 150, tira 1.

Aparentemente, trata-se uma criança alimentando um bichinho doméstico. Ao longo da construção da expectativa, Felipe pensa sobre as condições limitadas da tartaruga, sempre restrita a um pequeno lugar. À medida que ele vai situando a casa em relação à cidade, esta ao país, este ao mundo e este ao espaço, há uma ordem crescente. Ele não sabe, entretanto, situar o espaço em relação a algo maior.

A personagem Felipe é caracterizada por ser o oposto de Mafalda, pois ele é tímido, sonhador, preguiçoso, desligado e solitário, odeia ir à escola e fazer as tarefas. Parece não concordar muito com a própria personalidade, o que o leva, várias vezes, a questionar sua existência ou papel no mundo.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Na última vinheta, acontece a quebra de expectativa — diante de todas as falas anteriores, das características da personagem e pela expressão facial de Felipe — Mafalda o vê sentado no chão comendo a alface juntamente com a tartaruga, como se ele se igualasse a ela por sentir dó, pena ou compaixão da mesma, por conta de sua limitação de espaço dentro da casa e da burocracia. Além de o fato da tartaruga ser tratada como um bicho de estimação, Felipe pensa talvez ele próprio possua essa visão limitada de espaço, colocando-se, logo, numa posição de "animal de estimação", assim como a tartaruga. Tudo isso contribui para o efeito cômico (desfecho) da tira.

As reticências utilizadas no início da vinheta reforçam o trabalho de construção da expectativa, por meio da suspensão das ideias e divagações de Felipe inacabadas, as quais são explicadas e concluídas só na última vinheta. A função das reticências, nessa tira, está de acordo com as estabelecidas por Almeida (1969) e Cunha e Cintra (2013), pois, segundo eles, as reticências podem marcar uma ideia inacabada, a qual se pretende alcançar e a qual não foi finalizada com o término do período. Na terceira vinheta, ainda, encontramos o balão de pensamento apenas como uma sequência de reticências. Podemos questionar: Felipe contextualizaria o universo em relação ao quê? Por isso, há um vazio. Isso tudo depende do leitor e sua capacidade de raciocínio e imaginação para compreender sua sequência.

Por que é preciso pensar a organização gramatical de um texto como uma representação de uma época?

Como dizemos inicialmente, a língua está sujeita às influências sócio-históricas, porque constitui uma ferramenta para que os falantes comuniquem entre si, suas identidades sejam retratadas/refratadas[9] etc. Quando nas tiras da Mafalda

[9] Para nós, as interações verbais retratam as interações sociais e, ao mesmo tempo, refratam, porque não consistem em uma representação fidedigna do real. Os valores entremeiam tal retrato. (BAKHTIN, Mikhail [VOLOCHÍNOV, V. N.]. Marxismo e

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

são tematizados "The Beatles", o consumismo impulsionado pelo capitalismo, a submissão feminina, o padrão da classe média, a opressão, a censura etc., não podemos negligenciar em quais condições de produção foram produzidas. Também não podemos ignorar as características do gênero discursivo "tira cômica" e, por fim, como as ferramentas e as possibilidades de funcionamento de uma língua são utilizados nesses textos.

Com base nos quatro movimentos observados por Innocente (2005), podemos sintetizá-los da seguinte forma.

Quadro 3 — Os movimentos nas tiras cômicas

iras	Movimento 1 Apresentação da autoria e do título	Movimento 2 Contextualização da tríada tema-personagens-trama, a composição do cenário da história	Movimento 3 Clímax, a construção de uma expectativa	Movimento 4 Desfecho, a ruptura ou quebra da expectativa, resultando em um efeito cômico
igura 1	A autoria e o título são apresentados na capa da coletânea, sendo que este é o mesmo para todas as tiras.	Mafalda e Filipe estão falando sobre a sopa, prevalecendo o julgamento como "palavrão" e a indignação do dicionário não reforçar tal valoração.	Prossegue-se a indignação da Mafalda. Na terceira vinheta, a concepção aos moldes de um dicionário é apresentada.	Mãe da Mafalda não entende por que o dicionário está na lixeira.
igura 2		A forma como o pai de Mafalda pretende matar as formigas e as	Admirados, o martelo é apresentado como a escolha do pai de	O desfecho cômico é desencadeado, porque fica

filosofia da linguagem. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1929/1992.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

		personagens fixas envolvidas [Mafalda (principal), Felipe e o pai de Mafalda (secundárias)]	Mafalda para acabar com as formigas. Em seguida, Mafalda e Felipe observam as formigas sendo marteladas (uso de onomatopeias). Felipe apresenta sua percepção sobre o pai de Mafalda, no caso, seria burro, mas nem tanto assim.	subentendido que o pai de Mafalda é burro. Naquela situação, não estava sendo muito burro, na visão de Felipe.
igura 3		Filipe alimenta a Burocracia (a tartaruga) (balão de fala) e já diz que dela sente pena (balão de pensamento). Isso caracteriza uma referência às condições desses animais como de estimação.	Contextualização da casa em que mora a tartaruga em relação a lugares maiores, na forma de pensamentos	Mafalda encontra Filipe se alimentando junto com a tartaruga, sentindo-se "pequeno" diante da imensidão de outros lugares: país, mundo, universo.

Fonte: Quino (2010)

A partir dessa síntese, as características básicas da tira cômica são reveladas. A narratividade e a dupla "construção da expectativa e desfecho" são fundamentais. A maneira como Mafalda, seus pais e seus amigos agem esboçam traços de suas identidades, constituindo-se como personagens fixas. Mafalda é vista como questionadora, Manolito como uma criança movida pelo consumo, a mãe da Mafalda constitui a representação da mulher submissa, Burocracia é a tartaruga de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

estimação que faz alusão à inoperança do sistema militar e de base capitalista etc. Nesse caso, outras características da tira cômica como gênero são reveladas, aquelas relacionadas à linguagem dos quadrinhos. Além disso, todos esses traços esboçam o momento de produção das tiras.

Porém, por mais que a ilustração possa ser suficiente, muitas vezes, para construção da expectativa e desfecho cômico, a linguagem verbal constitui uma aliada para a produção dos sentidos. A pontuação é um recurso gráfico que também auxilia na construção dos sentidos de um texto. No momento em que analisamos pelo caminho dos aspectos sócio-históricos para organização gramatical de textos nos quais tais aspectos reaparecem, permitimos que os usos reais de uma língua sejam explorados como pistas para retomar um passado. Nós, na tentativa de estudarmos as tiras cômicas da Mafalda, não podemos esquecer que não vivenciamos as décadas de 1960 e 1970. Por essa razão, nossa análise parte de um presente que se reporta ao passado para renarrá-lo a partir das ferramentas e possibilidades que temos, e mais, é possível a compreensão disso, porque as tiras cômicas são fontes sócio-históricas.

Como diz Hobsbawn (2001), o passado situa o sujeito, evidenciando vínculos em relação a uma comunidade e afeta o olhar para o presente. Assim sendo, somos influenciadas por esse passado para entender "coisas" que não fazem parte da época na qual estamos circunscritas. O presente não é mais "cópia-carbono do passado", como nos alerta Hobsbawn (2001, p.). Dessa forma, podemos olhar, de modo diferente, para nosso mundo, por exemplo, somos herdeiras de uma bipolaridade entre capitalismo e comunismo. Hoje, entretanto, o capitalismo se transformou e conseguiu sobrepor o "grande vilão revelado" na Segunda Grande Guerra Mundial (1939-1945). E olhar para o passado também nos permite entender por que os Estados Unidos se tornou uma grande potência mundial e também "financiadora" de muitos regimes opressores e de muitos conflitos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> Historicamente, há provas de que os exércitos, ao lado das fronteiras geográficas, defendem a identidade linguística dos territórios. Ou, por outras palavras, ao lado da conquista de novas terras se instala a imposição de uma língua. (ANTUNES, 2007, p. 20)

Na época do Império Romano, a expansão do território incluía a opressão linguística. O latim era uma das ferramentas de dominação. René Goscinny e Albert Uderzo retrataram esse momento sócio-histórico nas "Aventuras de Asterix, o gaulês". (BORGES, 2004a) A pontuação não foge dessa "regra". Por meio de algumas tiras da Mafalda, pudemos ver que há uma referência ao momento sócio-histórico, mascarado pela forma bem-humorada de apresentar o cotidiano das crianças, as quais colocam em xeque as ações dos adultos. A língua, portanto, está a serviço dos acontecimentos e das interações sociais.

Por fim, tudo isso deveria ser levado para a aula de português brasileiro na escola. De um lado, a perspectiva prescritiva não contribui para percepção da língua como um retrato/refração dos fatos sócio-históricos relevantes para as interações sociais, porque "pararam" no tempo. De outro, as atuais gramáticas descritivas do português brasileiro, resultado de estudos científicos a partir da descrição de usos reais da língua, também não abordam a pontuação: Bagno (2011), Castilho (2012a), Castilho e Elias (2012b), Neves (2011).

Cabe a nós escrever o presente e o futuro, porque já é hora de conectarmos condições sócio-históricas, características dos gêneros quadrinísticos e reflexão sobre a organização gramatical do português brasileiro a partir de amostras reais de funcionamento.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências

ALMEIDA, Napoleão Mendes de. Gramática metódica da língua portuguêsa. 22. ed. São Paulo: Editora Saraiva, 1969.

AMARAL, Simone do. A história da Argentina (1963-1973) pelos olhos da Mafalda. Londrina: Universidade Estadual de Londrina. 2001, 101f. Monografia (Curso de Pós-Graduação em História Social e Ensino de História) — Especialização em História Social e Ensino de História, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2001.

ANTUNES, Irandé. Muito além da gramática. Por um ensino de línguas sem pedras no caminho. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

BAGNO, Marcos. Gramática pedagógica do português brasileiro. São Paulo: Parábola, 2011.

BORGES, Maria Isabel. Uma aventura de Asterix o gaulês: política de representação, identidade e etnia. Rev. ANPOLL, v. 1, n. 17, p. 257-283, jul./dez. 2004a. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18309/anp.v1i17.601>. Acesso em: 2 abr. 2017.

_____. O jogo ético-político nos quadrinhos editados em "O Pasquim". 2004. 179 f. Dissertação de (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística — Curso de Mestrado em Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004b.

CASTILHO, Ataliba Teixeira de. Nova gramática do português brasileiro. São Paulo: Contexto, 2012.

_____.; ELIAS, Vanda Maria. Pequena gramática do português brasileiro. São Paulo: Contexto, 2012.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. Gramática do português contemporâneo. 6. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2013.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

GOTTLIEB, Liana. Mafalda vai à escola. A comunicação dialógica de Buber e Moreno na Educação, nas tiras de Quino. São Paulo: Iglu; Núcleo de Comunicação e Educação; CCA/ECA – USP, 1996.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1992/2003.

HOBSBAWN, Eric. Sobre história. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

INNOCENTE, Lenaide. G. A tira em quadrinhos no jornal do Brasil e no Diário Catarinense*:* um estudo do gênero*.* Tubarão: Universidade do Sul de Santa Catarina. 2005, 107f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2005. Disponível em: <http://busca.unisul.br/pdf/79925_Lenaide.pdf> Acesso em: 09 abr. 2013.

LIMA, Rocha. Gramática normativa da língua portuguesa. 52. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

NEVES, Maria Helena de Moura. Gramática de usos do português. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

KAPLAM, Marcos. Cinquenta anos de história da Argentina (1925-1975): o labirinto das frustrações. *In*: CASANOVA, Plabo Gonzáles (Org.). A América Latina: história de meio século. Tradução de Marcos Bagno. Brasília: Ed. Unb, 1988.

PRADO, Maria Ligia. O populismo na América Latina. São Paulo: Brasiliense, 1981.

QUINO [Joaquín Salvador Lavado]. 10 anos com Mafalda. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

SQUARISI, Dad; SALVADOR, Arlete. Escrever melhor: guia para passar os textos a limpo. São Paulo: Contexto, 2008.

RAMOS, Paulo. Faces do humor: uma aproximação entre piadas e tiras. São Paulo: Zarabatana Books, 2011.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

_____. Pontos de fuga: registros do processo de alargamento do formato das tiras. Nona Arte: Revista Brasileira de Pesquisas em Histórias em Quadrinhos, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 85-103, jul. 2014.

VERGUEIRO, Waldomiro. A linguagem dos quadrinhos: uma "alfabetização" necessária. *In*: RAMA, Angela; VERGUEIRO, Waldomiro (Orgs). Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula. São Paulo: Contexto, 2004. p. 31-64.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O perfil da mensagem e os fatores de construção de linguagem na revista em quadrinhos Sesinho

Marlene Ferreira ROYER[1]
Miguel Luiz CONTANI[2]
Universidade Estadual de Londrina

Resumo: Este trabalho analisa os elementos do perfil da mensagem e a presença das funções da linguagem na edição comemorativa dos 10 anos da revista em quadrinhos Sesinho, material institucional do Serviço Social da Indústria - Sesi. Os fatores de comunicação são identificados por meio dos princípios propostos por Roman Jakobson, para aferir o modo como ocorre o discurso da indústria para a infância, público-alvo da revista. A análise mostra que os fatores contexto e código, prevalecem sobre os demais e resultam em mensagens com predominância referenciais e metalinguísticas que conduzem o discurso do Sesi para a valorização da Revista Sesinhoe sua utilização como instrumento complementar nas atividades pedagógicas realizadas na rede de colégios Sesi. Este aspecto promove a aproximação, por meio da revista, da entidade com os leitores, na busca de atingir e reforçarseus objetivos institucionais.

Palavras-chave: Discurso da indústria. Imagem. Funções da linguagem.

[1]Doutoranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), Mestre em Comunicação pela UEL (2014), especialista em Comunicação empresarial pela UEL (1998), Graduada em Comunicação Social – Habilitação Relações pela UEL (1994). Docente colaboradora do curso de Relações Públicas da Universidade Estadual de Londrina (marlene@royer.com.br).
[2]Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de são Paulo (1995), Mestre em Educação Pela Universidade Federal do Paraná (1988), Professor associado na Universidade Estadual de Londrina. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em teorias da linguagem, atuando principalmente nos temas semiótica, estudos da imagem, ambiente urbano e competência informacional. (contani@sercomtel.com.br).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

INTRODUÇÃO

A arte dos quadrinhos surgiu no final do século XIX, propondo uma forma de linguagem híbrida composta de códigos verbais e visuais, cuja função fundamental é comunicar ideias ou histórias por meio de palavras e figuras. Sob a perspectiva do leitor o contato com as HQs trata-se de uma atividade que envolve percepção estética e esforço intelectual (WOLF apud EISNER, 2010). Assim, a utilização das histórias em quadrinhos pressupõe intenções e comportamentos com finalidades específicas, tanto da parte de quem produz como de quem compartilha o material.

No âmbito organizacional, as revistas em quadrinhos também se tornaram uma opção de ferramenta de comunicação institucional, um suporte para que o discurso organizacional seja compreendido e aceito. Por meio de personagens, histórias e narrativas, as publicações empresariais dão forma e imagem aos fatos, produtos e conceitos que as organizações desejam transmitir a seus públicos de interesse.

> A comunicação institucional está intrinsecamente ligada aos aspectos corporativos institucionais que explicam o lado público das organizações, constrói uma personalidade creditiva organizacional e tem como proposta básica a influência político social na sociedade onde está inserida. (KUNSCH, 2003, p.164).

Assim, toda a comunicação institucional de uma organização é baseada em uma intencionalidade discursiva, que são as intenções, explícitas ou não, presentes na linguagem dos atores que participam numa determinada situação comunicativa.

A revista Sesinho, objeto de análise deste trabalho, é um exemplo da utilização dos quadrinhos como publicação institucional do Sesi – Serviço Social da Indústria, e existe desde 1947, quando foi criada e produzida pelo jornalista Vicente

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Guimarães. A publicação foi uma das formas escolhidas pela entidade para iniciar um relacionamento com os filhos de industriários e, até hoje, transmite seu discurso para a infância e faz da Revista Sesinho um dos principais canais de relacionamento com o público infantil.

Para Will Eisner (2010), é possível identificar e compreender o teor discursivo das histórias em quadrinhos por meio de análises que devem,necessariamente, considerar o sistema narrativo, onde existe a interação dos códigos verbais e visuais, cada um ocupando um papel especial que reforça um ao outro e garantem que a mensagem seja entendida em sua plenitude. A linguagem das histórias em quadrinhos tem como base o repertório visual comum tanto do criador, como do público alvo das mensagens. Assim, a leitura dos quadrinhos reside na compreensão das palavras e imagens, que juntas, delimitam o conteúdo transmitido.

Neste contexto, este trabalho analisa a edição comemorativa dos 10 anos da Revista Sesinho publicada em 2011, para identificar o perfil e as funções da linguagem presentes na mensagem. A análise terá como base, os princípios dos fatores de comunicação propostos por Roman Jakobson, possibilitando identificar como ocorre o discurso da indústria para a infância. As possibilidades de interpretação das mensagens transmitidas pelas histórias em quadrinhos começam, primeiramente, na identificação das funções da linguagem que estão evidenciadas em sua composição, cuja análise pode determinar o perfil das mensagens presente na publicação.

FATORES DE CONSTRUÇÃO DA LINGUAGEM DOS QUADRINHOS

A arte sequencial dos quadrinhos, que começou como tiras em jornal, teve sua produção expandida no início do século passado e o resultado são publicações

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

de qualidade que atraem públicos de variados perfis. O desenvolvimento das Ciências da Comunicação e outros estudos culturais que se intensificaram na década de 1960 possibilitaram a aproximação das histórias em quadrinhos das práticas pedagógicas. No Brasil, à partir da década de 1990, vários autores de livros didáticos incorporaram a linguagem dos quadrinhos em suas produções e, desde o ano de 2000, O MEC –Ministério da Educação e Cultura passou a considerar oficialmente a utilização das histórias em quadrinhos como recurso didático pedagógico, na Lei de Diretrizes e Bases (LDB) e nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN).

Valdomiro Vergueiro (2004)mostra que revistas de histórias em quadrinhos ainda atraem leitores de todas as idades, mesmo concorrendo como meios mais abundantes e sofisticados de comunicação e entretenimento. A produção e distribuição organizadas em escala industrial contribuíram com a profissionalização e sobrevivência do produto comunicacional no mercado. Segundo o autor, o interesse pelos quadrinhos surgiu no ambiente cultural europeu e depois estendeu-se para outras regiões do mundo, transformando o cenário de desconfiança construído por alguns críticos, em um cenário de novas possibilidades, onde as HQs passam a ser vistas como manifestações artísticas com características próprias.

Para Eisner(2010) as histórias em quadrinhos têm uma linguagem baseada na experiência visual comum ao criador e ao público. A construção de narrativas com signos verbais e visuais têm o objetivo de permitir uma leitura de fácil compreensão da mistura imagem-palavras. É necessário que, durante a leitura, se desenvolva uma interação, onde as mensagens sejam comuns tanto para o criador como para o leitor.

> A configuração geral da revista em quadrinhos apresentauma sobreposição de palavra e imagem, e assim, é preciso que o leitor exerça suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da literatura (por exemplo,perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> mutuamente. A leitura da revista em quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual. (EISNER, 2010, p. 8).

Uma característica da linguagem dos quadrinhos é a utilização de imagens repetitivas e símbolos reconhecíveis, que são utilizados com frequência para expressar ideias similares. A interação e a compreensão da mensagem ocorrem quando o leitor reconhece o significado e o impacto emocional das imagens "portanto, a competência da representação e a universalidade da forma escolhida são cruciais" (EISNER, 2010, p.14).Na análise de conteúdo das histórias em quadrinhos, é necessário que sejam considerados todos os elementos da linguagem visual (estilos, quadrinhos, enquadramentos e planos, perspectiva, ângulos de visão, montagem, protagonistas e personagens secundários, figuras cinéticas, ideogramas e metáforas visuais) e os elementos da linguagem verbal (convenções específicas do enunciado verbal – linhas, traços, tamanho de letra, legenda, balão, onomatopeias), pois cada um desempenha uma função de linguagem, essencial para compreensão das mensagens.

Existe uma separação arbitrária, porém válida, dos principais elementos de comunicação presentes nos quadrinhos, as palavras e as imagens, uma vez que " no moderno mundo da comunicação estes dispositivos são tratados separadamente" (EISNER, 2010, P. 13). Pensamento semelhante é exposto por Roman Jakobson (2003) ao explicar que, num processo comunicativo, os elementos da linguagem não devem ser verdadeiramente isolados, mas podem ser distinguidos "se os tratarmos separadamente no processo de análise linguística, deveremos sempre lembrar-nos do caráter artificial de uma tal separação". (JAKOBSON, 2003,p.16).

JAKOBSON (2003) considera a linguagem como o principal instrumento da comunicação informativa e, em relação à esta, todos os outros sistemas de símbolos são acessórios ou derivados. Sob a perspectiva das teorias da linguagem o autor sistematizou as funções da linguagem, que identificam o perfil das mensagens e tipos de discursos. A análise da linguagem deve contemplar o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

estudo da variedade de suas funções, pois, a ênfase ou direcionamento de cada uma é que determinará o perfil da mensagem.

> Para se ter uma idéia geral dessas funções, é mister uma perspectiva sumária dos fatores constitutivos de todo processolingüístico, de todo ato de comunicação verbal, O REMETENTE envia uma MENSAGEM ao DESTINATÁRIO. Para ser eficaz, a mensagem requer um CONTEXTO a que se refere (Ou "referente", em outra nomenclatura algo ambígua), apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um CÓDIGO total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente, um CONTACTO, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação. [...] Cada um desses seis fatores determina uma diferente função da linguagem (JAKOBSON, 2003,p.122, grifo nosso).

Samira Chalhub (2003) se baseia em Roman Jakobson para delimitar os fatores da comunicação, cujos direcionamentos determinam o perfil e a função da linguagem de determinadas mensagens. A autoraadota como fatores que sustentam o modelo de comunicação: emissor, receptor, canal, código, referente e mensagem, assim a ênfase no fator contexto/referente determina função referencial; no emissor, função emotiva; no receptor, função conativa; no canal, função fática; na mensagem, função poética; no código, função metalinguística (Figura 1). Essa correlação não se limita à linguagem verbal, por isso, pode ser utilizada para análise dos signos que estruturam a linguagem dos quadrinhos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

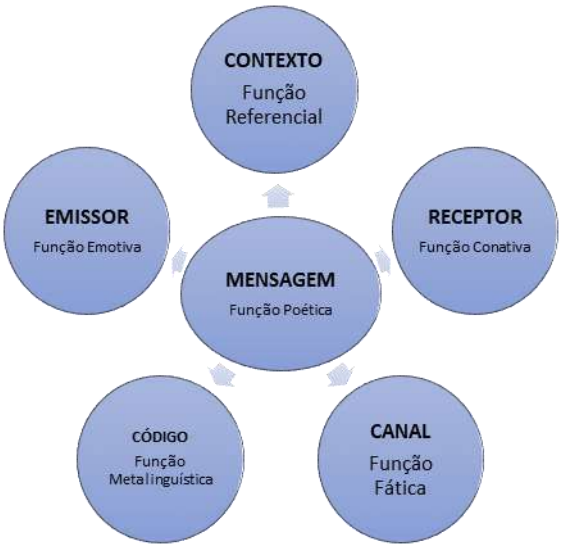


Figura 1 – Fatores do processo comunicativo e respectivas funções da linguagem
Fonte: Elaborada pela autora.

Uma mesma mensagem pode apresentar várias funções, porém com níveis diferenciados de intensidade. "A emissão, que organiza os sinais físicos em forma de mensagem, colocará ênfase em uma das funções – e as demais dialogarão em subsídio. Assim, um dos fatores prevalecerá" (CHALHUB, 2003, p. 8). O fator predominantedeterminará a função da linguagem mais evidente, que marcará a qualidade da mensagem, as atribuições de sentido e as possibilidades de interpretação dos objetivos discursivos.

A utilização destes princípios na análise da Revista Sesinho, permite verificar a ocorrência das funções da linguagem e como estas ficam evidenciadas na composição de textos e imagens e na construção de sua linguagem. Com isso é possível definir o modo de organização e o perfil da mensagem e o consequente entendimento de seu funcionamento como instrumento de comunicação institucional.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A HISTÓRIA DA REVISTA SESINHO

O Sesi – Serviço Social da Indústria é uma entidade de direito privado, mantida e administrada pela indústria e foi fundado em 01 de julho de 1946 através do Decreto-Lei nº 9.403, que atribuiu à Confederação Nacional da Indústria (CNI) a criação, direção e organização da mesma. O surgimento da entidade ocorreu em função da mobilização de empresários "que despertaram o governo para a necessidade de promover a integração e a solidariedade entre patrões e empregados" (SESI, 2011).

A entidade se propõe a melhorar a qualidade de vida dos trabalhadores da indústria e seus dependentes através de atividades que incluem serviços nas áreas de saúde, educação, lazer, cultura, nutrição e promoção da cidadania. OSesi tem sua sede nacional em Brasília e atualmente está presente nos 26 estados do Brasil e no Distrito Federal através de Departamentos Regionais.

No setor de educação, o Sesi ressalta que um dos objetivos da indústria é "formar cidadãos empreendedores, criativos, socialmente responsáveis e preocupados com o meio ambiente, contribuir para o desenvolvimento de mão-de-obra qualificada" (Sesi, 2011). Para isso, mantém programas que envolvem a educação infantil, ensino médio e fundamental, cursos profissionalizantes, alfabetização e educação básica para jovens e adultos. A entidade montou estruturas, dentre as quais se destaca a Rede de Colégios Sesi e metodologias próprias para atender filhos de industriários e a comunidade onde os colégios estão instalados.

A Revista Educativa Sesinho é um dos instrumentos utilizados pelo Sesi na comunicação com o público infantil. A publicação foi criada em 1947 "para divertir e educar toda uma geração, tendo como personagem principal o menino Sesinho,

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

exemplo de menino: educado, 'gente boa', honesto e amigo, capaz de grandes gestos para auxiliar as pessoas" (Sesi, 2011). A revista era vendida em banca e, após 154 edições, parou de circular em 1960.A publicação da Revista Sesinho ocorreu num período marcado pela desconfiança em relação às histórias em quadrinhos. Conforme Vergueiro (2004), entre os anos de 1945 e 1950 uma campanha iniciada nos Estados Unidos e estendida para outros países, alertava contra os pretensos malefícios que leitura de histórias em quadrinhos poderia causar no público adolescente.

A Revista Sesinho voltou a ser produzida em 1995 em forma de CD Room e, seis anos depois, voltou a ser impressa com uma tiragem de um milhão de exemplares,sendo distribuída gratuitamente nas escolas da Rede Sesie outros 12 mil endereços, incluindo empresas, ONGs e universidades (SESI,2011). O objetivo da publicação é transmitir conhecimentos variados, baseados em princípios e valores como cidadania, solidariedade, companheirismo, ética, comportamento, moral e diversão (SISTEMA FIEP, 2011). Para atingir os objetivos, a revista tem uma estrutura na qual consta uma história em quadrinhos com uma temática específica desenvolvida pelos personagens da Turma do Sesinho, e seções internas com passatempos, curiosidades, correspondências que reforçam a temática central da revista.

Além de ser um recurso pedagógico usado regularmente na Rede de Colégios Sesi, no contexto da comunicação organizacional, a revista representa um canal de comunicação entre a entidade e o público infantil, aspecto reforçado pela entidade quando afirma que "a Revista do Sesinho é o porta-voz do Sesi junto às crianças. Seu personagem principal é um menino [...], que vive experiências semelhantes às de seu público alvo" (SESI, 2011).

Na linguagem dos quadrinhos a forma humana é a imagem mais universal que possibilita a aproximação com as referências do leitor, assim, o personagem Sesinho e demais componentes de sua turma estabelecem uma relação mais familiar com as crianças. Para Eisner(2010) a forma humana e a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

linguagem de seus movimentos corporais são ingredientes essenciais dos quadrinhos pois, " quando uma imagem é habilidosamente retratada, ao ser apresentada ela consegue deflagrar uma lembrança que evoca reconhecimento e os efeitos colaterais sobre a emoção." (EISNER, 2010, p.100).

O PERFIL DA MENSAGEM DA REVISTA SESINHO – EDIÇÃO COMEMORATIVA 10 ANOS

A compreensão da imagem requer um compartilhamento de experiências e, na elaboração dos quadrinhos, os autores devem compreender a experiência de vida do leitor para que a mensagem atinja seu objetivo (EISNER, 2010). É desta forma que Revista Sesinhoadapta seu discurso para a infância, pois as mensagens são transmitidas utilizando fatos e acontecimentos do cotidiano de um grupo de crianças, as quais descobrem, por meio de suas experiências, normas e valores da vida em sociedade, propostas de acordo com a visão dos produtores e mantenedores da revista.

Para identificar as funções da linguagem presentes nos códigos verbais e visuais da Revista Sesinho, será analisado o exemplar nº 109, publicação referente aos meses de janeiro/fevereiro de 2011. A escolha deve-se ao fato da mesma ser uma edição comemorativa dos 10 anos da revista. A análise será da história intitulada "Não tá no gibi", e não se estenderá às demais seções internas da publicação. Na história, a partir de um desenho do personagem Ruivo, a turma decide criar uma revista para contar suas aventuras. Cada personagem imagina o conteúdo da revista, cujo roteiro é ligado às suas características particulares. No final, o personagem Sesinho sugere que todos sejam os personagens e que, em cada edição seja contada uma aventura diferente. A turma decide que ele deve ser o personagem principal, assim, é criada a Revista Sesinho. O sucesso junto às crianças faz com que a diretora da escola adote o material para utilizar em sala de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

aula e, na sequência, Sesinho recebe uma ligação do Sesi, solicitando que ele e sua turma se reúnam com a entidade para planejar a continuidade da publicação.

FUNÇÃO REFERENCIAL

Figura 2 – Revista Sesinho, nº 109, Jan/Fev. –2011, pg. 1 e 3
Fonte: acervo da autora.

Na sinopse da história, é possível identificar duas funções, a REFERENCIAL e a METALINGUÍSTICA. Estas funções ficam claras na capa e na primeira página da história (Figura 2), que funcionam como uma introdução para a narrativa.

> "A primeira página de uma história [...] é um trampolim para a narrativa e, para a maior parte das histórias, estabelece um quadro de referência. Se bem utilizada, ela prende a atenção do leitor e prepara sua atitude para com os eventos que se seguem". (EISNER, 2010, p.63).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A função REFERENCIAL está na forma de contextualização proposta pela narrativa verbal. A história trata do referente ou objeto, neste caso a Revista Sesinho, o que confirma o princípio de Jakobson (apud CHALHUB,2003), que "a tarefa dominante de numerosas mensagens é organizar os signos em função do referente". Assim a linguagem é denotativa e elaborada em função da repetição das normas do código, o que produz informações definidas, claras e sem ambiguidades para o leitor. A edição comemorativa da Revista Sesinho utiliza a linguagem referencial quando usa no principal argumento da história uma situação do cotidiano, com mensagens legíveis, e quase que sem ruídos, para o entendimento do leitor.

FUNÇÃO METALINGUÍSTICA

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

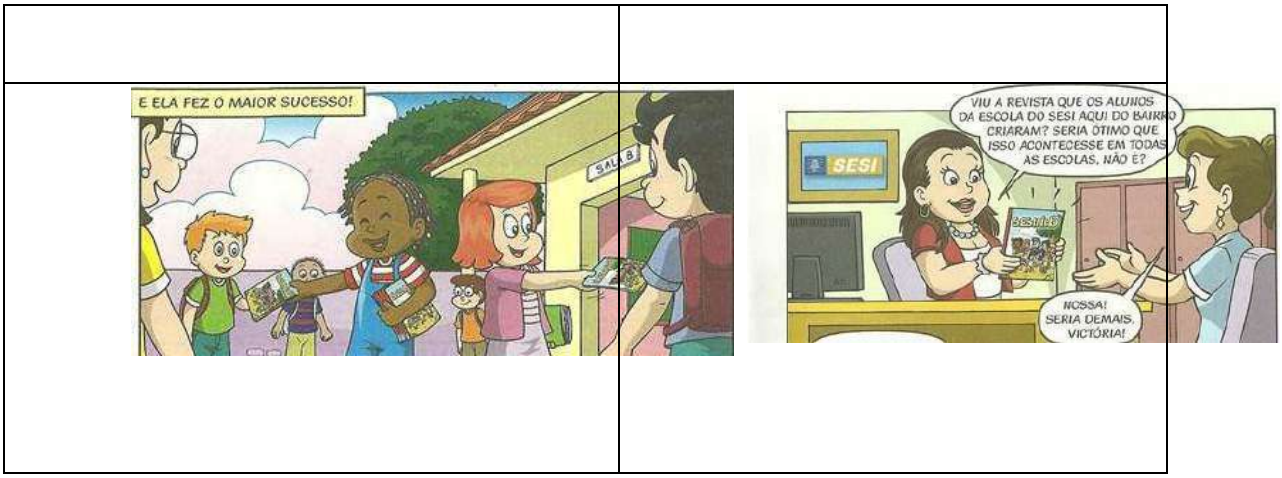


Figura 3 – Revista Sesinho, nº 109, Jan/Fev. 2011, pg. 4, 16, 17, 18 e 19

Fonte: Acervo da autora

A presença da função METALINGUÍSTICA é evidente na capa da publicação (Figura 1) e vai se repetir no decorrer na história, quando os personagens imaginam suas próprias narrativas (Figura 3). Uma mensagem de nível metalinguístico envolve a seleção do código, que combina elementos que retornam ao próprio código. Neste caso a linguagem iconográfica dos quadrinhos é utilizada como principal código da Revista Sesinho. Chalhub (2003) define códigos como "um sistema de símbolos com significação fixada, convencional, para representar e transmitir a organização dos seus sinais na mensagem, circulando pelo canal entre a emissão e a recepção". (CHALHUB, 2003, p. 48).

Neste caso, o canal é a publicação impressa e o código são os elementos da linguagem visual característicos das revistas em quadrinhos (enquadramentos e planos, perspectiva, ângulos de visão, montagem, protagonistas e personagens secundários, figuras cinéticas, ideogramas e metáforas visuais) e os elementos da linguagem verbal (convenções específicas do enunciado verbal – linhas, traços, tamanho de letra, legenda, balão, onomatopéias).

O código metalinguístico fica evidente quando os personagens imaginam suas próprias revistas e na sequência o personagem Ruivo imagina a sequência de uma história na qual ele é o personagem principal, a narrativa mostra

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

o desenvolvimento de produção da revista e o impacto que causa nos demais personagens da história (Figura 2).

FUNÇÃO EMOTIVA

Figura 4 - Revista Sesinho, nº 109, Jan/Fev. 2011, pg. 04,11 e 12

Fonte: Acervo da autora

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A função EMOTIVA, quando a mensagem está organizada a partir do emissor,permeia toda a história "Não tá no gibi", pois os personagens que, alternadamente, ficam na condição de emissores da mensagem narram as sequências em 1ª pessoa, demonstrando suas intenções e opiniões em falas marcadas por interjeições, pelos adjetivos, advérbios e por signos de pontuação (Figura 4). Para Jakobson (2003), "a chamada função EMOTIVA ou "expressiva", visa a uma expressão direta da atitude dequem fala em relação àquilo de que está falando. Tende a suscitar a impressão de uma certaemoção, verdadeira ou simulada". (JAKOBSON, 2003, p.122).

As emoções transmitidas pelos personagens da Revista Sesinho são reforçadas pelos códigos visuais utilizados para marcar as expressões faciais, cores e entonações de suas falas. Ao utilizar a função EMOTIVA, a revista intenciona suscitar emoção no leitor, para que sinta o mesmo entusiasmo dos personagens e a vontade de criar, uma vez que, de acordo com o enredo, todos podem ser os personagens principais de suas próprias histórias.

FUNÇÃO CONATIVA

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 5 - Revista Sesinho, nº 109, Jan/Fev. 2011, pg. 03, 04, 14, 15 e 18.

Fonte: acervo da autora

Outra função encontrada na composição da Revista Sesinho é a CONATIVA, (Figura 5) quando a mensagem está orientada para o destinatário, neste caso, o público infantil, alvo da publicação. A publicação traz algunsexemplos de mensagens que procuram influenciar o comportamento do receptor, por meio de ordens, sugestões, convites ou apelos. O uso de imperativos e vocativos (“olha só”, “levantem seus molengas”, “calma, galera!”), reforçam os objetivos da função CONATIVA.

FUNÇÃO FÁTICA

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 6 - Revista Sesinho, nº 109, Jan/Fev. 2011, pg. 15 e 16.

Fonte: acervo da autora

É natural que, num processo comunicativo, emissor e receptor testem a efetividade da comunicação, para verificar o funcionamento do canal pelo qual se estabelece o processo. Isso ocorre meio de mensagens que servem para prolongar, interromper, atrair a atenção do interlocutor ou confirmar a atenção continuada na comunicação. Esta linguagem de contato é denominada função FÁTICA, "que pode ser evidenciada por uma troca profusa de fórmulas ritualizadas, por diálogos inteiros cujo único propósito é prolongar a comunicação" (JAKOBSON, 2003, p. 126).

Na análise da Revista Sesinho, esta função não é tão evidenciada quanto as demais, mas ocorre em alguns momentos quando os personagens precisam reafirmar ou ter um elo com a próxima etapa da história (Figura 6). No ponto de vista do leitor a função FÁTICA contribui para que o mesmo mantenha a atenção da história, mesmo que estas não informem nenhum significado específico, mas tão somente garante a linearidade da narrativa.

FUNÇÃO POÉTICA

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Figura 7 - Revista Sesinho, nº 109, Jan/Fev. 2011, pg. 07 e 10.

Fonte: acervo da autora

A função POÉTICA da linguagem é centralizada na mensagem, em queas palavras, suas combinações e suas estruturas são valorizadas. "Qualquer sistema de sinal, no sentido de sua organização, pode carregar em si a concentração poética, ainda que não predominantemente" (CHALHUB, 2003, p.34). Dessa forma, é possível reconhecer a função POÉTICA nas histórias em quadrinhos, pois "a disposição das palavras e a arquitetura da composição ampliam ou desenvolvem o conceito da história [...] a ideia, a história ou o enredo, sob a forma de texto escrito incluem narrativa e diálogos (balões)"(EISNER, 2010, p. 122). Assim, cada signo, verbal ou visual está subordinado ao todo. Esta consideração converge com o que nos diz Jakobson ao definir a função POÉTICA:

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

> A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção no eixo decombinação. Sabemos que *selecionar e combinar* são os "dois nodos básicos de arranjo utilizadosno comportamento verbal" e correspondem ao *paradigma e sintagma*, respectivamente, ouà *metáfora e metonímia* ou, ainda, à *condensação e deslocamento*.Na feitura poética — técnica de sabedoria daquele que desenha a poeticidade damensagem — o poeta seleciona, escolhe dentre/por entre! os elementos expostos no códigoaqueles que vai utilizar para compor o sintagma, o encadeamento, a combinatória. (apud CHALHUB, 2003, p.37)

Na Revista Sesinho, o "poeta" que seleciona e desenha as palavras são os profissionais do roteiro e da arte, que juntos, escolhem as palavras e a disposição que dará sentido à mensagem e à história (Figura 7). A disposição dos balões, a escolha das palavras que darão sentido ao sintagma, o uso de metáforas e metonímias reforçam a linguagem poética da mensagem, e o exemplo fica ainda mais evidente na fala do personagem David *"as histórias serão pura magia, nas quais as ruas são feitas de doces e as folhas de papel voam como os pássaros*".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi identificar o perfil da mensagem presente na edição comemorativa dos 10 anos da Revista Infantil Sesinho. Para isso, foi necessário identificar os fatores do processo comunicativo e as funções da linguagem presentes na construção da linguagem da revista. Como é natural nos processos de comunicação, todas as funções foram observadas, e estão organizadas e articuladas de tal forma que ora uma, ora outra de destaca de acordo com o objetivo da mensagem.Esta análise nos permite afirmar que, nesta edição específica, os fatores contexto e código, que determinam as funções REFERENCIAL e METALINGUÌSTICA, respectivamente, predominaram sobre as demais e deram

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

subsídio para o conjunto da linguagem, o que possibilita relacionar o sentido da história com o objetivo institucional da entidade.

A função REFERENCIAL esteve presente o tempo todo, de forma definida e clara, lembrando o leitor sobre do que estavam tratando: da criação de uma revista de histórias em quadrinhos. Este objetivo principal norteou a organização dos fatores das mensagens e suas respectivas funções. Já a função METALINGUÍSTICA foi o suporte de linguagem para a construção da mensagem. Moacyr Cirne (1975) lembra que este recurso é comumente utilizado com fins estéticos informacionais, e isso foi observado na edição comemorativa dos 10 anos da revista que elaborou a narrativa centralizada no código, usando a linguagem dos quadrinhos para falar dela mesma. Portanto, a mensagem com perfil metalinguístico utilizou os códigos verbais e visuais para se fazer presente, o tempo todo, na mensagem.

A publicação e a construção da sua linguagem, resultou em mensagens com predominância referenciais e metalinguísticas que conduziram o discurso do Sesi, de valorização da Revista Sesinho e de como a mesma pode fazer parte da vida de seus leitores, com a possibilidade dos mesmos serem criadores e personagens da história. A linguagem reforça a importância da publicação como vínculo no relacionamento da entidade com o público infantil e como instrumento complementar nas atividades pedagógicas realizadas na rede de colégios Sesi, o que promove uma aproximação, por meio da revista, do Sesi com os leitores, atingindo assim, seus objetivos institucionais.

BIBLIOGRAFIA

CHALHUB, Samira. Funções da linguagem. 11. ed. São Paulo: Ática, 2003

CIRNE, Moacyr. A Linguagem dos Quadrinhos.Petrópolis: Editora Vozes,1975.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

EISNER, Will. Quadrinhos e arte seqüencial: princípios e práticas do lendário cartunista /Will Eisner;tradução Luis Carlos Borges, Alexandre Boide. 4ª edição. São Paulo:Editora WMF Martins Fontes,2010.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Comunicação. 19. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2003

KUNSCH, Margarida Maria Krohling. Planejamento de Relações Públicas na Comunicação Integrada. São Paulo, Summus.2003.

Revista Sesinho, nº 109, Jan/Fev. 2011.

Sesi 2011, disponível em:

http://www.sesi.org.br/portal/main.jsp?lumChannelId=8A81818B14AC7B9C0114ACECA6B440A3.

SISTEMA FIEP 2011, disponível em:

http://www.fiepr.org.br/centrodememoria_bkp/FreeComponent8131content48462.shtml

VERGUEIRO, Valdomiro (org.) Como usar as histórias em quadrinhos em sala de aula. São Paulo: Contexto,2004.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Zapiro e Nelson Mandela: a charge como uma ferramenta de apologia política no contexto pós-apartheid[1]

Renata de Paula dos SANTOS [2]
Rozinaldo Antonio MIANI [3]

Resumo: Nelson Mandela (1994-1999) é uma figura central na história da África do Sul. Ele participou ativamente da luta pela representatividade dos negros em um cenário marcado pela desigualdade social e pelo racismo, características do *apartheid*. A saída de Mandela da prisão, em fevereiro de 1990, após 27 anos, destaca-se como um marco no processo de transição para a democracia multirracial, que culminou com a eleição do líder negro à Presidência da República em 1994. A trajetória de Mandela durante o mandato e nos últimos anos de vida pública foi representada por Zapiro, principal cartunista sul-africano. Dez charges produzidas por ele, entre 1995 e 2011, foram escolhidas como objeto de pesquisa. A partir da análise do discurso chárgico, foi possível observar que a produção de Zapiro é composta por um tom de aprovação total à conduta de Mandela, quase uma apologia política. Entre os referenciais teóricos destacam-se Magnoli (1998; 2009), Jonge (1991) e Carlin (2009) na questão sul-africana; no campo da charge e do humor, as referências são Miani (2005; 2012), Romualdo (2000) e Eco (1989).

Palavras-chaves: Nelson Mandela, Zapiro, Discurso Chárgico.

A segregação racial enquanto política de estado

[1] Este artigo é um desdobramento da dissertação "Iconografia e Política na África do Sul: a representação de Nelson Mandela, Thabo Mbeki e Jacob Zuma nas charges de Zapiro" apresentada ao Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, em 2014, sob orientação do Prof. Dr. Rozinaldo Antonio Miani.
[2] Mestre em Comunicação pela UEL. Docente na Faculdade Pitágoras de Londrina. E-mail: renatapstos@hotmail.com.
[3] Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Docente no Departamento de Comunicação da UEL. E-mail: mianirozinaldo@gmail.com.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

O *apartheid* foi o regime de segregação racial que vigorou na África do Sul entre os anos de 1948 e 1994, sob o comando do Partido Nacionalista, também chamado de partido africânder. O sistema estava diretamente baseado na divisão racial, influenciada pelos ideais nazistas de supremacia racial e de raça pura. Klaas de Jonge (1991) afirma que a ideologia racista já estava presente na sociedade sul-africana antes mesmo da instauração do regime segregacionista e que esta influenciou o seu desenvolvimento. Com o passar dos anos, tais medidas tornaram-se o princípio orientador do sistema e sua força social mais significativa.

John Carlin (2009) explica que a organização racial da sociedade podia ser vista a partir da divisão dos lugares entre brancos e negros. Os brancos sul-africanos tinham condições de vida semelhantes a países europeus com alto Índice de Desenvolvimento Humano (IDH). As residências e os locais de trabalho estavam situados nas regiões centrais e com avançada infraestrutura. "A diferença era que moravam lado a lado com algumas das pessoas mais pobres e maltratadas do mundo" (CARLIN, 2009, p. 73).

O Congresso Nacional Africano (CNA) e o líder negro Nelson Mandela talvez sejam, respectivamente, o partido e a figura pública mais representativas de oposição ao *apartheid.* A sigla, criada em 1912, permaneceu na ilegalidade durante praticamente toda a vigência do regime de segregação, voltando a ser um organismo de oposição apenas em 1989. Por sua vez, Mandela foi condenado à prisão perpétua por lutar contra o regime de segregação, sob acusação de terrorismo e de traição.

Magnoli (2009) considera o CNA como um grupo social expoente na África do Sul, no que tange à luta em defesa da cidadania e dos direitos dos negros. Por meio da resistência à legislação nacional, os membros da legenda reivindicavam que o país deveria pertencer a todos que nele residisse independente da questão racial. "Inspirado no paradigma da igualdade, o programa [do CNA] definia a

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

cidadania com referência no território, não na raça ou etnia. O 'povo' da África do Sul era 'negros e brancos juntos iguais, compatriotas e irmãos'" (MAGNOLI, 2009, p. 77).

Nelson Mandela e o processo de transição na África do Sul

Em 1985, após ser submetido a uma cirurgia e já na prisão de Poolsmoor, Nelson Mandela foi transferido para uma área isolada e vazia da prisão. Nesse período, o governo sul-africano iniciou conversas secretas com o líder negro para decidir os rumos do país. O objetivo era que estes encontros não fossem descobertos pelo CNA. As reuniões, articuladas pelo líder negro, poderiam lançar Mandela como um traidor da causa anti*apartheid*, já que o CNA não havia sido informado. Durante os anos em que esteve encarcerado, percebeu que apenas por meio de negociações seria possível acabar com o *apartheid* e que as lutas armadas não iriam alcançar esse feito. O ano de 1985 foi simbólico para a África do Sul; a oposição à segregação estava mais forte do que nunca e a imagem de Mandela (que era um líder desconhecido de parte da população) tornou-se o símbolo para as revoltas.

No mesmo ano, o presidente sul-africano Pieter W. Botha chegou a oferecer liberdade para Nelson Mandela. Em troca, a população negra deveria abandonar sua reivindicação pelo fim do regime de segregação. A referida proposta aliada com o fim de algumas medidas determinadas pela legislação segregacionista visava manter a hegemonia branca, ainda que os negros tivessem a sua condição de vida minimamente melhorada. Diante da exigência de Botha, Mandela recusou a oferta.

Entre os anos de 1986 e 1990 Mandela manteve seus contatos em sigilo com o governo até que, em 1989, conseguiu alcançar seu principal objetivo: encontrar-se diretamente com Botha. Após essa reunião, não demorou muito até que o líder desconhecido pelos jovens sul-africanos (já que estava preso desde a década de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

1960) pudesse voltar a caminhar livremente pelo país que desejava ver diferente: em 11 de fevereiro de 1990, após 27 anos de prisão, Madiba foi libertado (CARLIN, 2009).

Apesar dos intensos conflitos e da morte de 14 mil sul-africanos (MARINOVICH; SILVA, 2003), em quatro anos, as eleições presidenciais foram realizadas em abril de 1994 com a participação de 19 partidos e de 21,7 milhões de sul-africanos votantes maiores de 18 anos. O pleito foi vencido pelo CNA e por Nelson Mandela. Como o intuito era fazer um governo de transição, a vice-presidência foi ocupada pelo último presidente do *apartheid,* Frederick de Klerk. Mandela assumiu o cargo em 10 de maio de 1994, aos 75 anos.

A crítica política através da charge

A charge é um gênero jornalístico que também se relaciona diretamente com as representações sociais. Neste caso específico, os fatos são trabalhados a partir da relação texto e imagem. Muitas destas representações são utilizadas pelos chargistas para a construção dos seus argumentos, já que é necessário que o público reconheça quais pessoas ou objetos estão presentes no quadro.

A charge é, a nosso ver, um misto de informação e de opinião. Edson Carlos Romualdo (2000) reforça tal informação ao propor que o formato transmite informações por meio do sistema pictórico, ou sincretamente o pictórico e o verbal. Consideramos ainda, conforme pontua Miani, que a charge disserta sobre determinado fato, não apenas o reproduz. Ao construir um argumento, o chargista utiliza como fio condutor um assunto de relevância, que já é de conhecimento do público; no entanto, a partir destes dados, ele vai transferir para o traço - e também para o texto - os seus juízos de valor. A charge traz em si marcas e questionamentos muito particulares do artista que a produziu e do período em que ela foi pensada.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Por utilizar o traço para a construção do seu argumento, Romualdo (2000) destaca que a charge é um texto que atrai o público por ser de rápida leitura e por transmitir várias informações de maneira condensada. Além disso, a charge se estrutura e estabelece a sua crítica a partir do humor. Em Luiz Guilherme Sodré Teixeira (2005), a charge é apresentada como um texto que se defronta contra a seriedade jornalística. Desta forma:

> [...] a função da charge dentro do jornal vai além de confrontá-lo com os limites do real: ela também o confronta com seus próprios limites no campo da comunicação, desafia sua seriedade, sua objetividade e imparcialidade, possibilitando que ele compartilhe fantasias de transgressão com o leitor, além do que as palavras podem expressar. A 'loucura' da charge equilibra o 'excesso' de razão que marca o jornal, em particular, e a comunicação contemporânea, em geral (TEIXEIRA, 2005, p. 14).

Para Rozinaldo Miani (2005), a charge é definida como uma modalidade das linguagens iconográficas de caráter eminentemente político e que não se desvencilha do humor. Seu argumento é elaborado a partir da crítica a um fato ou a um indivíduo específico e na defesa de uma ideia. Uma definição semelhante é apresentada por Romualdo (2000) ao considerar a charge como um texto visual de caráter humorístico que estabelece uma crítica a um personagem, fato ou acontecimento político. Para o autor, por meio do humor, a charge busca revelar o que está oculto em personagens, fatos ou ações políticas e destrona os poderosos, colocando assim, figuras importantes do cenário político em situações constrangedoras.

O "mito" Nelson Mandela representado na charge

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A primeira charge escolhida para compor esta análise é de 20 de dezembro de 1995 e foi publicada no jornal *Mail & Guardian*. As figuras 1a e 1b - *Nelson Mandela with South Africa's teething problems - crime, apartheid legacy, gravytrain, corruption* (Nelson Mandela com problemas iniciais na África do Sul - crime, legado do *apartheid*, trem da alegria e corrupção) - são referentes ao primeiro ano após a vitória de Mandela nas urnas.

Fonte: Nelson Mandela with South Africa's teething problems (crime, apartheid legacy, gravy train, corruption), Zapiro, 1995, Site Zapiro

O argumento foi criado a partir da representação da África do Sul como um bebê, o que justifica a presença de brinquedos no chão. Pensar o país como uma criança ainda de colo é uma alusão direta à transição política e ao surgimento da "Nação Arco-Íris", assim como Mandela se referia à democracia multirracial. Faz parte do repertório social a ideia de que as crianças precisam de cuidados, já que nos primeiros anos de vida ainda são muito frágeis. Acreditamos que estas características foram transferidas ao país, que na charge aparece com uma representação humana. Podemos perceber que a fralda da criança é a nova bandeira da África do Sul. Durante o seu mandato, Mandela trocou os principais símbolos nacionais sul-africanos, a bandeira e o hino, com o objetivo de incluir os grupos historicamente discriminados nestas novas representações.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Na charge, Mandela é desenhado usando terno, traje recorrente entre os chefes de Estado. No entanto, ele parece conversar com a criança, que está aos prantos, em seus braços. É como se as palavras de Madiba fossem acalmar o bebê, assim como os pais fazem nessas ocasiões. Na figura 1, Mandela assume a postura de adulto responsável pelo desenvolvimento e bem-estar da criança. Transferindo essa relação ao campo político sul-africano, Zapiro apresenta um presidente que está ciente dos seus desafios. A fala do político "é claro, ainda temos alguns problemas iniciais" (*of course, we've still got some teething problems*) caminha no sentido de reconhecer as dificuldades e acreditar em uma possível mudança.

A figura 2 - *Nelson Mandela's School days* (Dias de escola de Nelson Mandela) - foi publicada por Zapiro no jornal *Sunday Times.* Originalmente produzida em preto e branco, a charge foi colorida posteriormente para publicação no livro *The Madiba Files* (Os Arquivos de Mandela). A figura não se refere a um fato político sul-africano, mas parte de um argumento criado por Zapiro. A charge tem um tom de homenagem; essa característica está diretamente ligada à data em que foi produzida: é de 19 de julho de 1998, um dia após o aniversário de 80 anos de Mandela, que estava finalizando o seu mandato como presidente.

Fonte: Nelson Mandela's Schooldays, Zapiro, 1998, Site Zapiro

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Pelas figuras 1 e 2 podemos observar que a representação chárgica de Mandela se difere da produzida pelos chargistas brasileiros em relação aos nossos políticos (frequentemente acusados de corrupção, entre outros crimes); por enquanto, trata-se apenas de uma hipótese. Talvez, essa condição, represente certo otimismo quanto à administração de Mandela. Tal sentimento possivelmente se explique pelo fato do líder negro ser o primeiro presidente majoritariamente eleito, após uma política de segregação racial.

A figura 2 ambienta uma sala de aula bem simples, com o objetivo de ilustrar a infância de Mandela. Na porta há uma inscrição que demarca que aquela era a escola de Qunu, região sul-africana agrária onde ele passou a infância. Todas as crianças usam trajes típicos *xhosas* (etnia de Mandela). Foi também após a sua inserção no mundo escolar que ele adotou o nome Nelson e deixou de lado o seu nome tribal Rolihlahla. Era uma tradição nas escolas negras que as crianças adotassem um nome inglês em substituição ao africano. A charge faz referência a atividades típicas dos primeiros anos escolares, em que os professores pedem para que as crianças imaginem como será a vida adulta. No quadro negro, situado atrás da professora, há a pergunta "O que eu vou ser?" (What will I be?).

A professora ficou espantada com a resposta de um dos estudantes, no caso Mandela, e resolve mostrar para alguém a perspectiva de futuro daquela criança, acreditando que ele não cumpriria as suas metas. Na redação, o menino traça planos bem audaciosos. Os seus objetivos não significam apenas uma mudança estrutural na sua vida, mas em todo o país. A charge de Zapiro passa a imagem do presidente como um líder nato, alguém que está em um lugar do qual é merecedor.

Mandela responde a atividade proposta com os seguintes argumentos: "advogado, ativista, defensor da liberdade, prisioneiro de consciência, presidente reconciliador, construtor de nação, visionário e ícone do século 20" (*lawyer, activist, freedom fighter, prisoner of conscience, president reconciler, nation-builder, visionary and 20th century icon*). Outra interpretação que a charge pode nos suscitar

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

neste caso é uma dificuldade típica das crianças em conseguirem determinar qual caminho desejam seguir na vida adulta (*This one can't make up his mind*). É normal que os pequenos listem uma série de atividades que, muitas vezes, não estabeleçam nenhuma relação ou vínculo entre si.

A figura 3 estabelece uma comparação entre as lideranças do CNA na década de 1960 e as atuais. A charge *50 years anniversary of the arrests at Liliesleaf Farm* (50 anos de aniversário das prisões em Liliesleaf Farm) foi publicada em 11 de julho de 2013 no jornal *Mail & Guardian.* Esta fazenda era o ponto de encontro das lideranças do CNA. As prisões a que o título se refere incluem os líderes Nelson Mandela, Walter Sisulu e Govan Mbeki, todos condenados no julgamento de Rivonia, em 1963. Os líderes negros aguardaram o julgamento presos.

Fonte: 50 years anniversary of the arrests at Liliesleaf Farm, Zapiro, 2013, Site Zapiro

A figura 3 traz na parte superior a prisão de Mandela, Sisulu e Mbeki em 1963. Acreditamos que o sentido destas prisões foi ressignificado no imaginário sul-africano e passou da esfera do crime para a condecoração como um ato de resistência ao regime de segregação racial; é claro que esta visão é parcial e só pode se consolidar efetivamente no seio da sociedade nos últimos anos. Na década de 1960, todos os militantes de oposição eram identificados como terroristas.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Conforme podemos observar na parte superior da figura 3, os policiais dão ordem de prisão aos militantes sob alegação de traição e sabotagem (*"you are charged with treason against the state and sabotage..."*). Foi diante do júri de Rivonia que Mandela se apresentou sem advogado e discursou por quase quatro horas, frisando que a liberdade era um ideal pelo qual ele estava disposto a viver e também a morrer.

Prosseguindo a análise, na parte inferior há uma representação de 2013. No entanto, ela só faz sentido como um complemento do quadro anterior. Apesar da distância temporal de meio século que a charge almeja representar, destaca-se o fato deles pertencerem à mesma história. A expressão "de seus princípios" (*of your principles*), presente no segundo quadro, só faz sentido após a ideia anterior (*você é acusado de traição contra o Estado e sabotagem ...*). O chargista novamente repete as três figuras centrais da década de 1960, mas acompanhados do atual presidente sul-africano e liderança do CNA, Jacob Zuma.

A crítica à mudança de conduta do partido é frequente no trabalho de Zapiro. Um fato que reforça essa condição é o anúncio recente do arcebispo emérito da Cidade do Cabo, Desmond Tutu, de que não vota mais no CNA. Dessa forma, o primeiro quadro visa transmitir um partido ético que luta pelos seus ideais, já no segundo, a sabotagem dos princípios é uma referência aos crescentes casos de corrupção no interior da sigla. O chargista destaca uma mudança nos princípios do partido. Esta alteração é tomada a partir de um âmbito negativo, um declínio.

A figura 4, *2003: Hamba Kahle Walter* (2003:Adeus, Walter), publicada em 08 de maio de 2003, no jornal *Mail & Guardian,* é uma homenagem póstuma a Walter Sisulu. A imagem ganhou as páginas no dia em que o líder anti*apartheid* faleceu. O argumento criado por Zapiro tem o objetivo de enfatizar a importância de Nelson Mandela, Oliver Tambo e Walter Sisulu para a África do Sul. A figura 4 recria um escritório de arquitetura, já que esse é o título atribuído pelo chargista ao trio: *Tambo, Sisulu & Mandela - Arquitetos da Democracia.* Assim como cabe a um profissional da arquitetura planejar a utilização mais inteligente de um determinado

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

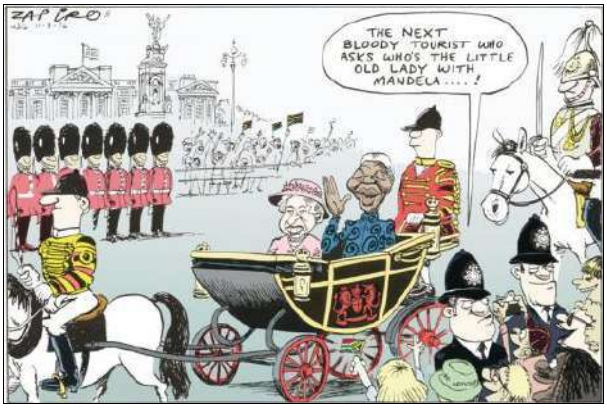
espaço físico, essa era a função dos líderes negros nessa nova fase do país. Como a democracia multirracial representou uma mudança estrutural e de bastante impacto no poder político (ao menos do ponto de vista da representação política; até então era impossível que um negro pudesse se candidatar a algum cargo, votar ou ser votado), a estrutura social deveria ser repensada.

Fonte: Hamba Kahle Walter, Zapiro, 2003, Africartoons

O primeiro personagem que está ausente na figura 4 é Oliver Tambo. Amigo de Mandela desde a década de 1940, os dois abriram o primeiro escritório de advocacia para negros em Joanesburgo destinado à população segregada racial e economicamente. Em 1944, diante das negativas do governo branco em discutir a segregação no país, criaram, ao lado de Walter Sisulu, a Liga Jovem do CNA, o braço armado do partido. Em 1952, ele chegou a ser preso por desobedecer deliberadamente as ordens do *apartheid.* Durante os anos em que Madiba permaneceu preso, Tambo tornou-se uma das principais lideranças na resistência ao regime racista no exterior. O líder permaneceu no exílio por três décadas. Segundo o site do CNA, Tambo está entre os lideres africanos mais respeitados no próprio continente, na Europa, na Ásia e na América. Foi durante a sua presidência que o partido cresceu. Em 1991, Oliver Tambo voltou à África do Sul, mas morreu dois anos depois em decorrência de um acidente vascular cerebral.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A figura 5 - *1996: Mandela visits The Queen* (1996: Mandela visita a Rainha) - foi publicada por Zapiro no dia 12 de julho de 1996, no jornal *Mail & Guardian*. A charge destaca o prestígio internacional conquistado por Nelson Mandela nos anos em que esteve encarcerado.



Fonte: 1996: Mandela visits The Queen, Zapiro, 1996, Africartoons

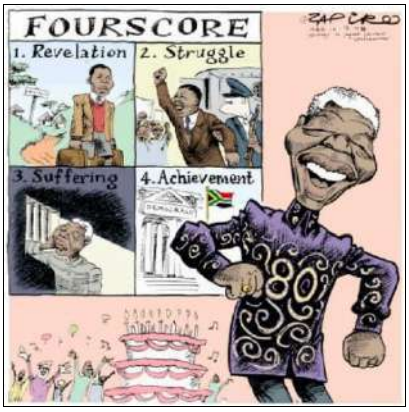
O cenário representado pelo artista mostra Madiba ao lado da Rainha Elizabeth II em um passeio na carruagem real pelas ruas de Londres. A cidade foi recriada a partir de sua arquitetura e, sobretudo, pela presença de guardas ingleses logo no primeiro plano. No canto inferior direito há dois guardas responsáveis pela segurança de Nelson Mandela e da Rainha Elizabeth.

Elizabeth II é a atual matriarca de um país que espalhou colônias por todo o mundo, entre elas a própria África do Sul. Como já mencionamos anteriormente, há dois guardas dispostos no canto inferior direito, responsáveis pela segurança das lideranças nacionais que estavam logo atrás na carruagem. Até que um deles menciona: *"The next bloody tourist who asks who's the little old lady with Mandela...!"* ("O próximo turista maldito que perguntar quem é a velhinha com Mandela...!"). A charge tem o objetivo de destacar o carisma de Mandela e o reconhecimento que o público tem para com ele. O texto proposto pelo chargista atribui uma importância maior ao líder africano do que à Rainha em seu próprio

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

reino. Zapiro transmite a ideia de que os turistas e populares que ali estão aglomerados esperam para ver Mandela, um africano em visita ao continente europeu, e não a Rainha Elizabeth II.

A figura 6 - *Fourscore - Mandela's First Eighty Years* ("Oitenta - Primeiros Oitenta Anos de Mandela") - foi publicada no dia 16 de julho de 1998, no jornal *Mail & Guardian*. O agendamento do aniversário de Nelson Mandela no trabalho de Zapiro, antes da instituição do *Mandela Day,* reforça a importância simbólica da figura política para o chargista e para o país. A charge, considerada um texto de humor e focado na crítica política, provavelmente retrataria a comemoração de mais um ano de vida a partir do escárnio, tornando tal situação ridícula.



Fonte: *Fourscore – Mandela's First Eighty Years, Zapiro, 1998, Africartoons*

A figura 6 divide a vida de Mandela em quatro grandes fases: revelação (*revelation*), luta (*struggle*), sofrimento (*suffering*) e conquista (*achievement*). Na imagem as fases se sucedem e terminam com a comemoração do líder negro, trajado com estampas sul-africanas e também festejado pela população branca e negra presente no canto inferior da imagem, próximo ao bolo de aniversário.

Na primeira fase, a revelação, nos deparamos com Mandela deixando a província de Qunu em direção a Joanesburgo, uma das áreas centrais da África do Sul. Este quadro simboliza o primeiro contato de Nelson Mandela com a segregação

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

racial, oriunda do *apartheid,* e o início de seus estudos no campo do Direito. Foi em Joanesburgo que Madiba se aproximou do CNA e começou a sua militância política (segunda fase - luta).

A terceira fase, o sofrimento, representa os 27 anos em que o sul-africano permaneceu preso. Mais do que o distanciamento da família e a privação da liberdade, acreditamos que o objetivo de Zapiro tenha sido o de destacar a forma como ele saiu da prisão. Mandela buscou se reconciliar com aqueles que o condenaram à prisão e fazer a transição para um governo que integrasse os mais distintos grupos raciais presentes no país.

A quarta e última fase diz respeito à eleição do líder negro como o primeiro presidente escolhido em um pleito multirracial. A charge é de 1998. Mesmo após quatro anos como chefe de Estado não há críticas no argumento de Zapiro. Talvez, o chargista pudesse aproveitar a data para fazer um balanço do mandato, mas não é o que acontece. A vida de Mandela é apresentada pelo chargista como irretocável, algo admirável. Percebemos que ele é representado em diversos momentos como um herói nacional. O título da charge parece conceder um grau de eternidade ao líder negro. O chargista menciona os primeiros 80 anos de Mandela, como se fosse possível a um ser humano viver muito além desta marca.

A figura 7 - *Free Mandela from these guys* (Liberte Mandela destes caras) foi publicada após a retirada de Mandela da vida pública, em 21 de setembro de 2009, no jornal *The Times.* O argumento destaca a importância simbólica do líder negro no universo político sul-africano e, sobretudo, no CNA. Pela sua trajetória política e pelos grandes feitos em seu mandato, como a Comissão da Reconciliação e Justiça, o apoio de Madiba acarreta muitos benefícios aos aspirantes políticos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fonte: Free Mandela from these guys, Zapiro, 2009, Site Zapiro

A charge acima foi produzida poucos meses após a vitória de Jacob Zuma[4] nas eleições presidenciais. Assim como o seu antecessor, Thabo Mbeki, o líder *zulu* usou de sua proximidade com Mandela como um dos trunfos para a sua campanha. Muito provavelmente, Zuma se apresente como o presidente mais controverso da África do Sul, e tudo isso se dê por sua vida privada que é marcada por escândalos.

Os desenhos têm o objetivo de reproduzir um pronunciamento público de Zuma, semelhante a um comício. Logo acima de seus aliados políticos dispostos no fundo da imagem há um cartaz escrito Madiba. Ao lado do apelido do chefe há o símbolo do CNA, o que podemos considerar que a charge simbolize uma conferência do partido. Não há como questionar a importância desta sigla no cenário político sul-africano.

O que nos parece mais interessante nesta charge e onde podemos encontrar leves traços de transgressão por parte do autor do argumento é a forma como as novas lideranças do CNA são tratadas pelo arcebispo Desmond Tutu, figura religiosa de grande importância no processo de transição do *apartheid* para a democracia multirracial. Devido ao papel de destaque do religioso no campo político sul-africano, o arcebispo que já havia sido homenageado com o Prêmio Nobel da Paz em 1984 por sua luta persistente em favor dos direitos dos negros e à

[4] Jacob Zuma é o atual presidente sul-africano. Foi eleito em 2009.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

implementação de uma política multirracial, foi escolhido por Mandela para coordenar um dos mecanismos mais enfáticos no objetivo de unificar o país: a Comissão da Reconciliação e Verdade.

Tutu já criticou abertamente o partido por sua forma de conduzir o país. Segundo a liderança religiosa, a transformação social é um processo demorado, levando em consideração que as diferenças econômicas entre as classes resultam de décadas de *apartheid,* a partir de uma sistemática opressão de gerações. No entanto, isso não significa a tolerância à "corrupção, enriquecimento pessoal, clientelismo, más decisões quanto à Aids e a outros problemas que afligem nossa nação" (TUTU *apud* ZANINI, 2010). Tutu aponta a África do Sul como o país mais desigual do mundo. Além disso, o sul-africano também mostrou o seu descontentamento com o crescimento da corrupção.

A camiseta vestida pelo arcebispo faz uma analogia aos movimentos populares que lutavam pela libertação de Nelson Mandela na década de 1980, nos quais o próprio Desmond Tutu era uma figura de destaque. A frase "Mandela livre" (*Mandela free*) simbolizava mais do que a libertação do líder negro, mas também uma esperança para toda a nação sul-africana. Neste caso, a liberdade que Zapiro problematiza é a utilização frequente da imagem do líder negro pelas novas lideranças do partido, os quais ele aponta como oportunistas.

A fala atribuída a Tutu, *Free Mandela from these new guys* (Livre Mandela destes novos caras), assim como o texto anterior, aponta diretamente para a utilização excessiva da imagem de Mandela. Zapiro chegou até a falar em sequestro. O primeiro personagem que podemos identificar neste quadro chárgico é o próprio Zuma. Apesar de se classificar como um seguidor dos passos de Mandela, o mandato do atual presidente tem acumulado uma série de polêmicas.

No canto esquerdo, com uma camiseta escrita *zumarites*, o que acreditamos significar algo como partidário do Zuma, Zapiro representa Gwede Mantashe, secretário-geral do CNA. Pela posição que ele ocupa no partido do atual

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

presidente sul-africano, acreditamos que eles tenham uma relação de bastante proximidade. Mantashe também é membro e presidente do Partido Comunista Sul-Africano. Com o declínio do CNA, a partir das acusações de corrupção de Mbeki e Zuma, os membros de seu alto escalão estão cada vez mais expostos. O que nos parece estranho, e até mesmo contraditório, é que Gwede Mantashe possua dois cargos de relevância em duas siglas partidárias, que, ainda que sejam aliadas, são distintas.

Ainda no canto esquerdo, ocupando a segunda cadeira, está Julius Malema, um jovem político sul-africano com uma conduta bem controversa. Zapiro frequentemente o chama de "vestido em fraldas", destacando sua personalidade que considera imatura. Malema é o atual comandante dos Combatentes da Liberdade Econômica (CLE), movimento político sul-africano, criado em 2013. Segundo a descrição do *site* oficial desta organização, o CLE é um movimento que visa a emancipação econômica e militante da África do Sul. Na descrição do próprio grupo, o CLE é composto por revolucionários, ativistas destemidos, radicais, militantes, movimentos de trabalhadores, ONGs, organizações comunitárias e grupos de pressão.

Malema é ex-presidente da Liga da Juventude do CNA e em 2012 foi oficialmente expulso do partido. Submetido a treinamento militar desde os 14 anos, também foi combatente em seu braço armado. Aliado de Jacob Zuma, ele foi acusado de fazer campanha para o então candidato à presidência do país em enfermarias de hospitais. Descrito como o "futuro líder" do país pelo atual presidente, é percebido como um "populista irresponsável" por outros setores da sociedade. Em mais de uma ocasião, Malema foi acusado de reacender o ódio racial no país.

A mulher presente na figura 7 não corresponde a nenhuma figura específica. Com uma camiseta escrita "os puxa-casos" (*the hangers-on*), Zapiro pretende retratar todos os políticos que utilizam a imagem de Mandela apenas para

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

se manter ou conquistar o poder. Como já mencionamos anteriormente, a figura do líder negro é uma imagem referencial para o desenvolvimento político do país.

O último personagem que conseguimos identificar nesta charge é Mandla Mandela, neto do primeiro presidente negro sul-africano. O jovem é membro do Parlamento Sul-Africano, com uma cadeira do CNA, desde 2009. Para Zapiro, Mandla é uma personalidade política controversa e que se utilizou do nome e da influência de seu avô para ter sucesso no campo político. Em 2013, o chargista e o político entraram em conflito após uma charge publicada sobre o frágil estado de saúde de Mandela, conforme já mencionamos anteriormente. Mandla é o atual dirigente do clã de Madiba. Ele esteve próximo ao corpo de seu avô durante todo o funeral público. Em uma reportagem especial acerca do falecimento de Mandela, as jornalistas Tatiana Gianini e Tamara Fisch (2013) destacam que uma das falhas do líder negro foi confiar plenamente em seus herdeiros políticos.

A figura 8 também aborda a utilização frequente da imagem de Nelson Mandela. A charge foi publicada em 19 de julho de 2011, no jornal *The Times.* A figura *Zuma's 67 minutes going to Madiba's 93nd Birthday Party* (67 minutos de Zuma indo à festa de aniversário de 93 anos de Madiba) analisa o *Mandela Day,* no entanto o foco do argumento é para a conduta de Jacob Zuma.

A charge recria o ambiente de uma casa, onde é possível ter contato com a natureza. Enquanto Zuma sai da residência com um avental e uma bandeja cheia de copos (o que o chargista utiliza para justificar que o presidente está entre as pessoas que vão trabalhar na festa; sua função é servir aos convidados; esta seria a forma que o atual presidente escolheu para celebrar os 67 minutos em favor ao próximo), Mandela está sentado em uma cadeira com um jornal nas mãos. No canto inferior esquerdo da imagem é possível visualizar uma série de convidados para a comemoração do aniversário de Nelson Mandela, ao lado de um bolo e de várias bexigas. A figura 8 é um argumento criado pelo chargista para criticar a condução política do país pelo atual presidente.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Fonte: Zuma's 67 minutes going to Madiba's 93nd Birthday Party, Zapiro, 2011, Site Zapiro

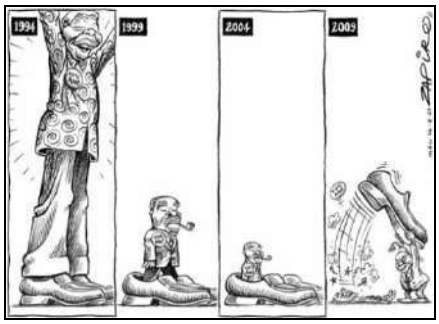
Segundo informações divulgadas no *site* do próprio chargista a respeito da charge, o argumento utilizou como ponto de partida a visita realizada pelo presidente ao líder negro em sua casa em Qunu, vilarejo em que Mandela passou a infância e onde está sepultado. Mandela está representado com uma camisa estampada, muito semelhante àquelas que ele começou a usar depois que assumiu a presidência do país.

Até o presente momento, as charges analisadas que incluíam a figura de Zuma não questionavam as suas ações enquanto chefe de Estado, mas principalmente como partidário do CNA. O que mais surpreende na imagem, de acordo com o nosso ponto de vista, é a crítica atribuída por Mandela aos atuais representantes do país. O líder negro propõe: *Very nice Jacob, but I have something else in mind for your 67 minutes* (Muito bom Jacob, mas eu tenho outra coisa em mente para seus 67 minutos). Ao insinuar sua pretensão de que Zuma utilize o tempo destinado a auxiliar o próximo de outra forma, ele se refere diretamente ao jornal que está em suas mãos. A manchete grafada em letras grandes e em negrito deixa claro o objetivo de Mandela quanto a Bheki Cele, Gwen Mahlangu-Nkabinde e Sicelo Shiceka, membros da equipe de Zuma acusados de corrupção e de mau uso do dinheiro público: retirá-los do governo e da administração pública sul-africana (*firethem!*). Não conseguimos achar nenhuma confirmação de que Mandela tenha

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

feito alguma declaração semelhante a esta. Acreditamos, portanto, que Zapiro usou como ponto de partida o crescimento das acusações de desvios de dinheiro no governo de Zuma.

A figura 9 - *Voting for the ANC - Elections Strategies* (Votando para o CNA - Estratégias da Eleição) - foi pensada para o pleito de 2009, eleições vencidas por Zuma e que determinaram o sucessor de Mbeki. No entanto, esta charge traz aspectos interessantes sobre o mandato do segundo presidente negro da África do Sul. Inicialmente, a vitória de Zuma nas urnas representou uma derrota para Mbeki, além do enfraquecimento da sua influência política no próprio país.



Fonte: Voting for the ANC - Elections Strategies, Zapiro, 2009, Site Zapiro

Essa charge foi publicada no jornal *Mail & Guardian* em 16 de abril de 2009, mês em que comumente as eleições majoritárias são realizadas. O quadro faz uma análise das estratégias do partido nos 15 anos de eleição pós-*apartheid.* Embora até aquele momento Zuma ainda não tivesse sido indicado ao cargo pelo partido, sua vitória já era praticamente certa, considerando a estrutura do CNA perante as outras siglas. Além disso, o político contava com o apoio direto de Mandela, que apesar de sua saúde frágil, esteve presente no último comício da campanha eleitoral de Zuma.

Na imagem, em 1994, Mandela é tomado como um gigante. Vestido com uma típica camisa sul-africana, traje comum de Madiba durante o seu mandato, o líder negro está resplandecente; não seria exagero usar o adjetivo "glorioso" para caracterizar tal situação. A trajetória política de Mandela (a saída de um vilarejo

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

rural para as áreas centrais sul-africanas; seu empenho em defender os mais pobres depois de tornar-se advogado; abdicação da vida pessoal para a luta política; 27 anos de reclusão em regiões isoladas do país; principal artífice da transição do *apartheid* para a democracia multirracial; e primeiro presidente negro eleito em um pleito aberto a todos os sul-africanos maiores de 18 anos) lançaram-no ao *status* de herói nacional. Como já destacamos no primeiro bloco de análise, ter a imagem de Mandela como um aliado durante a campanha eleitoral diz muito para aqueles que disputam um pleito. O CNA busca incutir na sociedade a ideia de que os atuais membros do partido têm os mesmos ideais de suas figuras históricas como Mandela, Sisulu e Tambo.

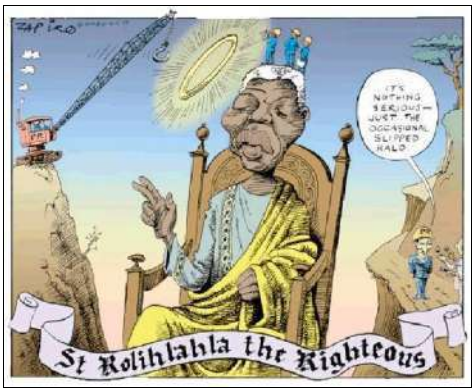
Discurso dissonante: Crítica a Mandela?

Podemos perceber até este momento que a representação de Nelson Mandela no trabalho de Zapiro é positiva. Arriscamos considerar que Madiba é uma figura lembrada com carinho e admiração por grande parte dos sul-africanos e o mesmo acontece em grande parte da imprensa, até mesmo no trabalho de chargistas. Ponderamos que a afirmação de Tutu, apesar de estar marcada por um envolvimento pessoal, já que eram amigos íntimos e de longa data, traz em si muito daquilo que pode ser percebido a partir da conduta do primeiro presidente negro sul-africano. "Nunca na história da humanidade alguém foi reconhecido universalmente ainda em vida como a encarnação da magnanimidade e da reconciliação" (TUTU *apud* GIRALDI, 2013).

Talvez essa condição esteja intimamente ligada aos anos de luta e reclusão política que marcaram a história recente da África do Sul e dos quais o líder negro é apresentado como a principal força de oposição. Muito do que aconteceu no país, após 1994, é creditado diretamente a Mandela. Muitos especialistas em jornalismo internacional afirmam que o país só não passou por uma guerra civil graças ao

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

perfil conciliador e à influência do líder negro no âmbito nacional e internacional. Levando em conta o aspecto temporal, a figura 9 deveria ser a primeira imagem a compor a nossa análise. No entanto, percebemos que ela se diferencia das demais e por isso a escolhemos como a mais apropriada para finalizar este bloco que se refere diretamente a Mandela.



Fonte: Sem título, Zapiro, 1995, Africartoons

A figura 10 foi publicada em 04 de maio de 1995, no jornal *Mail & Guardian*. Sem um título determinado pelo chargista, ela traz Nelson Mandela sentado em um trono, com trajes, expressões e gestos que agregam uma representação de divindade. Em um primeiro momento, consideramos que o argumento é extremamente positivo, no entanto, ela revela certa ambiguidade e apresenta uma leve crítica à conduta política do então presidente.

A figura de Mandela parece imóvel, como que uma estátua, das quais são dignas apenas as personalidades mais relevantes de uma sociedade. Zapiro o classifica como o *St Rolihlahla The Righteous* (São Rolihlahla - O Justo). Atribuir um grau de santidade a alguém, ainda mais no campo político, é uma condição rara, ainda mais quando tomamos como paradigma para esta afirmação o cenário político brasileiro. Acreditamos que isso também ocorra na África do Sul.

No entanto, podemos perceber que a cadeira (um trono) onde Madiba está sentado compõe um cenário natural; não está mantida em um palácio ou panteão.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Este foi o recurso utilizado pelo chargista para compor a crítica. Compõem a imagem homens com uniformes e capacetes de segurança, além de um guindaste. No campo direito, com dimensões bem menores que as de Mandela (podemos entender que se trata de um homem comum), há, possivelmente, o engenheiro, o profissional responsável pela obra, atendendo a alguns jornalistas. A presença da imprensa indica que o fato é importante e que merece ser destacado.

Durante a entrevista, o responsável pela obra destaca: *"It's nothing serious - just the ocasional slipped halo"* (Não é nada sério - apenas o escorregão ocasional da auréola). Este escorregão na auréola é um destaque à humanidade de Mandela, o que aponta a sua capacidade de se enganar e de cometer erros. Mandela mostrou à África do Sul que também era falível. Ainda que o chargista tenha se utilizado da ironia para produzir o seu argumento (a presença do guindaste para colocar o arco em seu devido lugar), ela é bem sútil. A crítica é amena.

Mesmo quando é recriminado por sua conduta, o argumento é precedido por um elogio. Zapiro apresentou Mandela como um deus (perfeição), para afirmar que na verdade ele é humano e também erra. O chargista destacou que este argumento foi motivado pela nomeação contraditória de um companheiro de luta.

O discurso chárgico em Zapiro

No trabalho de Zapiro, Mandela é percebido como o herói nacional. O chargista visita toda a sua trajetória política para demonstrar que o *xhosa* é um líder natural. Mais do que isso, ele é visto como alguém capacitado para erguer as bases de uma nova nação. Infelizmente, não encontramos charges anteriores a 1994 para termos uma noção de como a imagem de Mandela era construída pelo chargista enquanto ele fulgurava como principal personagem da oposição sul-africana. Pelas características apresentadas no trabalho de Zapiro, consideramos que mais do que

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

um crítico do Governo de segregação, ele era um apoiador de Nelson Mandela. O chargista afirmou publicamente sua admiração pelo primeiro presidente negro sul-africano e isso pode ser percebido no seu traço. Aos olhos do chargista, a conduta do político é tida como quase irretocável. A única crítica encontrada nas charges compiladas para o desenvolvimento desta pesquisa está na figura 9, mas ainda assim é muito sutil. Zapiro apresenta Mandela como um deus, para posteriormente considerar que ele também é passível de erros. Por se tratar de uma personalidade política, o argumento é bastante brando. O objetivo do chargista foi demonstrar ao líder negro que: "We revere you - don't give us cause to criticize you" (ZAPIRO, 2009, p. 60). ("Nós reverenciamos você - não nos dê motivos para criticá-lo").

Inicialmente, poderíamos considerar que o apoio do chargista a Mandela se fez pela condição de instabilidade política e social em que o país se encontrava. Entretanto, com o passar dos anos, o discurso foi mantido. Alertamos que este apoio de Zapiro ao líder negro também não configura uma atitude isenta. Não que o chargista tenha o papel de apenas criticar o encaminhamento de determinado governo, mas ele tem a função social de representar quais são as suas falhas. Sentimos falta de encontrar na representação de Mandela mais charges que analisassem aspectos políticos de seu mandato. Argumentos que levassem em conta o dia a dia do chefe de Estado e suas condutas. No entanto, Madiba é trabalhado como o exemplo político a ser seguido.

O chargista toma o primeiro presidente negro como o governante exemplar; entretanto, o mandato de Mandela teve mais o objetivo de estabelecer as bases da nova política adotada pela África do Sul. Entre as principais críticas à sua conduta presidencial, destacamos a epidemia de AIDS. Durante os anos de *apartheid,* a população negra esteve completamente esquecida frente ao Governo sul-africano. Com o fim do regime de segregação, o drama da AIDS tornou-se público. Cerca de 5,7 milhões de sul-africanos são portadores do vírus e a epidemia foi responsável por reduzir a expectativa de vida no país para menos de 50 anos. Em seu mandato, Mandela não tomou medidas efetivas para o controle da doença. Após deixar o

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

poder e perceber a gravidade da questão criou uma organização não governamental destinada a conscientizar a população. Caracteriza-se como uma parcialidade no trabalho do chargista a classificação excessivamente positiva do líder negro.

Referências de pesquisa

CARLIN, John. Conquistando o Inimigo - Nelson Mandela e o jogo que uniu a África do Sul. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

JONGE, Klaas de. África do Sul: apartheid e resistência. São Paulo: Cortez: EBOH, 1991.

MAGNOLI, Demétrio. África do Sul: capitalismo e apartheid. 4.ed. São Paulo: Contexto, 1998.

MANDELA, Nelson. Conversas que tive comigo. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

MARINOVICH, Greg; SILVA, João. O Clube do bangue-bangue: instantâneos de uma guerra oculta. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MIANI, Rozinaldo Antonio. Charge: uma prática discursiva e ideológica. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP16MIANI.PDF>. Acesso em 10 de abr 2011.

SANTOS, Renata de Paula dos. África do Sul e *apartheid*: análise imagética dos conflitos raciais de 1990 a 1994. 2010. 116 p. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo). Universidade Estadual de Londrina. Londrina.

_____. Mandela Day e a coroação do mito: a representação de Nelson Mandela no traço de chargistas sul-africanos. 2013. 76p. Monografia (Especialização em Comunicação Popular e Comunitária). Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

ROMUALDO, Edson Carlos. Charge jornalística: intertextualidade e polifonia: um estudo de charges da Folha de S. Paulo. Maringá: Eduem, 2000.

TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. Sentidos do humor, trapaças da razão: a charge. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2005.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Caricato contemporâneo

Danielle De Marchi TOZATTI
Universidade Estadual de Londrina[1]

Resumo: Este artigo tem como base a pesquisa sobre a caricatura no Brasil, seu início e desdobramentos e a atual importância social. Explorou-se a dimensão sociológica, utilizando o conceito de campo de Bourdieu para identificar a posição que o humor gráfico ocupa no interior do campo das artes gráficas de forma geral. Para tal realizou-se pesquisa descritiva e exploratória sobre a temática com abordagem bibliográfica, além de pesquisa e análise das imagens em diversos livros, revistas e sites. Constatou-se por meio das imagens a ascensão da caricatura enfatizando personalidades televisivas, cantores, jogadores de futebol, políticos, enfim pessoas que se destacaram no cenário brasileiro.

Palavras-chave: humor, caricatura, contemporaneidade

Introdução

O riso precedente do humor, pode ser encontrado nas imagens, conceituadas nas caricaturas. Para que haja humor visual é necessário que preceda o traço marcante do desenhista.

Este artigo procura discorrer sobre o desenvolvimento da caricatura no Brasil e situá-la no campo das artes, segundo a teoria de Pierre Bourdieu.

[1] Docente desta Universidade.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Assim, destaca-se neste tipo de arte humorística diversos caricaturistas exemplos da nova acepção do humor, fundado nas mudanças estruturais da sociedade e nos movimentos sociais que emergiram a partir da Revolução Francesa.

Nesta etapa a caricatura encontra no conflito de interesses dos grupos sociais farta matéria-prima, pois na França, com a lei de 1835, que trazia a censura de volta à imprensa, passou a dedicar-se à crítica dos costumes, à observação sociológica e do cotidiano.

Em uma das suas mais interessantes declarações sobre as questões literárias, Marx (1975) afirmava que se podia aprender mais sobre a situação da Inglaterra contemporânea com a leitura de certos romances do que estudar o conjunto das análises que tratavam desse tema. Para o autor do *O Capital*, portanto, a literatura pode permitir o acesso ao conhecimento social.

Pertencente a uma área estranha para as Ciências Sociais, o humor também faz parte deste meio literal de transmissão de informações, relacionando-o enquanto crítica no universo visual gráfico por meio da caricatura e, assim levando a informação ao leitor através de personagens que representem os indivíduos sociais e fazendo com que estes possam refletir de forma crítica sobre a realidade. [...] "Graças ao que na imagem (e que na verdade, é muito pouca coisa) podemos passar sem as palavras e continuamos a nos entender" (BARTHES, 1990, p.21).

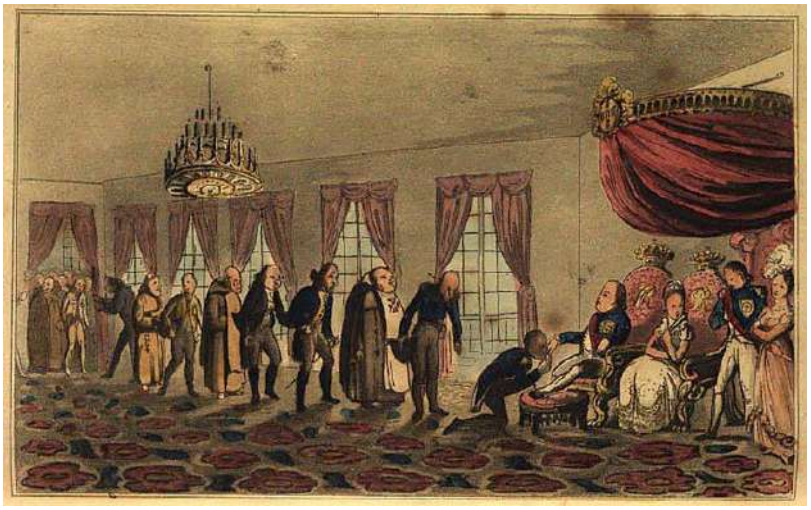
Caricatura Brasileira

De acordo com a literatura brasileira, com a chegada de D. João VI ao Brasil, em 1808, iniciaram-se muitas manifestações culturais ligadas ao desenho e à imprensa, inclusive a caricatura. Algumas publicações satíricas de Pernambuco já traziam gravuras humorísticas em seu cabeçalho em meados de 1830. É valido

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

afirmar que nesse período todo tipo de desenho humorístico era chamado de caricatura, não havendo distinção entre cartum, caricatura e *charge*.

> Em 1825, o livro de A. P. D. G., *Stketches of Portuguese Life*, mostra, em saborosas gravuras aquareladas à mão, diversos temas brasileiros e costumes da corte do Rio de Janeiro, como o beija-mão público de D. João VI e D. Carlota Joaquina, no traço de um artista anônimo como o autor do livro certamente inglês e influenciado pelo grande caricaturista Rowlandson (LAGO, 2001, p.12)



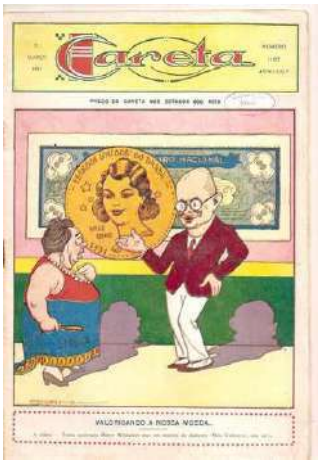
Beija-mão público de D. João VI e D. Carlota Joaquina (LAGO, 2001, p.12)

Mas somente a partir de 1831 teremos o desenvolvimento da caricatura brasileira. Um dos principais desenhistas da época Rafael Bordalo Pinheiro, funda a revista *Lanterna Mágica*.

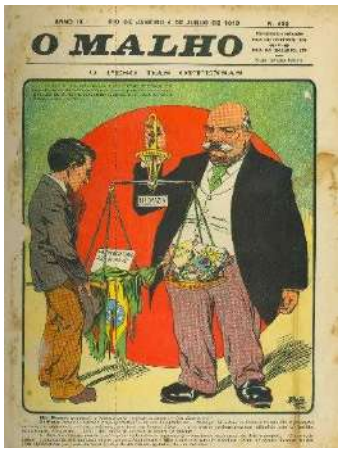
> A partir de então, a caricatura passa a confundir-se com a história da imprensa no Brasil. De fato, na falta da ilustração fotográfica, os jornais ilustrados pelos principais artistas litográficos da época desempenharam um papel importante, tornando a noticia mais atraente e popularizando as feições das principais personalidades do tempo (*Ibid*, 2001, p.12).

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Entre 1860 e 1870, os jornais satíricos passaram a figurar entre os principais veículos de informação e suas tiragens atestam o sucesso da formula. Na primeira década do século XX, a importância de revistas como *Careta* e *O Malho*, cuja presença estende-se por décadas com tiragens sempre significativas, "mostra a vitalidade da imprensa ilustrada, que passa a incorporar cada vez mais a reprodução fotográfica, diminuindo, como já ocorria em *O Cruzeiro*, a partir de 1930, a participação da caricatura" (Ibid, 2001, p.13), sendo assim o desenho de humor dessa época raramente assumia uma caráter cruel e só perde sua "inocência" após a segunda guerra mundial.



Capa da revista Careta, pesquisado em:
http://patrimoniograficoemrevista.blogspot.com.br/2010/001/careta-1908-60 (08/03/17).



ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Capa da revista O Malho, pesquisado em:
http://almanaquedomalu.blogspot.com.br/2014/03/colecao-completa-digitalizada-da.html (08/03/17).

O cruzeiro 1928, http://riodejaneirodehontem.blogspot.com.br/2015/12/as-primeiras-capas-da-revista-o.html (08/03/17).

Juca Pato, Zé Povo e O Amigo da Onça são alguns dos personagens recorrentes da caricatura brasileira das primeiras décadas do século XX. Jeca Tatu, o tipo caipira criado por Monteiro Lobato, que registrou a sabedoria do Brasil rural, foi também uma figura popular por mais de 20 anos, desenhado por vários artistas como Belmonte, Luiz Peixoto, J. Carlos, Storni e sobretudo Oswaldo, autor de sua feição mais conhecida. As revistas infantis também publicaram inúmeros trabalhos importantes de grandes caricaturistas, destacando-se o Tico-Tico, de J. Carlos.

A primeira grande fase da caricatura brasileira é dominada por Angelo Agostini, que soube defender causas políticas como a abolição e a Republica com o talento do seu desenho, influenciado por Daumier e pelos caricaturistas do Segundo Império francês.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Caricatura de Angelo Agostini

pesquisado em http://blogmaniadegibi.com/2012/01/angelo-agostini-cartunista/ (08/03/17)

Agostini é onipresente nas últimas quatro décadas da caricatura do século XIX e seu estilo só é superado por Julião Machado, que inaugura na virada do século a segunda fase da caricatura no Brasil. Nos 30 anos seguintes, os expoentes do desenho de humor no Brasil seguiram as inovações trazidas por Julião, a partir de 1920 o impacto da obra dos primeiros pintores modernos, especial Picasso, se faz sentir também na caricatura.

Muitas revistas e jornais foram importantes com suas imagens neste período como: *A Manha "Quem não chora não mama"*, *O Binômio*, *Pif-Paf*, entre tantos outros, até chegar no Pasquim (1969) que teve durante seus mais de vinte anos de circulação, inúmeras formações imbatíveis. Seu sucesso na década de 1970, que se deveu em parte ao grupo dos que fizeram a revista Senhor, "permitiu o surgimento da nova geração de artistas que domina ainda hoje o desenho de humor no Brasil com pleno dinamismo, como atesta a participação dos grandes caricaturistas em todos os órgãos de imprensa escrita".

Participaram da primeira edição Millôr Fernandes, Fortuna, Ziraldo, Marta Alencar, Don Martin, Sergio Noronha e Luiz Carlos Maciel. Segundo Pimentel (2004, p. 40) "*O Pasquim* fez uma revolução no texto da imprensa brasileira, trocando a impostação pelo coloquial, o senhor por você, além das diversas críticas através de textos e imagens humorísticas".

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Considera-se de suma importância a caricatura para o desenvolvimento da imprensa, da escrita, da divulgação das notícias para o enriquecimento das mesmas e conhecimento por parte da população brasileira, pois é por meio da caricatura que se identifica os personagens e se ri de determinadas expressões, promovendo a comunicação social, a história, o intercambio por meio das imagens.

Conceito de campo em Bourdieu

Utilizaremos o conceito de campo de Pierre Bourdieu para explorar o campo das artes visuais e para poder assim localizar e inserir a arte gráfica como segmento na caricatura.

As premissas epistemológicas do pensamento de Bourdieu são o conhecimento praxiológico, a noção de *habitus* e o conceito de campo. Trata-se de elementos interligados que partem de uma problemática teórica cuja questão diz respeito à mediação existente entre o agente social e a sociedade.

Portanto, todo o problema consiste em encontrar a mediação entre o homem e a história. Ao elaborar sua teoria, Bourdieu verifica que o problema dos métodos epistemológicos está envolvido numa discussão que oscila entre dois tipos de conhecimentos antagônicos, que são o objetivismo e a fenomenologia.

Trataremos especificamente do campo das artes, sobre o qual Bourdieu (1996, p.185-6) afirma que em nenhum outro a própria estrutura do campo está tão presente em cada ato de produção. Por se organizarem em torno da mesma posição fundamental no que se refere à relação com a demanda (a do "comercial" e a do "não-comercial"), os campos de produção e difusão das diferentes espécies de bens culturais – pintura, teatro, literatura, música – são entre si estrutural e funcionalmente homólogos, e mantem além do mais uma relação de homologia estrutural com o campo do poder onde se recruta o essencial de sua clientela.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

A arte segundo Bergson (1987), é o meio condutor da emoção, que a concentra e canaliza, para romper as barreiras comunicativas que o habito, a inteligência e as necessidades praticas ergueram entre nós e as coisas, impedindo a percepção da plena realidade individual dos objetos. Conhecimento intuitivo, a criação e a contemplação artísticas revelam-nos por um instante apenas, o que a inteligência, a vida de relação e a percepção ordinária ocultam. A arte, seja qual for, restabelece a capacidade original da percepção. "Se a nossa consciência pudesse comunicar-se diretamente com a realidade interior e exterior, a arte seria dispensável. Ou então todos seriam artistas" (*In*: Nunes, 1991, p.68).

Bourdieu (1996, p.162) classifica e distingue o campo artístico como uma economia às avessas, fundada, em sua lógica especifica, na natureza mesma dos bens simbólicos, realidades de dupla face, mercadorias e significações, cujo valor propriamente simbólico e o valor mercantil permanecem relativamente independentes.

Dentro do campo das artes especificamente, uma interpretação segundo Nunes (1991) coloca-nos à beira de outro problema fundamental: o das relações entre a atividade artística e o conhecimento.

> Como implica numa atividade formadora, da qual a consciência participa, sujeitando as representações e intuições das coisas a uma forma de elaboração espiritual, a criação artística equivaleria a uma descoberta das coisas, a um desvendamento da realidade. A arte seria, então, um meio de conhecimento (*Ibid*, 1991, p.61).

Qualificar uma representação social equivale a optar pela hipótese de que ela é produzida, engendrada, coletivamente. Para qualificar uma representação não basta definir o agente que a produz. Isso tampouco nos mostra, em que ela se distingue de outros sistemas que são igualmente coletivos.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Saber quem produz esses sistemas é menos instrutivo do que saber "por que" se produzem. Para se poder apreender o sentido do qualitativo social é melhor enfatizar a função a que ele corresponde do que as circunstancias e as entidades que reflete.

A função lhe é própria, na medida em que a representação contribui exclusivamente para os processos de formação de condutas e de orientação das comunicações sociais. A passagem de uma teoria cientifica à sua representação social responde justamente à necessidade de suscitar comportamentos ou visões socialmente adaptados ao estado de conhecimento do real.

As representações sociais precisam por um lado ser compreendidas como uma forma particular de adquirir conhecimento e comunicar o conhecimento que tem sido adquirido, tem a ver com o propósito de destilar o significado do mundo, torna-lo mais ordenado e reproduzi-lo de maneira razoável.

> [...] a criação artística, livre quando ao seu fim, está condicionada pela relação afetiva primordial entre o homem e o mundo, a qual por sua vez, depende de fatores extra-estéticos. São as circunstancias da vida social, incluindo as ideias religiosas e morais, que interferem no modo pelo qual o artista sente e representa os fenômenos. Não é em todas as sociedades nem em todas as fases da evolução histórica que prevalece o impulso artístico baseado na projeção (NUNES, 1991, p.59-60).

A criação perdeu a sua impulsividade, o seu primitivo ímpeto emocional. O artista, tornando-se um tipo reflexivo, interroga-se a si mesmo sobre o sentido e o destino de suas próprias criações. Sente-se responsável pelo destino da arte e assume esse destino, como risco de sua condição no mundo em que vive.

Essa consciência de responsabilidade, que se associa com o sentimento de risco, manifesta-se positiva ou negativamente, transformando-se para uns em tarefa social ou encargo político, e para outros em gesto de revolta ou atitude de

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

protesto. "[...] o artista do nosso tempo põe em discussão a própria arte. Seu modo de produzir é polêmico: cria interrogando-se e interrogando a arte, a qual deixou de ser para ele uma certeza evidente guiando as suas relações com o mundo" (*Ibid*, 1991, p. 107-8).

Agora a arte é uma dúvida que o agita, uma interrogação que o angustia, um resultado a alcançar, algo problemático que ele está empenhado em possuir e conquistar, e não mais um objeto conquistado e possuído.

Quando consideramos os estilos, do ponto de vista das artes plásticas, segundo Nunes (1991), vemos que a atividade artística se condensa em formas essenciais, dotadas de um dinamismo próprio, desenrolando seu curso temporal efetivo, como um segundo processo histórico, que intercepta as linhas da história social e cultural, sem com elas se confundir.

O desenvolvimento das artes plásticas estaria regido por determinadas categorias estilísticas, correspondentes a certos modos definidos de visão artística, comuns, num período que se recorta no tempo especifico desse desenvolvimento.

Assim, a atividade da caricatura se preocupa em registrar a crítica, em expor o invisível, em empreender o fato.

Considerações Finais

O registro verbal teria a função de "ancorar" a mensagem, desde que quase sempre a comunicação visual é ambígua e decodificável de múltiplas maneiras, e pelo seu poder de síntese pode ter o peso de um editorial.

Atualmente a caricatura ganha destaque, pois enfatiza e eleva personalidades, não deixa de criticar pois acentua defeitos exteriores e pode revelar tipos psicológicos sem a necessidade de legenda.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Outra importante consideração seria a constatação do termo *Caricatura*, que assume um conceito próprio, que a diferencia do cartum, charge e tira antes tratados todos com o nome de caricatura.

Através da caricatura, tem-se a ideia de que as coisas não tem uma forma única, mas se apresentam de distintas maneiras, dependendo do olhar do observador, completando a "cultura da modernidade". Para Confortim (1999) o humor brasileiro apresenta algumas características:

> Se observarmos por outro ângulo, podemos dizer que, a seu modo, o humor "autodestrutivo" do brasileiro é uma forma de defesa, de resistência, não de resignação. Por ele o brasileiro se protege do mau caráter dominante e cobra a falta de caráter dominante. Ao mesmo tempo é visto como uma espécie de paliativo, uma projeção da impossibilidade de reagir e de fazer algo concreto, mas que se traduza no conformismo de saber que alguém percebeu isso, também, e está esboçando sua critica ou expondo publicamente a situação, que já é um ganho real do que simplesmente ocultar; é uma espécie de catarse diante da pressão do cotidiano (*Ibid,* p.82).

De qualquer maneira, deslocando ou alternando significados, o comportamento humorístico parece corresponder a uma atitude geral do brasileiro no sentido de ajustar-se a vida na sua repetição cotidiana e aquela sobreposição de temporalidades, parando ou pelo menos, sublimando impasses, os conflitos sociais e perspectivas de futuro. Segundo Saliba (2002, p.70) "parece mesmo que o humor ajudava os brasileiros a viver, dando-lhes uma espécie de ética ilusória e efêmera capaz de colimar, ao menos provisoriamente os obstáculos e as dificuldades.

ISBN: 978-85-7846-445-5
Disponível online em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017

Referências

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,1990.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

CONFORTIM, 1999.

DAUMIER, Honoré. *Caricaturas*. Porto Alegre: Paraula, 1995.

LAGO, P. C. *Caricaturistas brasileiros: 1836-2001*. Rio de Janeiro: Marca d'Agua Livraria e Editora Ltda., 2001.

MARX, Karl. 1975.

NUNES, Benedito. Introdução à filosofia da arte. São Paulo: Editora Ática, 1991.

PIMENTEL, Luiz. *Entre sem bater! O humor na imprensa brasileira do Barão de Itararé ao Pasquim 21*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

SALIBA, Elias T. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.