

PRO ART

Revista de Arte, Arquitetura,
Comunicação e Design

vol. I

Multiplicidade Dialógica



Reitor

Sandro Roberto Valentini

Vice-reitor

Sergio Roberto Nobre

Diretor FAAC

Marcelo Carbone Carneiro

Vice-diretora da FAAC

Fernanda Henriques

Departamento de Artes e Representação Gráfica - DARG

Chefe de Departamento

Marco Antonio Rossi

Vice-chefe de Departamento

Maria Antonia Benutti

Departamento de Arquitetura e Urbanismo - DAUP

Chefe de Departamento

Rosio Fernández Baca Salcedo

Vice-chefe de Departamento

Vladimir Benincasa

Departamento de Comunicação Social - DCSO

Chefe de Departamento

Maria Cristina Gobbi

Vice-chefe de Departamento

Mauro de Souza Ventura

Departamento de Ciências Humanas - DCHU

Chefe de Departamento

Caroline Kraus Luvizotto

Vice-chefe de Departamento

Carlo José Napolitano

Departamento de Design - DD

Chefe de Departamento

Tomas Queiroz Ferreira Barata

Vice-chefe de Departamento

Cassia Leticia Carrara Domiciano

PRO ART

Revista de Arte, Arquitetura,
Comunicação e Design

vol. I

Multiplicidade Dialógica



unesp 
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Mestrado e Doutorado
Programa de Pós-Graduação em Design – Mestrado e Doutorado
Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia – Mestrado e Doutorado
Curso de Especialização em Planejamento Urbano e Políticas Públicas: Urbanismo, Paisagismo, Território
Curso de Especialização em Estratégias Competitivas de Mercado: Comunicação, Inovação e Liderança
Curso de Especialização em Linguagem, Cultura e Mídia

PRO ART

Revista de Arte, Arquitetura,
Comunicação e Design

vol. I

Multiplicidade Dialógica



unesp 
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Conselho Editorial:

Adalberto da Silva Reto Junior *Luis Carlos Paschoarelli*
Eli Vagner Francisco Rodrigues *Marco Rossi*
João Eduardo Hidalgo *Osvando José de Morais*

Conselho Científico

Afrânio Mendes Catani – USP
Anahi Alejandra Ré – Universidad Provincial de Córdoba
Antonio Carlos (Tunico) Amâncio - UFF
Antonio Hohlfeldt – PUC-RS
Ciro Marcondes Filho-USP
Claudia Giannetti da Fonseca – Universitat de Barcelona
Dante Ramaglia - Universidad Nacional de Cuyo
Edson Roberto Leite – MAC USP
Herculano de Campos- UFRN
Jane Marques- EACH - USP
Jerônimo Carlos Santos Braga
Jorge A. Gonzáles- UNAM- México.
Jorge Pedro Sousa – UFP – PT
José Esteves Rei – UTAD-PT e UNICV-CV
Juremir Machado da Silva – PUC-RS
Marcelo Magalhães Bulhões – UNESP
Marcelo Tápia Fernandes-Casa das Rosas
Maria Cristina Gobbi - UNESP
Maria Érica de Oliveira Lima – UFC
Maria Inês Amarante-UNILA
Mauro de Souza ventura - UNESP
Muniz Sodré-UFRJ
Nélia R. Del Bianco – UnB
Noel Santos Carvalho-UNICAMP
Norval Baitello - PUC-SP
Pedro Russi-UNB
Raquel Paiva- UFRJ
Sylvia Furegatti – UNICAMP
José Leonardo do Nascimento – IA UNESP
Roberto Oliveira-UNIRIO
Rodrigo Bowne Sartori – Universidad Austral de Chile
Valentina Bulo – Universidad de Santiago de Chile
Víctor Silva Echeto – Universidad de Zaragoza

PRO ART

Revista de Arte, Arquitetura,
Comunicação e Design

vol. I

Multiplicidade Dialógica



unesp 
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

PROART – Revista de Artes, Arquitetura, Comunicação e Design
v.1, n.1 ago. /dez. (2019)

Editores:

Prof. Dr. Osvando José de Moraes
Prof. Titular Luís Carlos Paschoarelli

Autoria (Entidade):

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, Faculdade de Arquitetura,
Artes e Comunicação – FAAC

Editor Assistente:

Natalia Martin Viola

Transcrição da Entrevista:

Natalia Martin Viola

Revisão de texto:

Osvando José de Moraes e Natalia Martin Viola

Projeto gráfico e capa:

Mariana Real

Idiomas:

Serão aceitos artigos em português, espanhol e inglês.

Endereço:

Avenida Engenheiro Luiz Edmundo Carrijo Coube 14-01
Bairro Vargem Limpa, Bauru – SP
CEP: 17033-360
Fone: (14) 3103-4780/ 3103-4756
e-mail: proart.faac@unesp.br
homepage: <https://www2.faac.unesp.br/proart>

O conteúdo dos artigos e de seus dados são de responsabilidade exclusiva dos autores. Todo material incluído nesta revista tem a autorização dos autores e/ou de seus representantes legais.

PRO ART

Revista de Arte, Arquitetura,
Comunicação e Design

vol. I

Multiplicidade Dialógica



unesp 
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

PROART – Revista de Artes, Arquitetura, Comunicação e Design
UNESP, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação.
– Vol. 1, n. 1, ago./dez. (2019) – Bauru, SP: UNESP – FAAC, 2019

Revista impressa

Modo de acesso: Texto em português. Resumos para catalogação em
Português, Inglês e Espanhol.

Semestral

ISSN Impresso 2674-595X

ISSN Digital 2674-7731

1. Interdisciplinar. 2. Artes. 3. Arquitetura. 4. Comunicação. 5.
Design. 6. Pesquisa.

I. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Faculda-
de de Arquitetura, Artes e Comunicação. II. Título: PROART – Revista
de Artes, Arquitetura, Comunicação e Design.

CDD 302.2/ CDD700

Prefixo Editorial:

99679

Edição:

Primeira Edição

Periodicidade:

Semestral

Sumário

Editorial.....	15
OSVANDO J. DE MORAIS MARCELO CARBONE CARNEIRO	

Nova Ilusão	19
ROBERTO OLIVEIRA	

1ª Parte | Arte e Mídia Digital na contemporaneidade: Estéticas e Dispositivos

I.	
O Gabinete e o Ofício: Erwin Blumenfeld	23
JERUSA PIRES FERREIRA ROBERTO OLIVEIRA	

II.	
ANTROPOLOGIA DAS ARTES DIGITAIS	39
MASSIMO CANEVACCI	

III.

Aspectos da relação Arte, Natureza e Paisagem na Contemporaneidade..... 55

SYLVIA FUREGATTI

INSTITUTO DE ARTES - UNICAMP

2ª Parte | Arte, Comunicação e Tecnologia: Relações Interdisciplinares

IV.

Depois de ler esse texto, nunca mais fui o mesmo. De como a comunicação

passa a ser parte de nós..... 75

CIRO MARCONDES FILHO

V.

WEBSÉRIES, VAZIO E REPETIÇÃO 89

ROBSON KUMODE WODEVOTZKY

NORVAL BAITELLO JR.

VI.

Ressignificação Urbana: Processo comunicacional para pensar América Latina 109

PEDRO RUSSI

VII.

As Tecnologias Digitais e o telejornalismo: influência e relações..... 141

RODRIGO GABRIOTI

3ª Parte | Arte, Cultura e Representação: Diversidades de Expressões

VIII.

Antonio Callado: Criaturas vivas presentificam o povo brasileiro no palco..... 161

ANTONIO HOHLFELDT

IX.

Da senzala ao Dogma Feijoada: o negro no cinema brasileiro	179
NOEL DOS SANTOS CARVALHO	

X.

Representações Femininas nas Obras de Arte do Timor-Leste	193
MARIA INÊS AMARANTE	

4ª Parte | Entrevista realizada por Osvando J. de Moraes(UNESP)
e Maria Érica de Oliveira Lima(UFC)

Entrevista Renato Ortiz	215
--------------------------------------	------------

Resenha

Filosofia e Coquetéis Molotov	233
--	------------

Resenha

Literatura ao alcance de todos: o romance-folhetim de Alexandre Dumas no Brasil	239
MARIA INÊS AMARANTE	

Poema

MONUMENTO EXEGI MONUMENTUM (HORATIO, ODE III)	245
ALEXANDER PÚSHKIN – 1836 trad: ROBERTO OLIVEIRA	

Normas de Publicação & Submissão	247
---	------------

Publishing & Submission Rules	253
--	------------

Normas de Publicación y Submisión	259
--	------------

Editorial

OSVANDO J. DE MORAIS

MARCELO CARBONE CARNEIRO

Este é o primeiro volume da Revista Proart. O objetivo primordial que nos motiva a publicar este periódico é o de inaugurar e estabelecer um novo espaço em que seja possível debater e dialogar sobre manifestações e relações entre as ciências e as artes e os múltiplos domínios do saber.

O ideal é que neste espaço estejam reunidos de maneira ampla e constante o conhecimento humano que se constrói nesta relação entre as áreas, de maneira ininterrupta, mais visivelmente pela comunidade de artistas e também pelos pensadores que lidam com as sobreposições e imbricações da arte com a ciência e a tecnologia.

Arte e ciência são dois binômios inseparáveis, mesmo diante das relações mutáveis impostas pelos tempos: a arte é vista e como um conjunto de regras executivas. Já a ciência, muito além de um agrupamento de regras, mas aplicações destas mesmas regras à reflexão e compreensão de um determinado objeto.

No século XX surgiram as vanguardas com novas formas de expressão, de produção e exposição, explicitando a relação interdisciplinar das artes com a tecnologia como conquistas científicas fundamentais no mundo contemporâneo,

constatadas nos projetos e pesquisas, nas inovações tecnológicas, nas linguagens eletrônicas que contemplam a diversidade de novas comunidades, novos comportamentos com sensibilidades distintas e, conseqüentemente, nova cultura.

Assim, com as tecnologias, novos modos de fazer arte surgiram e desapareceram: web art, arte robótica, browser art, computer art, arte sonora, arte digital e muitas outras.

Neste contexto tecnológico contemporâneo, mais exatamente na primeira década do século XXI, surge uma pós-vanguarda que explora o mundo virtual e de maneira extremamente criativa experimenta, pesquisa e explora os hipertextos e as hipermídias centradas na interatividade, na imersividade e não na linearidade.

Estas práticas forjam novas reflexões sobre a arte e a estética com uma difícil e complicada utilização dos conceitos.

Neste contexto tecnológico, ênfases extremadas no digital, os grandes problemas da Arte e da Cultura ganham novos contornos e com acuidade exigem novas abordagens e modos diferenciados de crítica: atuam em conjunto a comunicação e a informação e centrados nas questões estéticas artísticas e no fazer uma obra de arte, sem esquecer das relações explícitas entre as Artes, Arquitetura, Comunicação e Design.

Por exemplo, as tecnologias médicas são apropriadas pelas artísticas e o corpo humano com extensões, no sentido McLuhaniano, conectado às próteses vestidas, ampliam e aumentam a realidade física e nesta incursão os corpos reagem, constroem sentidos e transformam comportamentos.

Importante dizer que a arte eletrônica hoje desenvolve projetos interligados às inovações tecnológicas, incomodam, provocam e obrigam a dissipar dúvidas e a buscar respostas científicas ou epistemológicas pelas comunidades acadêmicas que, imersas no contexto carregado de fenômenos, resultados de reflexos diretos da carga tecnológica, impõem reflexões e práticas dos novos comportamentos que surgem.

Neste entrelaçamento entre Arte, Arquitetura, Comunicação e Design faz-se necessário situar as discussões poéticas dentro de algo maior que é a Teoria. Os hipertextos, as hipermídias formam um todo abstrato que requer uma constante atualização conceitual, apontando para novas categorias. Impossível

ignorar a presença de uma hesitação teórica neste contexto. Há múltiplas relações nos múltiplos processos: a transtextualidade que engloba a intertextualidade clássica (Kristeva), densidade praticada nos metatextos críticos implicam e caracterizam as novas Artes. Talvez seja esta a proposta da Proart como espaço de discussões. Neste encontro da arte, ciência e tecnologias, como queria Mário Schenberg, será sempre possível o processo criativo como eixo básico em que juntam-se campos distintos, encontram e trabalham objetos específicos, mas rompem limites, em uma interação contínua com o mundo em mudanças disruptivas e rápidas.

Os artigos que compõem esta primeira parte “Arte e Mídia Digitais na contemporaneidade: Estéticas e Dispositivos” estão centrados em questões essenciais para os estudos da arte contemporânea com contribuições importantes de seus autores, em uma perspectiva multidisciplinar, traduzem seus pensamentos e teorias: Jerusa Pires ferreira e Roberto Oliveira analisam a exposição do fotógrafo (judeu-alemão) Erwin Blumenfeld em São Paulo e as estratégias do artista, em ambiente que propicia um complexo jogo histórico e cultural; Massimo Canevacci aproxima e aprofunda a relação entre a antropologia aplicada, as artes e a ciência em uma transfusão sincrética, ubíqua e polifônica no contexto digital contemporâneo; Sylvia Furegatti apresenta e ao mesmo tempo faz reflexões em um estudo elaborado a partir de pesquisas poéticas e teóricas recentes, discutindo a relação da natureza e da paisagem na produção artística contemporânea.

Esta segunda parte foi pensada e planejada como um espaço dedicado especialmente aos estudos da “Arte, Comunicação e Tecnologias: Relações Interdisciplinares”. Ciro Marcondes Filho faz uma breve síntese das proposições da Nova Teoria da Comunicação, salientando as cinco teses principais da proposta como fenômeno comunicacional e seu alcance e impacto sobre nossas vidas; Norval Baitello Jr. e Robson Kumode Wodevotzky apresentam um importante e inovador estudo sobre as *webséries* e suas construções em um ambiente de produções audiovisuais com a participação direta de interatores, que não apenas consumirão estes produtos, mas participarão de sua coprodução; Pedro Russi analisa as ressignificações dos processos culturais urbanos e repensa politicamente a comunicação na América Latina; Rodrigo Gabrioti estuda o telejornalismo no contexto das tecnologias digitais disponíveis e as mudanças

dos processos comunicacionais que impõem outras ordens sociais à cultura e ao convencionalismo midiático.

Já nesta terceira parte “Arte, Cultura, e representações: Relações de Expressões” Antonio Hohlfeldt centra suas discussões na dramaturgia de Antônio Callado, pontuando a importância histórica dos textos deste autor, no contexto da literatura brasileira, destacando ainda a relação da literatura com o jornalismo, aspecto estudado no trabalho inovador de Antônio Callado que foi também revolucionário no teatro; Noel dos Santos Carvalho propõe um debate muito pertinente ao contexto do atual século em torno de questões sobre a representação do negro no cinema brasileiro. Para o autor estas análises tomam os estereótipos raciais como objeto da representação do negro nos filmes; Maria Inês Amarante faz um recorte de sua tese doutoral, de cunho etnográfico, e apresenta, à luz da semiótica da cultura e da comunicação, o que de específico se sobressai no campo das artes plásticas sobre as mulheres de Timor-Leste, revelando novos sentidos emergentes no campo das relações de gênero estabelecidas.

Na entrevista, realizada por Osvaldo J. de Moraes (UNESP) e Maria Érica de Oliveira Lima(UFC) o convidado especial Renato Ortiz discute as relações entre Arte, Ciência, globalização, cultura e identidades no século XXI.

Na seção de resenha Eli Vagner Francisco Rodrigues faz uma leitura atenta e minuciosa de Grande Hotel Abismo, livro de Stuart Jeffries. Na segunda resenha, de maneira sensível, técnica e cuidadosa Maria Inês Amarante faz uma análise de Todos por um: Edições de Alexandre Dumas no Brasil, livro de Rosângela Oliveira Guimarães.

Esta é a Revista PROART, espaço criado e sensivelmente pensado, de maneira meticulosa para abrigar publicações e pesquisas acadêmicas, lugar de diálogos, trocas de ideias e conhecimentos, compartilhando sempre as possíveis conexões múltiplas.

Nova Ilusão

ROBERTO OLIVEIRA

Jerusa Pires Ferreira operava o conceito de encantamento como arte prática. Para começar, o canto e a música estavam entre seus domínios mais cuidados, com anos de estudo de piano e uma bela voz. Reunidos os requisitos básicos, encantar, então, era um exercício e prazer a que se dedicava com um sem número de familiares, amigos, colegas, orientandos e conhecidos que iam desde o constante chofer do ponto de táxi até descendentes de membros do Segundo Império e da República Velha, em curiosos encontros relatados com a surpresa de uma adolescente, não fora ela mesma descendente direta de Virgílio Clímaco Damázio, governador da Bahia e senador da República, médico e primo de Rui Barbosa.

Outra das artes que dominava bem era a composição com acordes dissonantes. Para citar apenas alguns, Roman Jakobson, que recebeu em sua casa quando ainda morava em Salvador, Yuri Lotman, o medievalista Paul Zumthor, Charles Grivel, a quem chamava de *maître à penser*, R. F. Luchetti, mestre das histórias em quadrinhos de terror, e Carlos Reichenbach, conhecido diretor do assim chamado “cinema da Boca do Lixo”, todos seus grandes amigos. Sempre

desenvolvendo propostas originais, várias delas transgredindo os limites da Academia, causou espanto em alguns seu casamento com o respeitadíssimo Boris Schnaiderman, famoso por seu trabalho na área da literatura russa, dono de uma generosidade e nobreza de alma que iam de par com sua austeridade. Mais um acorde dissonante resolvido, resultando daí, entre outros, uma pauta que misturou o Romancero português, a literatura de cordel do Nordeste do Brasil e as fábulas russas.

Com muitas afinidades, inclusive uma família de médicos e músicos, não tivemos dificuldade alguma em compor. Nosso encontro foi de encantamento mútuo por mais de vinte anos e gerou várias traduções, seminários e um livro inédito. Neste, buscando criar harmonias para a ficção e a ciência, nos deixamos levar livremente pelo prazer dos textos, recuperando em contraponto referências à peste, real, imaginária e simbólica, dispersas desde a Bíblia até os dias atuais, feitas pelos mais diferentes autores, religiosos, filósofos, escritores, poetas e, honi soít qui mal y pense, cientistas. É uma obra aberta, da qual só fizemos a primeira parte.

Achávamos que teríamos todo o tempo do mundo. Mas, durou pouco, afinal. Como alunos indisciplinados, juntos, produzimos em intervalos irregulares, porém, tal qual pierrots lunares cúmplices, nos divertimos muito.

Rio de Janeiro, maio de 2019

PRO
ART

1ª Parte |

Arte e Mídia Digital na
contemporaneidade:
Estéticas e Dispositivos.

I.

O Gabinete e o Ofício: Erwin Blumenfeld

JERUSA PIRES FERREIRA¹

ROBERTO OLIVEIRA²

Resumo

Este é um ensaio sobre a exposição de fotos de Erwin Blumenfeld, que teve lugar em São Paulo, de outubro de 2014 a janeiro de 2015, buscando entender algumas estratégias artísticas, no complexo ambiente histórico e cultural do pós-guerra, remetendo às transformações sociais e a uma operação sígnica que envolve memória das artes e o jogo entre memória, crítica e mercado.

Palavras-chave

Fotografia. Vanguarda. Publicidade. Moda. Arte. Mercado

Abstract

This is an essay about Erwin Blumenfeld's photos exhibition, which took place in São Paulo - from October 2014 to January 2015 - which seeks to be aware of some artistic strategies in the complex historical and cultural environment of the post-war period, and it alludes to social transformations and

1. Ensaísta, pesquisadora e professor da ECA/USP e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, onde criou e dirige o Centro de Estudos da Oralidade.

2. Médico, Doutor pela Universidade Johann Wolfgang Goethe - Frankfurt/FioCruz, pesquisador em História da Medicina e Bioética, professor titular da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

a semiotic operation involving the memory of the arts and the interplay between memory, criticism and the market.

Key Words

Photograph. Vanguard. Advertising. Fashion. Art. Market

Resumen

Este es un ensayo sobre la exposición de fotografías de Erwin Blumenfeld, que se pasó en São Paulo, desde octubre de 2014 hasta enero de 2015, que busca conocer algunas estrategias artísticas en el complejo entorno histórico y cultural de la posguerra, y alude a las transformaciones sociales y una operación semiótica que involucra la memoria de las artes y la interacción entre la memoria, la crítica y el mercado.

Palabras clave

Fotografía. Vanguardia. Publicidad. Moda. Art. Mercado

Ao pensar na exposição, *Blumenfeld Studio, New York 1941-1960*, que nos alcança por uma foto impressa em seu convite – trazendo a singular imagem de modelo vestida à moda militar, sobreposta à obra de Kasimir Malévitch, alusiva à Cruz Vermelha, durante a Segunda Guerra Mundial – levamos um choque. Entre outros ícones, a ortodoxa cruz de São Jorge chega aos EUA protestante carregada por um judeu, em meio à miséria e explosões, evidenciada pelos *spots da indústria da moda, imagem também escolhida para capa do catálogo*.

Por isso, decidimos entrar no espaço redondo da sala de exposições da FAAP, como em lugar sagrado, quando o gênio de um artista nos permite deixar de lado os preconceitos. Moda, revista de moda e outros lances de mundanidade nos alcançam, mergulhando na aventura de contemplar a grande arte, mediada pelo fotógrafo intérprete, sua arte emergente, em tempos de guerra e

pós-guerra. Também, ao considerar o assunto, buscamos entender seus patrocínios e negociações que resultam em um complexo jogo cultural. Entramos naquilo que Iuri Lotman configura como *Semiosfera*, um universo da representação e a instância de seus signos.

Dominando como ninguém o confronto de cores, simetria de formas, divisão dos segmentos, poderíamos falar da experiência fotográfica em alto nível, que nos apresenta múltiplas possibilidades, em tempo de deslocamentos, o fantasma das perseguições e também das transformações, ainda mais sabendo-se que o artista/fotógrafo, judeu nascido em Berlim, conhecido como “o mago do preto e branco” em sua Alemanha natal é revelado nos EUA como “o mago das cores”.

É até difícil crer. Assim, em meio às nuances de cor, cigarros, nylon e Malévitch, a Cruz Vermelha Internacional e a Cruz de São Jorge bizantina tornam-se símbolos que pré-escrevem, inscrevem e vão prescrever comportamentos e fotos, na composição de insólito texto de Cultura.

Dos utensílios aos objetos mais imediatos, os da fotografia, do jogo da beleza construída na página, a operação fotográfica serve para opor, contrapor, graduar, criar cortes e divisões em diagonal, nos quais o olho e a percepção *gestáltica* levam a minucioso exercício. Para o sucesso de tal operação, o *nylon* – esse translúcido elemento, capaz de oferecer leveza, calor e sensualidade – contribui como artifício perfeito e imprescindível. Sintetizado e colocado no mercado americano em outubro de 1939, o produto conheceu imediato sucesso entre as mulheres, presente nada menos do que nas pernas de Greta Garbo (*Ninotchka*, EUA, 1939). Porém, o mercado da guerra com suas barracas, parquedas e redes de descanso monopolizou várias mercadorias e, assim, o *nylon* só retorna ao mercado da beleza em 1945, aquecendo e dando brilho às pernas, ao mesmo tempo em que possibilita um menor comprimento das saias e a substituição do tecido natural pelo sintético.

No pós-guerra, saindo do mercado negro e com preços acessíveis, o material faz aparições como ícone no mundo do cinema em Meias de Seda (*Silk Stockings*, EUA, 1957) e retorna às revistas de moda, onde aparece enobrecido e cercado de referências a pinturas européias, nas lentes de Blumenfeld, iniciando uma trajetória mercadológica própria, vorazmente requisitado por compradores dos EUA e de todo o mundo.

Pensamos, então, entre outras apreciações, em alguns incríveis processos visuais, conceituais e gráficos:

- O diálogo intenso e interno com a pintura, a história da pintura, e alguns de seus quadros mais importantes, por exemplo, *A moça da pérola* de Vermeer, tantas vezes citado pelos diversos meios, como o cinema.

- A observação da elegância nos aponta a ironia mais sutil ou explícita, uma faca de dois gumes, que não esconde a crítica e massacre de animais, como *O Vison*, pisando em diamantes.

- A ausência/presença evocada por fotos alusivas: uma foto de costas, de perfil, dialoga, por exemplo, com o Renascimento italiano.

- O jogo de luz e sombra em ocultamentos, superposições e transparências nos fala das impossibilidades de representação ou de um caleidoscópio inesperado de cores e esfumados, que nos trazem, para além do aturdimento, o mistério do jogo possível/impossível, transformando possibilidades em probabilidades.

Em relevo, *A dama da sombrinha*, de uma precisão absoluta, constrói uma simetria assimétrica na divisão do rosto, do corpo e da cena. Repercutem teorias cinematográficas como a da montagem e também, em diversos momentos, a presença dos objetos em si. As luvas, adereços/extensões, que podem compor uma figura de quatro braços revelam, escondem, multiplicam. Aliás, a multiplicação é um processo que tem a ver com a proposta de serializar: de frente ou de perfil, a alusão a imagens do cinema, como o famoso vento na saia de Marilyn Monroe (*The Seven Year Itch* – O Pecado Mora ao Lado, EUA, 1955) ou a comicidade do espanto no olhar de um homem, olhos arregalados, fotografado entre um par de pernas femininas. Tudo conforma o teatro de uma grande perplexidade.

Em um universo reconstruído, o efeito precede a causa, na sequência de fotos em que a modelo concentrando densa fumaça branca nos lábios é logo seguida de outra, qual zelosa e sensual enfermeira, pedindo silêncio com um cigarro, paradoxo capaz de aturdir hoje, mas não nos anos 30-50, quando os

cigarros *Lucky Strike* eram indicados pelos médicos, em campanhas publicitárias. Na imagem, a perversão dos sinais: o silêncio obtido com um cigarro na mão de uma mulher indica a interdição da fala, do cigarro ou da própria mulher? O negativo de uma foto se apresenta no modo imperativo. Segredo ou Silêncio! Temos aí a indefinição do fruto proibido.

Há ainda um outro caso, o da mudança de cena, fusos, balões, cortes, insinuações fugidias, oferecendo a modelo fantasmática, cujo único braço se apresenta em evidência. As conquistas das vanguardas europeias em seu vigor. Nas capas de *Vogue* e *Harper's Bazaar* seguem-se alusões, assinaturas, distribuições irregulares, bem como se pode acompanhar numa página da *Vogue Beauté*.

Passando pelo Dadaísmo, mergulhado nas revoluções da arte contemporânea, pelos movimentos de desconstrução, o artista investe em luz e sombra para conseguir os seus efeitos mais intensos. Um claro/escuro nos oferece um perfil egípcio, que pode ser Cleópatra. Em outro momento, o verde e o vermelho se confrontam na composição de um corpo em movimento. Quatro figuras em rotação nos levam a esse claro/escuro tão grandioso quanto é a reprodução de lábios vermelhos, tendo uma grande mancha negra ao fundo, anúncio de um batom ou promessa de um delírio.

O rosto em claro, o perfil em escuro, o sépia, a colagem nos são oferecidos como amostras de sapatos, objetos fetiche do mundo feminino e o próprio *vaudeville*. A nova *signatura* (Santaella, 1992) da face multicolorida e maquiada das mulheres e da indústria da fotografia e da maquiagem hipostasiada em rostos, pernas, sobranceiras, lábios e comportamentos é capturada por máquinas fotográficas, filmes, filtros e cores.

Reagentes fotográficos que revelam a nova *Gestalt* em perfis superpostos, assimétricos e conflitivos, traduzidos em cores de comportamentos e comportamentos de cores, sombreiam olhos e faces, legitimam a moderna cena de corpos desenhados pela e para a indústria de química fina, sofisticada e inocentemente exibida, sob a forma de indústria da moda.

Em São Paulo, encantadora exposição itinerante³, leva ao mundo a potência de um criador em duros tempos de guerra, fuga, sobrevivência, adaptação aos

3. Exposição organizada por François Cheval, diretor do Museu Nicéphore Niépce, de Châlon-sur-Saône - França, com curadoria de Nadia Blumenfeld (neta do artista) e co-curadoria de Dannel Rangel.

novos meios e ao Capital, que procura impor seus padrões e medidas, interferindo nos limites da Arte. Criando novos limites? E ainda evocando Lotman, o mestre de Tartu, intensificando os signos, altamente semantizados em zonas de limite (Pires Ferreira, 2004).

Vitorioso e perplexo, Erwin Blumenfeld nos alcança com vigor pela inteireza de seu pensamento crítico, seu olho esquadrinhador e compositor de cenários, figuras, apresentando momentos em que a arte, a cultura e a obra dialogam em profundidade com sua época. É quando a tradição/tradução/traição estética aponta para o que virá a ser – *como o carmim na boca das meninas, que a vida arrasa e contamina*.

Depois do percurso feito, cabe-nos perguntar: o que terá levado os editores de Moda a apostar em projetos desse porte?

Assim, ao artista toca-lhe então uma aventura de grande alcance. Sem dúvida.

E que tipo de público requintado e exigente é capaz de fruir a arte que se mostra, fazendo do contínuo de edições e experimentos um sucesso inegável.

E nos fica a seguinte pergunta: Uma obra de talento ímpar, de execução impecável – como a de Blumenfeld, que já em sua época teve de enfrentar a oposição de editores e diretores de publicações – encontraria espaço em nossos tempos apressados?

Referências

LOTMAN, Iuri. *La semiosfera*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid:Catedra, 3 vols. 1996-2000.

PIRES FERREIRA, Jerusa. *Armadilhas da memória*. São Paulo:Ateliê Editorial, 2004.

_____. “Idílios e cosumo: cultura é memória”. In: *Memória, Comunicação e Consumo*. Rose de Melo Rocha e Luiz Peres-Neto (Orgs). Porto Alegre, Sulina, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. *A assinatura das coisas: Peirce e a literatura*. Rio de Janeiro:Imago, 1992.

Catálogo da Exposição


Erwin Blumenfeld Studio. Color, New York, 1941-1960. Edited by Nadia Blumenfeld Charbit et. al. Musée Nicéphore Niépce/ Museum Folkwang. Germany: Steidl, 2014.

Fonte: <https://steidl.de/Books/Studio-Blumenfeld-Color-New-York-1941-1960-0712131852.html>



Fonte: <https://steidl.de/Books/Studio-Blumenfeld-Color-New-York-1941-1960-0712131852.html>





Erwin Blumenfeld

Studio Blumenfeld

Couleur, New York, 1941-1960

Musée Nicéphore Niépce
Museum Folkwang
Steidl

Foto do convite da exposição Erwin Blumenfeld Studio, New York, 1941-1960.

Fonte: <https://blogdojuanesteves.tumblr.com/post/108082951866/blumenfeld-studio-new-york-1941-1960>



Foto em perfil renascentista

Fonte: <https://www.citemodedesign.fr/en/magazine/le-passage-suppose-le-spectacle>



La Jeune Fille à la Perle, pintura original de Vermeer, 1665, na versão de Blumenfeld
Fonte: <https://condenaststore.com/featured/a-model-in-the-style-of-johannes-vermeers-girl-erwin-blumenfeld.html>



Hoodothatvoodoo, foto de Blumenfeld para Elizabeth Arden
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/533324780848560754/>

VOTRE BEAUTÉ

LES SOURCILS
SIGNATURE
DU VISAGE

5 Frs



FÉVRIER 1937

PUBLICATION MENSUELLE
4^e ANNÉE — N° 59
7 MA, RUE DU LOUVRE, PARIS

La Signature de La Beauté

Fonte: <https://erwinblumenfeld.com/publications/cover/>



Colour Proof

Resolução: 1200 X 800 dpi

Fonte: <https://www.widewalls.ch/erwin-blumenfeld-foam-amsterdam/>



La Femme et la Fumée

Fonte:

<https://www.lilianpacce.com.br/e-mais/exposicao-erwin-blumenfeld-mab-faap/>



Stockings on a Model's Legs

Fonte: <https://condenaststore.com/featured/stockings-on-a-models-legs-erwin-blumenfeld.html>



Jackie Gleason, revista Cosmopolitan, 1953

Fonte: <https://girlsdofilm.wordpress.com/2013/06/11/blumenfeld-studio-new-york-1941-1960-at-somerset-house/>

II.

ANTROPOLOGIA DAS ARTES DIGITAIS

Se partires um dia rumo a Ítaca...

Kavafis (Itaca)

MASSIMO CANEVACCI¹

Resumo

Este trabalho analisa a relação entre a antropologia aplicada, as artes e a ciência em uma transfusão sincrética, ubíqua e polifônica no contexto técnico-cultural digital contemporâneo. Discutem-se ainda a arte digital e suas aplicações etnográficas e a metodologia vagante como proposta que se delinea também no objeto.

Palavras Chave

Antropologia. Artes. Digital. Técnica. Cultura. Fetichismo. Contemporaneidade.

Abstract

This work analyzes the relationship between applied anthropology, arts and science in a syncretic, ubiquitous and polyphonic transfusion in the contemporary digital-cultural techno-cultural context. Digital art and its ethnographic applications and the vagrant methodology are also discussed as a proposal that is also delineated in the object.

1. Professor de *Antropologia Cultural* e de *Arte e Culturas Digitais* na Faculdade de Ciências da Comunicação, Universidade de Roma «La Sapienza». Desde 1984, ensina e faz pesquisa também no Brasil. Como Professor Visitante foi convidado em diversas universidades europeias, em Tokyo (Japão), em Nankin (China). Desde 2010, é Professor Visitante no Brasil: Florianópolis (UFSC), Rio de Janeiro (UERJ, 2012), São Paulo (ECA - IEA/USP - IED).

Key words

Anthropology. Arts. Digital. Technique. Culture. Fetishism. Contemporaneity.

Resumen

Este trabajo analiza la relación entre la antropología aplicada, las artes y la ciencia en una transfusión sincrética, ubicua y polifónica en el contexto tecno-cultural digital-cultural contemporáneo. El arte digital y sus aplicaciones etnográficas y la metodología difusa también se discuten como una propuesta que también se describe en el objeto.

Palabras clave

Antropología. Arte. Digital. Técnica. Cultura. Fetichismo. Contemporaneidad.

1. Artes expandidas

A antropologia aplicada entre artes e ciências é uma *transfusão sincrética, ubíqua, polifônica entre as experiências da renascença clássica e da tecno-cultura digital contemporânea*. As artes expandidas são um “re-enacting” da *bottega* na metropole comunicacional. Na *bottega*, o *maestro* era uma mistura de artesão e artista: ele era capaz de trabalhar corporalmente com as mãos e os olhos; de inventar mentalmente obras nunca imaginadas antes. Na “*bottega*”, o *maestro* morava, ensinava, criava. O *maestro* era o artífice de um processo de transfusão entre imaginação exata, sabedoria visual, pratica manual. Cruzava corpo/mente, artes/tecnologias, útil/belo. Por exemplo, a *bottega* de Andrea del Verrocchio, durante o principado de Lorenzo Medici, era um espaço onde se formaram discípulos como Leonardo da Vinci, Perugino, Domenico Ghirlandai, Luca Signorelli. Ele foi artista/artesão, experimentou diversas técnicas artísticas. A *bottega* dele foi polivalente: obras de pintura, escultura, ourivesaria, mecânica, engenheira, arquitetura.

Claramente não é possível replicar aquele modelo inimitável: poderia aplicar o olhar de uma antropologia digital nos contextos criativos contemporâneos. Porque contemporâneo não é somente aquele que acontece no presente: contemporâneo significa elaborar uma seleção descentrada e individualizada por cada designer-pesquisador sobre momentos histórico-culturais ou artistas singulares que poderiam inspirar o processo criativo na atualidade.

As artes digitais são expandidas enquanto envolvem uma multiplicidades de aplicações na música (sound-scape), relações étnicas (ethno-scape), mass-media (media-scape), moda (fashion designer), cinema (sound-designer), internet (*web-designer*), na comunicação urbana etc. Segundo George Marcus e Paul Rabinow:

“The atelier could be a place in which students could be taught - could experience - how to *anthropologize* all the information that they have assembled on their particular topic before they actually begin fieldwork” (2008,p.57).

Antropologizar informações e desenvolver uma atenção descentrada em direção a cada fragmento expressivo elaborado mais ou menos espontaneamente no processo de pesquisa; aprender a olhar os detalhes micrológicos da própria cultura local; aplicar os resultados desta observação minuciosa nos cenários mais abertos ou *glocal*- uma mistura local e global. Tudo isso sugere que o perfil do artista precisa de ser baseado sobre o método etnográfico e aplicado na pesquisa de campo (*fieldwork*), onde este conceito não é somente o campo empírico tradicional (urbano ou indígena), mas simultânea e ubiquamente os espaços/tempos da tecno-cultura digital. O projeto *bottega* digital enfrenta o desafio de cruzar e misturar antropologia e artes numa perspectiva *expandida*.

As relações entre etnografia e arte afirmaram diversas dimensões sobre o *vago*. Se vaga é a beleza fugidia, vagar é viajar sem uma meta precisa, um deambular incerto, baseado num conceito clássico para a antropologia: a *desorientação*. Tal combinação oscilante entre abandonar-se à beleza vaga e o vagar sem meta dialoga com as dimensões oscilantes entre artes sincréticas, culturas ubíquas e o digital expandido. O vago e o vagar exprimem as relações possíveis entre sincretismos e fetichismo – que eu gostaria de chamar *meta-fetichismo*. Destas premissas, a arte etnográfica expandida desvela códigos, estilos, visões através uma metodologia vagante. Um lento deambular sem mapas, nem orientações ou fins. E é sabido que o vagabundo exerce atrações sedutoras irregulares, das quais descendem inumeráveis figuras tópicas do cinema, músicas,

literaturas. Este vagabundo - o antepassado do *flaneur* - não se desorienta somente na cidade, mas nos espaços estendidos da “ovunquidade” sem limites. O vagar não reconhece a dicotomia campo/cidade, familiar/estrangeiro ou corpo/tecnologia. Transita nos confins, vai além das fronteiras e das culturas. Por isto o narrador de experiências é um **artista ubíquo**...

A etnografia aplicada às artes digitais se delinea como vaga no objeto (as obras) e no método (o olhar vagante). A etnografia é um **vagar metodológico indisciplinado**, o etnógrafo se move, se desloca e caminha com lentidão abandonada (*surrender*) atenta aos mínimos detalhes. A etnografia estética observa tudo o que é vago e, observando-se, continua a vagar. A arte é vagante para o etnógrafo porque incorpora tanto a beleza evasiva que caracteriza o seu “objeto”, como o ato do sujeito que se auto-produz no transitar. O trânsito vagante é reflexivo, se desloca ubiquamente entre o objeto-design e o próprio si, descobrindo o turbamento da inconsistência desta dicotomia.

O vago das artes e o vagar do etnógrafo se cruzam e se dispersam nos sincretismos culturais e nas subjetividades ubíquas.

O artista digital vagando se faz etnógrafo, no sentido que é no vagar que se encontra o estranho, se percebe o perturbante, se absorve o diferente, se remastiga o outro. Juntam-se fragmentos irreduzíveis e se expõem as diversas obras sincreticamente. O vagar à procura do vago é a prática metodológica do etnógrafo que elabora encontros materiais e imateriais, polifônicos, ubíquos e sincréticos, meta-fetichistas e meta-morficos... A aliança entre meta-fetichismo e meta-morfoses reinventa o desejo humano de mudar formas, identidades, experiências, de viajar entre humano, animal, vegetal, mineral, divino (Canevacci, 2015).

2. Conceitos Vagantes que desenham a constelação da bottega digital : *sincretismos culturais; sujeito ubíquo; auto-representação; metrópole comunicacional; polifonias digitais; design expandido, meta-fetichismos.*

- *Sincretismos culturais*

O sincretismo no sentido cultural vira palavra-chave para compreender a transformação entre cultura e etnografia no processo de globalização e

localização que envolve os tradicionais modos de produzir pesquisa. O conceito de sincretismo abre as portas para a compreensão de um contexto feito de aceleradas e confusas mutações; pode direcionar a crescente desordem tecno-comunicacional ao longo de correntes criativas, descentradas, abertas. No sincretismo convive o paradoxo de uma palavra instável por suas excessivas mudanças de significado. O sincretismo se abre e inclui sinônimos como *pastiche*, *patchwork*, *marronização*, *híbrido*, *mélange*, *mulatismo*, *aculturação*: conceitos ligados ao jogo ambíguo da trans-cultura. O sincretismo apresenta cenários no quais a “clareza” das oposições binárias retrocede a um passado simplificado. Agora o sincretismo, depois do uso filosófico e religioso da palavra (no sentido depreciativo de superficialidade), assume o papel de experimentação inquieta. O sincretismo deseja lançar um projeto etnográfico aplicado nas artes indisciplinadas, através de um mix de códigos incompatíveis que recombina as diferenças étnicas, históricas, espaciais, sexuais, temporais

- *polifonias digitais*

O cenário que está surgindo cruza digital e cultura, oferecendo perspectivas inéditas. Em vez de oposição dialética e classista entre aura e reprodutibilidade, as articulações digitais misturam essas duas perspectivas que – de dicotômicas – se tornam sincréticas, polifônicas, diaspóricas. Surge uma comunicação aurática reproduzível além do dualismo das tecnologias analógicas. Os traços – musicais, literários, artísticos – inseridos na *web* mantem a força expressiva “aurática” mesmo estando disponível a infinitas “reprodutibilidades”. Em vez de arte coletiva, são artistas *conectivos* que se afirmam. Os cenários de uma reprodutibilidade aurática digital se movimentam além da dialética, das dinâmicas de classe, da lógica binária: *digital auratic reproducibility*.

Em vez de um dualismo oposicionista entre aura burguesa e reprodutibilidade operária, o digital sincretiza reprodutibilidade e aura. Essa aura reproduzível expressa manifestações liberacionistas para um design antropológico. O mix potencialmente inovador – aurático-reproduzível – é um indicador decisivo para entender o que está mudando nas artes contemporâneas. É um salto paradigmático em relação ao passado.

A tese sociológica entre consumo e mídias dividia dicotomicamente os sujeitos sociais entre quem produzia e quem consumia: no primeiro caso, o trabalhador portador de política ou o artista isentado do trabalho; no segundo, o consumer submetido em uma passividade induzida pelo nivelamento massificado. Agora os post-media elevam o canto fúnebre para os mass-media clássicos. O conceito sociológico de massa entra em crise e se afirma o conceito comunicacional de *multívíduo*; e a mediação entre broadcasting vertical e público horizontal colapsa.

- *sujeito ubíquo*

Ubiquidade é conceito-chave que determina as práticas da comunicação digital; favorece a fluidez das identidades; modifica a percepção do espaço-tempo; informa o sujeito artesão/artista. A ubiquidade permeia a experiência material/imaterial de um sujeito ubíquo que transita entre metrópole comunicacional e social networks. Nos últimos anos cresceu o uso do conceito de ubíquo para identificar um modus de atuar através da *web*-cultura: a ubiquidade caracteriza as relações espaço-temporais da internet. Tradicionalmente, a ubiquidade é uma condição abstrata ligada a um deus que te observa constantemente e é inútil de se esconder em lugares secretos, enquanto a ubiquidade divina te descobre.

Na contemporaneidade, o ubíquo desenvolve a imanência lógico-sensorial de caráter material/imaterial; exprime tensões além do dualismo. *Ubíquo é incontrolável, incompreensível, indeterminável*. Ubíquo é a potencialidade da fantasia que se conjuga com a tecnologia. O movimento ubíquo se ampliou nos últimos anos em relação à *web*-etnografia. O campo da pesquisa se estendeu numa ubiquidade material/imaterial, diaspórica, multivíduo. A identidade é mais flexível da era industrialista, oscila entre sujeitos/contextos diversos. Por isto o olhar etnográfico é ubíquo como aquele do artista, enquanto decodifica a coexistência de códigos discordantes e aplica módulos incompatíveis. Tal experiência atesta complexas redes psico-corpóreas, conexões óticas e manuais que deslocam o sujeito. E o sujeito da experiência etnografia ubíqua é o *multívíduo conectivo*.

- auto-representação

O conceito de *auto-representação* se afirma nas culturas digitais além da lógica dicotômica. Neste perspectiva, o pesquisador etnógrafo está legitimado para interpretar o outro que mora nos interstícios metropolitanos – através comunicação dialógica, escrituras polifônicas, composições performáticas – apenas quando está disponível para se deixar interpretar *pele outro*. Esta dialógica e este desafio apresenta uma epistemologia *transitiva* da representação. A cultura digital modifica a “divisão comunicacional do trabalho” (expressão inspirada no conceito de “divisão social do trabalho”, proposto por Marx) entre quem narra e quem é narrado. Surge, daí, a ideia de auto-representação: as pessoas querem se representar, e não mais serem representadas. E, de qualquer lugar do mundo, elas tem os meios tecnológicos e as condições culturais para fazer isso, para nunca mais conceder a um terceiro o direito de representá-las. Isso vem do desejo de cada um exprimir, de narrar sua própria história. Entra em cena, assim, a crítica ao status de “quem tem o poder de representar quem”.

Caiu a dicotomia entre quem representa, de um lado, e quem é representado, de outro. Trata-se do direito que cada pessoa tem de representar a si mesma politicamente e esteticamente e de representar também quem a representa. Isso significa colocar em crise permanente a visão dualista e dicotômica entre natureza e cultura, masculino e feminino, bem e mal, quem representa e quem é representado. Diante disso, precisamos desenvolver lógicas diferenciadas de pensamento que permitam aproveitar as potencialidades que a cultura digital nos oferece.

Se afirma nos comportamentos quotidianos, nas pesquisas empíricas, na **imaginação** artística uma etnografia reflexiva e uma virada epistemológica surge como efeito do fenômeno da auto-representação. A auto-representação altera profundamente os métodos e os paradigmas, que passam a ser mais dialógicos e reflexivos: o entrevistador também é entrevistado: ele/a não pode ficar parado no papel de fazer só perguntas unidirecionais. Um/a artista metropolitana fazem pesquisas sobre “eu” ao mesmo tempo em que são pesquisados: somente juntos e conectados se poderia construir uma representação na qual esta colocada também as nossas personalidades, experiências, emoções e valores. O envolvimento emocional do pesquisador/a torna-se parte constitutiva da estratégia etnográfica, porque ele/a é parte da pesquisa, não está fora do contexto analisado. Não funciona mais a assim dita objetividade: o objeto não é

mais só objeto: é sempre também um sujeito, com toda sua complexidade, que está em diálogo com a investigadora.

A comunicação na era digital é importante seja pelo aspecto produtivo, seja pelo aspecto de inovações tecno-culturais, de valores comportamentais, linguagens icônicas, de relações corpo-metrópole, identidades mutantes. E as relações entre cultura, arte e tecnologia são parte constitutiva da experiência transitiva na metrópole comunicacional. Para entender essa nova metrópole é fundamental olhar o tipo de reforma, não somente urbanística, mas de prédio, loja, museus, estádios e em geral de lugares de exposições, que tem como modelo arquitetônico e filosófico um tipo de desenho e de lógica pós-euclidiana. O conceito de sociedade não é mais *forte* como era antes. A sociedade era baseada sobre a cidade industrial; agora se desenvolvem tipologias mais fluidas e diferenciadas nas identidades. Se a cidade desenvolveu um tipo de identidade fixa na família, no trabalho e no território, a metrópole comunicacional é muito mais fluida e múltipla nas identidades; isso significa uma transformação não somente no modelo de trabalho. É difícil a pessoa fazer o mesmo trabalho por toda a vida e morar no mesmo território; e a comunicação contemporânea está favorecendo que os públicos sejam parte constitutiva da obra, onde seja possível apresentar a sua própria história, contos, figuras, imaginação. Por isso o público - que era somente espectador - vem agora a ser *espect-ator*, isto é, não só participa, mas é também ator-nos-espacos. *Espect-ator* significa esse tipo de coparticipação que desenvolve um tipo de atitude performática nos públicos. *Espect-ator* performático não é mais passivo, mas é parte constitutiva da obra aplicando a tecnologia digital nos espaços metropolitanos.

Tudo isso significa que, falando de espaço público, se utiliza ainda uma concepção baseada na história da modernidade. É a história da modernidade capitalista burguesa que diferencia o espaço privado da cena pública. Agora está acontecendo uma transição, em que o conceito de espaço público não é mais bloqueado na distinção dualística público-privado: há uma expansão da privacidade num território que antes era totalmente público; e às vezes há uma expansão assimétrica de um território público num lugar que era antes totalmente privado. Por exemplo, a comunicação digital é um espaço/tempo ubíquo onde eu tenho direitos transitivos. A tela ubíqua do meu *computer* é espaço/tempo onde, praticando um social network, eu sou público-privado.

- *metrópole comunicacional*

A transição da cidade industrial para a metrópole comunicacional iniciou mais ou menos nos anos '70 do século passado. A cidade industrial tinha como momento central a fábrica, o lugar da produção econômica de valor e também da produção política de valores. Era o centro do conflito que “inventou” a dialética e os partidos. Nos últimos 30 anos iniciou um processo contínuo de transformar esse centro pesado num policentrismo flexível. A metrópole comunicacional não tem um centro histórica e politicamente definido, mas uma constelação de centros diferenciados e moveis.

No policentrismo “just-on-time”, consumo-comunicação-cultura têm uma importância crescente na produção instantânea material/imaterial. O consumo é baseado sobre shopping-centers, parques temáticos, museus, exposição, estádio, desfile etc.. O público não é mais homogêneo e massificado. É um público pluralizado ou melhor são públicos fragmentados: públicos que gostam de performar o consumo ativamente. Por isso, os lugares do consumo tem uma importância que é aparecida as velhas fábrica. De consequência, o mesmo design non pode ficar mais “parado” (industrial): precisa de se transformar em relação as atividades co-criativa do adquirente.

A metrópole comunicacional é fluida e múltiplice nas identidades de sexo-território-trabalho: é impossível fazer o mesmo trabalho por toda a vida, morar no mesmo território com o mesmo partner. Os públicos querem ser parte constitutiva da obra, onde seja possível presentear a própria história, contos, imaginação. Por isso o público que era somente espectador vira espectador ubíquo: não só coparticipa, mas é ator-nos-espacos.

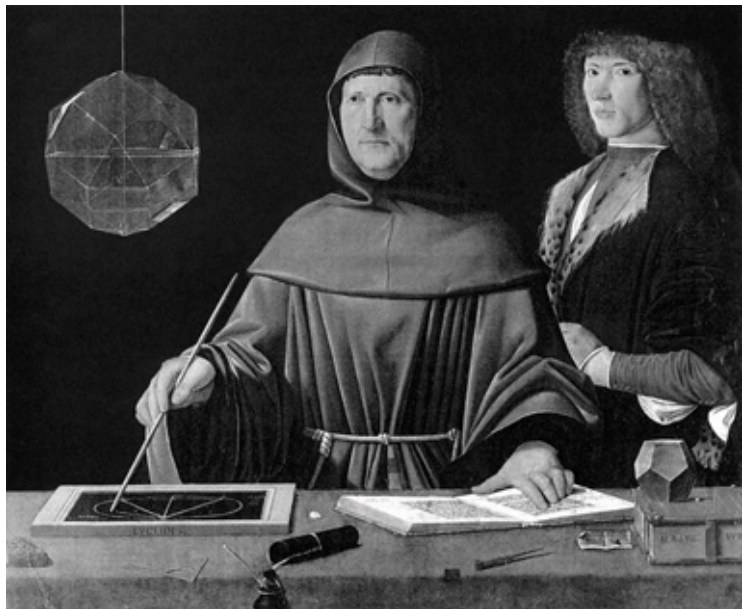
- *meta-fetichismos*

As artes digitais favorecem um re-enacting sincrético entre meta-fetichismos e meta-morfose; libera as incrustações de colonialismo, alienação, perversão, sentido comum. *Ele* (o meta-fetichismo) incorpora relações orgânico/inorgânico, material/imaterial, skin/screen, carne/tecnologia. *Ele* cruza e mistura reificações e petrificações, histórias e mitos; vivifica o que é inanimado: objeto, coisa, mercadoria. **Meta-fetichismo explora uma antropologia-não-antropocêntrica**; elabora corpos meta-morphicos; subverte o “estado das coisas”, porque as coisas não tem estado, mas movimento. O corpo das artistas è *cheio-de-olhos* que observa e transfigura no processo de pesquisa.

3. artistas indisciplinados

Cinco exemplos vagantes por uma arte científica e indisciplinada:

- **Jacopo De Bartoli** nesta pintura representa Luca Pacioli, um franciscano que nasceu na mesma cidade de Piero Della Francesca e que escreveu um livro sobre a “divina proporcione”. Esta pintura me surpreendeu pela montagem incongruente entre o habito austero de Pacioli, indicando a potencia geométrica com um olhar abstrato, mentre do lado um giovane fiorentino, belo e elegante, olha diretamente na câmera. O estupor metodológico nasceu quando fiquei observando longamente esta obra no museu Capodimite a Napoli. Porque o pintor criou este dialogo entre pessoas, roupas, coisas assim diferentes pra celebrar Pacioli? A resposta caiu rápida: a ciência não pode simbolizar sozinha o poder a racionalidade: precisa da beleza do suo lado, por isso, as relações entre ciências e artes poderiam manifestar sentido só juntas com a beleza. O estupor navega entra as duas figuras sem parar. Não tem soluções fixas ou sintéticas. Este retrato é o meu paradigma por um design etnográfico expandido, ubíquo, polifônico ...



Jacopo De Bartoli,
Luca Pacioli

- **Zaha Hadid** – além de ser arquiteta - é filósofa da realidade expandida que inventa cenários presentes/futuros. É necessário saber interrogar as suas obras, observá-las e participar delas, dialogar com cada detalhe expresso pelas suas formas dispares, ler as suas entrevistas ou declarações de estilo, endereçar sensibilidades óticas entre os contornos destas obras que deixam o estupor livrar-se no ar. Uma etnografia performática dirige uma atenção ubíqua para esta arquiteta dionisíaca que antecipa e plasma sensorialidades trans-urbanas. É significativo coloca-la depois Pacioli porque ela inventa formas pôs-euclidianas. O design muda como a geometria. Ela cria pensamentos materiais que modificam a sensibilidade presente individuais e públicos. O conceito antropológico dela é **Symptoms of a repressed impurity**: o valor ocidental de pureza foi construído historicamente através a repressão do impuro: mas o que é reprimido volta em formas diferentes e se sedimenta como sintoma. A sua arquitetura performa sintomas, onde a impuridade estética destrói a autenticidade da origem, libera o que foi reprimido e cria através os sintomas liberados o presente-futuro.

- **Gaetano Pesce** é o artista individualizado. Ele atesta a radical transição do design industrial (onde os objetos eram multiplicados industrialmente) ao customized design. Na sua visão, um objeto singular precisa de ser destinado a cada pessoa. O objeto é individualizado, assim, “ele” vira mais-que-objeto, um *über-object*: vira produto singular que incorpora a biografia expandida do sujeito.

Antropomorfismo é estilo decisivo: cada objeto é o retrato de uma pessoa e vice-versa. A relação entre metamorfoses e meta-fetichismo fica claríssima neste exemplo, onde os códigos transitam entre diferentes seres. Ele explica: “The time for copies is gone. Design does not produce copies anymore, but originals. Plural identities”. Se Warhol imaginou a sua obra como espelho de uma sociedade baseada sobre “serial production”, Pesce extrai o objeto da produção massificada e lhe oferece um caráter único. O seu design esclarece a perspectiva que atravessa este ensaio em direção de uma antropogia-não-anthropocentrica.

- **Guimarães Rosa** explica o design narrativo do sertão: “O senhor... mire veja: o mais importante e bonito do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre

mudando. Afinam ou desafinam. Isso que me alegra, montão. [...] A pois: um dia , num curtume, a faquinha minha que eu tinha caiu dentro dum tanque, só caldo de casca de curtir, barbatimão, angico, lá sei. – ‘Amanhã eu tiro...’ – falei, comigo. Porque era de noite, luz nenhuma eu não disputava. Ah, então, saiba: no outro dia, cedo, a faca, o ferro dela, estava sido roído, quase por metade, por aquela aguinha escura, toda quieta. Deixei, para mais ver. Estala, espoleta! Sabe o que foi? Pois nessa mesma tarde aí: da faquinha só se achava o cabo... O cabo, por não ser de frio metal, mas de chifre de galheiro. Aí está: Deus... Bem, o senhor ouviu, o que ouviu sabe, o que sabe me entende” (ROSA, 1976, p. 21).

A audácia do paralelo desenvolvido por Guimarães Rosa, o cantor brasileiro do sertão – terra dura, áspera, ensolarada da qual ele extrai desenhos linguísticos, timbres sônicos, visões impalpáveis – não é apenas literária: é design vagante. Estabelece uma ligação mutante que atravessa as pessoas e as coisas. Tudo muda, se corrói, se remastiga. Ele persegue os labirintos das escritas possíveis, de palavras que ainda não existem, palavras quase incompreensíveis que se ouvem com os olhos. Tudo está inquieto porque nada foi terminado. Essa ideia formidável de um ser não terminado – interminável - pode alegrar o escritor, o personagem e cada leitor. Esta vaga antropologia literária não se restringe mais – antropocentricamente – ao ser humano, mas se estende para o além: um além meta-fetichista vivo ou reificado. Uma antropologia sincrética move as coisas da condição de serem condenadas apenas ao valor do uso. O suco do córtex é o símbolo da arte, a faca que cai em seu poder é a força estranhante da obra que se e me transforma.

Said e Barenboim

O diálogo entre Edward Said e Daniel Barenboim em *Parallels and Paradoxes* (2004) é exemplar como método e ainda mais pela perspectiva política e cultural de continuamente procurar nexos e trocas entre as diferenças identitárias apresentadas como uma infinita riqueza. Já no título se procura um desafio pra tentar de elaborar – dialogando – elementos, traços paralelos entre identidades individuais sempre movimentadas, cruzando música, literatura, política; e, no mesmo diálogo, entender e aceitar os muitos paradoxos que precisam ou

talvez desejam ser esclarecidos e vividos, mais que resolvidos. A simultaneidade paralela entre dois humanos cuja história de vida é paralelamente bem diferente e paradoxalmente muito convergente. A convergência das paralelas através os paradoxos me parece um paradigma exemplar pela construção de um humanismo inovador.

Os autores recusaram as fronteiras políticas e culturais: eles constituem o exemplo de uma filosofia dialógica aplicada no contexto geopolítico atual. Said nasceu em Jerusalém numa família Palestina, cresceu no Cairo como árabe-cristão, frequentou da jovem escolas nos Estados Unidos, virou professor na Columbia University; Barenboim nasceu em Buenos Aires da uma família russo-judia, depois morou no estado de Israel, virou diretor das mais importantes orquestras em Berlin, Milano, Chicago. Juntos projetaram e realizaram “the Palestinian West Bank músicos e o extraordinário experimento em Weimar celebrando os 250º aniversário de Goethe juntando músicos árabes e judeus.

Na introdução, Barenboim escreveu: “*he was also one of those rare people who saw the connections and the parallels between different disciplines*” (2004:136).

Dialogando com Barenboim, Said falou assim: “*In your work as a performer, Daniel, and in my work as an interpreter of literature and literary criticism, one has to accept the idea that one is putting one’s own identity to the side in order to explore the ‘other’*” (ivi, 234). Este posicionamento representa numa maneira clara o método da antropologia que, através as práticas etnográficas, transpassa nos estudos culturais. É impossível entender os outros mantendo fixa a própria identidade, baseada sobre conceito e (prejuízos) estáveis, estilos, valores, comportamentos repetitivos e imutáveis. Dialogar com o outro precisa de colocar a própria subjetividade lateralmente e sempre questionar cada visão própria determinada como imutável.

Na minha visão, o diálogo entre Daniel e Edward combina (*conjuga*) as convergências paralelas possíveis entre filosofia e etnografia, música e literatura, orientes e ocidentais. Então, a universidade e a orquestra são lugares onde artes e ciências exploram mais que conformar; e por isso, segundo Said: “*The paradox is that while music is accessible, it can’t ever be understood*” (2004:510). Como um *Funeral Bororo* ou o *Grande Sertão*.

É de interesse não só biográfico, mas principalmente metodológico esta declaração de Barenboim: “I feel German when I conduct Beethoven, and Italian

when I conduct Verdi (2004:2432). Assim posso dizer que eu sou parcialmente brasileiro quando leio Guimaraes Rosa, alemão fragmentado quando esfolho Thomas Mann, japonês perturbado quando abro Mishima, francês erotizado quando fico com Bataille e italiano vagante quando acompanho Ariosto...A leitura é uma assimilação parcial que dialoga com o autor, os diversos personagens ou amigos imaginários até afirmar que um fragmento de me mesmo é conjunto e movimentado em cada pagina devorada...

Gostaria de colocar como objectivo final do diálogo sobre a humanidade esta frase de Said: “the humanistic mission has to be able to maintain difference but without the domination and bellicosity that normally accompany affirmations of identity” (ivi, 2223). Esta distinção é importante porque costuma-se com muita frequência afirmar as diferenças do significado da subalternidade dos ‘outros’ em relação a única e autêntica identidade: aquela dominante. Esta crítica construtivista está ligada profundamente à crítica radical do conceito de autenticidade, que favoreceu sempre discriminações verticais entre culturas e políticas. Conceitos como autenticidade, originalidade e pureza são os mais próximos do sentido pretendido.

Constelação final de autores vagantes

Talvez pudesse ser interessante colocar uma personalidade como Edward Said no fluxo histórico de uma constelação de autores que – antes e depois dele – apresentam as possibilidades de renovar profundamente as disciplinas separadas, inspirando cruzamentos conceituais e metodológicos aplicados seja empiricamente (etnografia) ou teoricamente (filosofia). Pessoas como Franz Fanon e Stuart Hall, nascidos na Martinica e na Jamaica, elaboram psicanálise anti-colonial e estudos culturais através de um *nostos* sem exílio; Arjun Appadurai e Homi Bhabha, são indianos globais que penetram a área pós-colonial; os escritores israelense Abraham Yehoshua e libanês-canadense Wajidi Mouwad misturam espaços e tempos procurando cruzamentos culturais deslocantes.

No final do final, todos eles acompanham uma dialógica entre Said, cristão palestino e Barenboim, judeu argentino, produzindo uma polifonia transitiva sobre a beleza construcionista das culturas vagantes entre os muitos Orientes

e Ocidentais. Entre um jesuíta cientista como Luca Pacioli e um pintor que mistura ciência e beleza como De Bartoli. Entre Zaha Hadid, uma Iraqui-British arquiteta que subjetiviza prédios, Gaetano Pesce que individualiza objetos e Guimarães Rosa que anima uma faca...

Referências

Appadurai, A. *The Social Life of Things*. Cambridge University Press, New York, 1986.

Barenboim, D e Said, E.W. *Parallels and Paradoxes*, New York, Vintage Books (Kindle), 2004.

Benjamin W. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955.

Canevacci M. *Fetichismos Visuais*. Ateliê (1º ed. 2008), São Paulo, 2015.

Canevacci M. *SincretiKa. Explorações nas artes contemporâneas*. Studio Nobel, São Paulo, 2013.

Canevacci M. *Digital Auratic Reproducibility. Ubiquitous Ethnographies and Communicational Metropolis*, InTech Publisher, Rijeka, 2012.

Canevacci M. *A cidade polifônica*. Studio Nobel, São Paulo, (2011 3ª Ed.), 1992.

Goldberg, R. *A Arte da Performance*. Martins Fortes, São Paulo, 2006.

Hadid Z. *Recent Work*. In: Noever, P. (eds) *Architecture in Transition*. Prestel Publishing, Munich, 1991.

Kavafis, K. *Itaca*. in: *Le Poesie*. Torino, Einaudi, 2015.

Koolhaas R. (ed) *Project on the City*, Taschen, Koln, 2001.

Marcus, G.E e Rabinow, P. *Designs for an Anthropology of the Contemporary*. Duke University Press, 2008.

Mudler, A (Ed.). *TransUrbanism*. V.2 Publishing, Rotterdam, 2002.

Pesce, P. *Il tempo della diversità*, Electa, Milano, 2014.

Rosa, G. *Grande sertão: Veredas*. Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1956.

Said, E. *Orientalism*. Pantheon Books , New York, 1978.

Schneider,A e Wright,C. *Between Art and Anthropology*. Berg, Oxford, 2010.

Sennett, R.*The Craftsman*. Penguin Books, London, 2009.

III.

Aspectos da relação Arte, Natureza e Paisagem na Contemporaneidade

SYLVIA FUREGATTI

Instituto de Artes - UNICAMP

Resumo

Trata-se de um estudo elaborado a partir de pesquisas poéticas e teóricas recentes no qual se discute a relação da natureza e da paisagem na produção artística contemporânea. O percurso criado pelo texto busca compreender, a partir da tríade Arte, Natureza e Paisagem como os elementos destes campos de ação e conhecimento críticos e criativos reelaboram a questão dos lugares urbanos disparadores para outros modos da ação artística contemporânea. Sob esta condição, trabalhos seminiais de Joseph Beuys, Jenny Holzer e Nelson Felix_ criados a partir de jardins, bosques ou pequenos trechos marginais onde a natureza torna-se estrutura e gatilho para a arte_ são analisados para neles localizar afinidades eletivas que vem pautando projetos recentes de intervenção artística de minha autoria.¹

1. O presente artigo foi originalmente elaborado e publicado, em sua versão em espanhol, para os anais da VIII Jornadas Arte y Ciudad / V Encuentros Internacionales da Universidad Complutense de Madrid, 2017. Esta é a versão na língua portuguesa revisada e destinada à Revista PROART, v. 1n. 1 ago./dez. Bauru, 2019.

Palavras-Chave

Arte. Natureza. Paisagem. Vigília. Lugares da Arte de hoje.

Abstract

This is a study based on recent poetic and theoretical research in which the relationship between nature and landscape in contemporary artistic production is discussed. The path created by the text seeks to understand, from the triad - Art, Nature and Landscape - how the elements of these critical and creative fields of action and knowledge rework the question of the urban places that trigger to other modes of contemporary artistic action. Under this condition, seminal works by Joseph Beuys, Jenny Holzer, and Nelson Felix - created from gardens, woodlands, or small marginal stretches where nature becomes a structure and trigger for art - are analyzed to locate elective affinities that have guided recent projects of artistic intervention of my own.

Key words

Art. Nature. Landscape. Vigil. Places of Art today.

Resumen

Este es un estudio basado en investigaciones poéticas y teóricas recientes en las que se discute la relación entre la naturaleza y el paisaje en la producción artística contemporánea. El camino creado por el texto busca comprender, a partir de la tríada, Arte, Naturaleza y Paisaje, cómo los elementos de estos campos de acción y conocimiento críticos y creativos replantean la cuestión de los lugares urbanos que desencadenan otros modos de acción artística contemporánea. Bajo esta condición, las obras seminales de Joseph Beuys, Jenny Holzer y Nelson Felix, creadas a partir de jardines, bosques o pequeños tramos marginales donde la naturaleza se convierte en una estructura y desencadenante del arte, se analizan para ubicar las afinidades electivas que vienen pautando proyectos recientes de intervención artística de mi autoría.

Palabras clave

Art. Natureza. Paisaje. Vigília. Lugares de arte de hoy.

Introdução

A ampliação dos limites originariamente estabelecidos para o campo Arte-Cidade instrumentalizada pela ressignificação da Paisagem no contexto da produção artística contemporânea, estabelece o recorte proposto para este estudo.

A aproximação proposta para este conjunto de trabalhos artísticos elaborados por Beuys, Holzer, Felix e meus próprios busca evidenciar a singularização da natureza como elemento estruturador dos processos criativos e poéticos praticados. Se se constituem como um conjunto possível, **é pelo** viés da clara intenção de diálogo entre o espaço urbano e as bordas da paisagem natural percebida em cada trabalho, a despeito de suas distâncias físicas, de agenciamento ou de visibilidade, como será tratado mais adiante. Assim, **a análise** praticada adota um contexto espacial burilado pelas relações limítrofes, ou algo borradas, entre natureza e urbanidade tal qual nos sinalizam os conceitos críticos das formas da Arte Extramuros na contemporaneidade.

Privilegiam-se os modelos operativos atravessados pela ideia de “espaço de paisagem” de modo a constituir certa organização **em camadas para as variantes** formas manifestas pela Arte em relação à Paisagem. Nesse ponto, busca-se, nesse espectro de ampliação do campo Arte-Cidade, borrar a antítese pressuposta no campo conceitual da Arte instaurada em espaço urbano, na atualidade.

Esta perspectiva nos conduz à **relativização das** distâncias conceituais entre Meio Urbano e Arte Contemporânea e considera a Paisagem como espaço *interim*, um fluxo entre a cidade e outras localidades tais como o campo, o deserto e demais espaços vinculados à Natureza, nos quais tem se sedimentado parte expressiva da práxis artística contemporânea que não necessariamente bem se acomoda nos limites de terminologias e conceituações tais como Arte Urbana.

Entende-se que nesta ampliação do constructo espacial e simbólico em que se estabelecem os trabalhos artísticos contemporâneos podemos encontrar novas temporalidades que revelam noções importantes e ainda pouco discutidas sobre o campo de encontro entre Arte e Natureza. Uma dessas noções

diretamente atreladas à temporalidade é o elemento da vigília; condição que passa a ser demandada por trabalhos artísticos tão instáveis física e temporalmente quanto o próprio crescimento de um jardim.

A espacialidade praticada em tais proposições artísticas e sua forte vinculação à paisagem de campo ou de floresta nos propõe a percepção da constituição de uma camada de amortecimento gerada pela Natureza, como sendo aquela que sempre está a receber primeiramente o espectador/visitante e a produzir outras velocidades para a relação de expectativa da arte e de seus interatores.

A experiência de atuação como artista visual dos últimos quinze anos acumula um conjunto de intervenções artísticas realizadas em diferentes cidades do Brasil e demais países da América Latina, elaboradas por meio do contato direto com grupos artísticos, população local, transeuntes de centros urbanos, regiões distantes dos grandes centros metropolitanos do Brasil, cidades essas eleitas na quase totalidade dos eventos, a partir de sua localização fora do eixo das grandes capitais urbanas ou ditas culturais. Essas localidades são eleitas pelo interesse expresso de busca por novas maneiras para praticar a interação entre arte, artista e públicos.

A perspectiva dessas ações soma-se à preocupação de minha pesquisa docente e encontra folego na atenção dispensada ao discurso específico e trabalhos executados por artistas do mundo todo que interferem na paisagem das cidades ou de outras localidades de modo a propor a requalificação discursiva desse campo revisando assim o papel e a atuação do artista visual. Ou seja, a eleição e a análise crítica e criativa das proposições que tem em sua instauração ato e efeito de revisão sobre os lugares da arte; sobre novas perspectivas para a delongada relação travada com a instituição e o reiterado interesse pela paisagem constituem o escopo de trabalho prático e teórico desenvolvido e sugere a verticalização dessa análise proposta.

Paisagem como íterim entre Arte e Natureza

As últimas décadas de reflexão e trabalho no espaço aberto e urbano revelam aos seus estudiosos que a identificação algo restritiva, usualmente aplicada aos contornos estabelecidos pela Arte Urbana, carrega um modelo instigante para que avancem as investigações sobre as motivações espaciais apresentadas

pelos trabalhos de artistas interventores interessados em áreas de natureza, do deserto, de espaços distanciados também em relação aos circuitos reconhecidos de Arte. Esta sugestão indica que o fenômeno urbano teria ocupado um posto histórico importante para a revisão dos lugares da Arte na atualidade; contudo, o encadeamento continuado dessa revisão efetivada pelas operações artísticas contemporâneas, nos apresenta a Paisagem como possível e renovado elemento que reestrutura as relações e hierarquias estabelecidas entre arte, tempo e espaço.

A Natureza, estruturada em muitas das investigações práticas e teóricas da atualidade evidencia-se, primeiramente como alinhada ao processo, como propositora de projetos e eventos preferidos em relação aos objetos colecionáveis, por excelência. Em segundo plano, esta produção estruturada à margem do constructo espacial urbano localiza nos pontuais espaços geográficos existentes de Paisagem da Natureza oportuno distanciamento (físico, simbólico, sinestésico) dos centros urbanos e de seus equipamentos, geralmente circunscritos às atuais agendas, circuitos e seleções pautadas por heranças cristalizadas em seu formato, temporalidade e elaborações conceituais.

Interessa também indagar sobre o crescente interesse pela paisagem que se pode notar na produção contemporânea. Dos vários sentidos que podemos atribuir à Paisagem destaca-se uma noção de fluxo, espécie de elemento *entre due* do jogo de forças estabelecido entre Arte e Natureza. Como se, a partir desta condição em fluxo, pudesse ser a Paisagem, um dos condutores identificados pelos representantes da Arte Contemporânea como suficientemente frutífero para se revisar seus estatutos.

Parece haver aqui importante campo a explorar sob a luz das ressemantizações estabelecidas pela Arte, por seus representantes e suas Instituições a cerca dos muitos modos e aparições da Paisagem na produção artística ao longo do tempo. Nesse sentido, trata-se de buscar entender de que modo estas distintas aparições guardam especificidades que as mantêm tão particulares quanto atuais na formação e na atuação dos artistas contemporâneos.

Assim, o que se propõe é que por traz do novo fenômeno da espacialidade artística antepõe-se um modelo operativo tão variado quanto rico que nos orienta nas leituras do binômio Arte/Natureza. Como se pudéssemos verificar nesse binômio a existência de distintas camadas que podem identificar trabalhos artísticos nos quais a Paisagem e a Natureza não são objetos, mas sim, elementos estruturantes fundamentais.

Essa composição estruturante pode ser encontrada na noção de ambiência e cercania que se verifica na Paisagem. Em acordo com o que indica o autor Martin Seel, a experiência de um *espaço como paisagem* não dispõe de um centro, de eixos fixos ou mesmo de observadores. Trata-se de uma experiência que se dá na integração do sujeito em meio a um espaço de relações dinâmicas, um “espaço que acontece” no qual “os sujeitos corpóreos experimentam-se como seres receptivos e vulneráveis ao meio de um acontecer espacial”; experiência proporcionada, portanto, pela participação ativa em um “aparecer processual e multiforme de figuras espaciais.” (SEEL, 2007: 39)

Portanto, o modelo de Mapeamento que ordena historicamente, desde a *Land Art*, o campo combinado entre Arte, Paisagem e Natureza parece contemplar uma efetividade delimitada frente à complexidade dos modelos de operação desempenhados pelos artistas contemporâneos em outros espaços.

Para adentrarmos nessas práticas operativas, temos antes de compreender os limites impostos pela ideia da *cegueira paisagística* que - por algum tempo - determinou a noção de Paisagem como conjunto panorâmico a ser constituído por uma visão tomada à distância. Vencida essa limitação passamos a compreender que a Paisagem inscreve-se na experiência da presença; dotada de percepções complexas e sinestésicas que lhe fazem existir para além da mera visualidade. Por esse caminho a paisagem configura-se como *percepto* e nos indica a necessidade de dimensionamento, do estabelecimento de pontos limítrofes dentro dos quais certos objetos são ativados a partir de seu contexto dinâmico.

A cerca da dimensão do espaço de paisagem, Martin Seel coloca que o aberto de uma paisagem está também vinculado a certo afrouxamento do comportamento predeterminado que praticamos no espaço fechado; situação na qual nos encontramos receptivos à presença irregular, inabarcável, de um espaço maior. É o que nos acontece no deserto ou numa campina, por exemplo.

Neste afrouxamento é que se estabelecem as relações de surpresa, alegria, encantamento, medo, ou seja, a conjugação da relação estética que coaduna Arte à Natureza, desde sempre. Contudo, é preciso ressaltar neste ponto que essa relação não é exclusiva entre a Arte e os Espaços de Paisagem da Natureza, mas sim, específica do encontro entre Arte e Lugar. E é nesse sentido que se constitui como base da Arte Extramuros; entendida como revisadora de parcela significativa das proposições artísticas de nosso tempo.

Essa “relação específica” estabelecida entre Arte e Lugar tem como elemento estruturador a ação crítica do sujeito artista que atua de maneira apartada dos índices plásticos - por excelência, os mesmos que constroem parte dos objetos colecionáveis praticados no espaço do abarcamento ou ainda, por ele bem representados. Esses seriam, portanto, objetos fixos, pertinentes e pertencentes à instituição cultural e ou museológica mais convencional. Sugerem um tipo de conforto e conformidade com esse *locus*. Cabem-lhe bem. Podem até mesmo evocar o espaço de seu entorno, mas não são incomodados pela institucionalidade desse espaço.

Prescindem da ideia do inabarcável, próprio da noção de Paisagem, comentado por Seel e que se aloja na revisão entre Arte e Lugar proposta pelas formas da Arte Extramuros contemporânea que conclama para si uma ideia de espacialidade volátil, dada pela expressão: “Nem dentro, tampouco fora, mas certamente, em outro lugar”.

Javier Maderuelo nos adverte sobre a necessidade de encerrarmos um campo para as vastas determinações que acompanham a Paisagem ao longo do tempo e das sociedades. Pautado pela História da Cultura, este autor indica a vocação da Paisagem às atividades artísticas, na forma do gênero da pintura ocidental que dissemina a conexão entre ela e as práticas culturais estendidas, por exemplo, para o Paisagismo. (MADERUELO, 2007: 11).

Como fenômeno da cultura, a paisagem produz-se fisicamente_ entorno real_ tanto quanto é também a representação deste entorno, quando assume a forma de uma imagem. Esse raciocínio permite-nos retomar a questão das camadas de estruturação da Paisagem, passíveis de serem identificadas por estratos nas proposições artísticas da atualidade.

Está na ambiguidade e na fluidez da ideia de Paisagem a força motriz que ativa, em nosso tempo, na produção contemporânea, a elaboração de trabalhos artísticos dotados de diferentes camadas de apropriação de seus elementos; dentro, fora, além dos espaços designados para a Arte. A oscilação dessa apropriação da Paisagem configura-se por meio de um ziguezague, oportuno e oportunista, tramado pelo artista visual, diante das aberturas críticas e criativas que se lhe oferecem para a renovação de suas proposições.

Reconhecimento e afinidades em Beuys, Holzer e Felix

Em distintos trabalhos, os modelos operativos aplicados por Joseph Beuys, Jenny Holzer e Nelson Felix, apresentam essas camadas de sentido dentre

Arte, Paisagem e Natureza e propõe um campo fértil de investigação com re-batimento para as questões atuais por mim praticadas em projetos artísticos de intervenção. O reconhecimento se efetiva também por meio de múltiplas camadas; seja por que esses artistas estabelecem proposições de Arte por meio da Natureza, tratada como paisagem física, territorial, geográfica, eleita como lugar específico, lugar para a arte; seja porque eles elaboram_ por meio de espaços antepostos à urbanidade_ outras camadas simbólicas referenciadas pela Paisagem e aplicadas a objetos, imagens ou discursos tomados como proposição artística que, mais tarde, passam a perfilar como conjunto de objetos institucionalizados.

Talvez, o exemplo mais emblemático dessa estruturação criada por Beuys pode ser encontrado em “7000 carvalhos”, projeto elaborado por ele para a *Documenta de Kassel* de 1982, que toma cinco anos para completar-se com a plantação das sete mil mudas de carvalho enterradas ao lado de monolitos de basalto, por distintos espaços daquela cidade alemã. A volumosa pilha de pedras é inicialmente depositada em frente ao *Fredericianum*, durante o evento da Documenta. Após um longo período de debates sobre a relação homem-natureza, Beuys e seus colaboradores iniciam o trabalho que desmancha a pilha e remodela o entorno da cidade e do circuito. Configura-se assim como um projeto de Arte Pública de Beuys; uma ação comunitária da qual participaram o artista e diversos públicos envolvidos dentre o início até o final em junho de 1987, tempos depois de sua morte.

Neste trabalho Beuys emprega energia criativa transformadora que é a base de sua obra em uma ação que toma lugar na paisagem urbana de Kassel num tempo delongado de intervenção modeladora da paisagem. Aproxima-se do conceito de *Landscape-urbanism* ditado por vários autores como James Corner e Charles Waldheim, que apresentam este conceito a partir do desenvolvimento de uma ecologia espaço-temporal que trata de todas as forças a atuarem sobre o espaço urbano como uma rede contínua de inter-relações.

O *Landscape-urbanism* revisa o lugar da Paisagem e da Arquitetura no projeto urbano contemporâneo, particularmente notado a partir da periferia. No *Landscape-urbanism* a Paisagem, e não a Arquitetura é o elemento transformador que promove a disrupção e age contrario à planificação trazida pela globalização. Trata-se da dissolução da antiga oposição campo cidade, in-

cluída a valorização do vazio, como espaço-não-construído; espaço portanto, natural presente e ou revelado dentro das cidades contemporâneas. Entendemos assim que, por essa linha de raciocínio, tempo e espaço são revisados à luz das complexidades dos territórios urbanos constituídos pelos conflitos das heranças da morfologia urbana.

A proposição de Beuys, em projetos como este elaborado para Kassel, introduz um contexto de vigília ao trabalho que amplifica para o grupo, para os interatores urbanos, preferidos em relação aos espectadores tipificados pela instituição cultural, um tipo de temporalidade que radicaliza os conceitos mais clássicos de expectativa, participação, ativação de um projeto de arte na paisagem.

O envolvimento com os públicos atores diretos de sua construção ou interatores de seu desenvolvimento no tempo dilatado de “7000 Carvalhos” sugere que não somente o artista propõe-se a investigar novos prazos e outras temporalidades em sua produção poética pessoal, como indica que a métrica do tempo particular dos elementos da Natureza que constituem o trabalho (pedra basalto e árvore de carvalho) é aquela que dita a aparência própria a ser assumida pelo trabalho, como arte.

Beuys pratica o sentido do inabarcável da Paisagem nesse projeto, a partir de elementos da Natureza tornados objetos infiltrados no sistema urbano. Como Arte, podemos dizer que são coisa fora do lugar previsto, são inconformados e resilientes.

Direção próxima a esta é tomada por Holzer e Felix nos respectivos projetos “Black Garden Antimemorial” e na “Série Gênesis”.

Black Garden Antimemorial é o primeiro projeto de Holzer que se estabelece na forma de um jardim. A artista cria este projeto para a cidade de Nordthor, na Alemanha, entre 1992 e 1994. Composto por tulipas negras e um tipo de grama japonesa de um verde muito escuro, o jardim tem lugar no Memorial de Guerra de um parque municipal, construído em 1929. O lugar é tomado de múltiplas e controversas camadas históricas em torno da participação alemã na II Guerra Mundial. É entremeado pela presença de uma figura escultórica em bronze disposta no centro da praça, nua, retirada posteriormente nas remodelações sofridas, que revisam, de modo algo protocolar, a lembrança dos soldados abatidos em combate para o lugar.

As discussões sobre o simbolismo impetrado à História daquele lugar-me-

morial tomam vulto em meados de 1986, de modo a promover a encomenda de um novo projeto a ser feito por Jenny Holzer, no ano de 1989. Atenta a essas camadas de informação, Holzer cria o que parece ser um eco do antigo e menor jardim circular existente na parte baixa do parque. A partir da descrição feita por Udo Weilacher (2005), se percebe que este jardim circular criava uma sequência anelar de jardineiras e passeios ritmados pelas cores avermelhadas dos pedriscos e negra das plantas escolhidas. É na verdade um antimonumento à medida que estabelece a esse espaço de paisagem outras inscrições que buscam evidenciar o absurdo e a crueldade da Guerra.

Utilizando um recurso textual já conhecido em outros de seus trabalhos, Holzer inscreve sobre bancos de arenito as frases do texto que batiza de “War”. Dentre essas frases escritas por ela nos bancos encontramos evocações sobre a relação entre vida e morte a partir de uma Natureza ativa e agressiva: “*O oceano lava os mortos. Eles estão virados para cima e para baixo na espuma. Os corpos rolam das ondas para abrir o pântano.*” (Holzer: 1998, 140)

Ao centro, Holzer planta uma pequena árvore do Arkansas que produz maçãs negras, elemento que configura a complexidade de simbolismos aplicados pela artista ao projeto todo. O tom melancólico buscado por ela está apoiado nas cores tão exóticas quanto escuras das plantas daquele jardim: tulipas negras, grama japonesa (Black Mondo), a pequena macieira do Arkansas, gerânios folhados escuros, Ervas de São Lourenço (Ajuga), Berberes, etc produzem folhas, botões, flores e frutos muito escuros que ativam esse espaço de paisagem de tal forma que parte do público local acaba por rejeita-lo.

Holzer presta um acompanhamento regular, anual ao trabalho (Weilacher: 2005, 56), como quem se responsabiliza por seu jardim. Sobre ele, declara: “É um ponto de partida, uma nova maneira de agir [...] um lugar para aprender e para experimentar” (*apud* WEILACHER, 2005, p.57).

Podemos compreender este antimonumento criado por ela a partir da ideia da Paisagem como fluxo: no lugar da arquitetura monumental; da escultura comemorativa ou mesmo do painel gráfico digital, a artista prefere o jardim. A sazonalidade característica de cada planta, das variadas escolhidas por ela, produzem um espectro de instabilidade e profundo amortecimento do tempo para aqueles que aceitam adentrar e ali permanecerem por algum tempo. Nesse sentido é que encontramos também outra importante chave de compreensão

sobre os vetores da espacialidade e do político presentes em trabalhos artísticos instaurados em lugares simbolicamente adensados: a estratégia do antimonumento empregada por Holzer revisa aquele lugar simbólico evidenciando a dificuldade crescente de nossa sociedade em lidar com o passado. Como bem alerta Udo Weilacher, em sua descrição sobre o projeto de Holzer: “Para um mundo que prefere se ver como jovem, dinâmico e atraente, a morte é quase sempre uma falha que deve ser explicada plausivelmente de tal forma que a normalidade possa ser restaurada, o mais brevemente possível.” (WEILACHER, 2005, p.58)

A ideia do convite, sempre presente na estrutura de um jardim ou de um trecho de mata baixa, promove uma camada de amortecimento na expectativa, como se nos preparasse, em outra velocidade, de modo mais lento, para a recepção de uma ideia, de uma informação, de um objeto estético. O jardim antimonumento de Holzer é como o “ladrão de mata” descrito pelo “Grande Dicionário da Língua Portuguesa” ou “Thesouro da Língua Portuguesa” produzido pelo frei Domingos Vieira, em 1871. Ele nos acautela para as distinções entre o que é selvagem e o que é feroz:

Selvagem é o animal que vive nas selvas, bosques ou matos, é por consequência, agreste e bravo. [...] Feroz aplica-se em sentido próprio aos animaes carniceiros ou daninhos, e em sentido figurado ao caráter ou qualidade de moral de algumas pessoas. O leão, o touro, o tigre e o javali são animaes selvagens e ferozes. O veado, o gamo, a corsa, o cabrito montez são somente selvagens. [...] o ladrão de estrada que rouba e mata não é selvagem, mas sim feroz. (VIEIRA, 1878, p.391)

Nas análises críticas sobre a obra de Holzer é frequente encontrarmos adjetivação sobre a coragem de seu trabalho. Aliada a essa coragem parece estar a ferocidade que articula ação e espera, e assim, tempo e lugar para que o objeto artístico constitua-se. Deste modo, esta configuração nos remete novamente à ideia do inabarcável tratada anteriormente.

A sensação de amortecimento produzida pela Paisagem em seu tempo alongado aproxima-se de uma ideia trazida por Ronaldo Britto sobre a necessária revisão dos estudos da forma na Escultura e em projetos artísticos que evocam

a espacialidade para ocorrerem. Brito, tratando de aspectos da exposição intitulada de “Carimi” e realizada por Felix no Museu da Valle, Vitória, em 2006. Brito revela-se na encruzilhada da escrita crítica ante ao descolamento físico e espacial produzido pelos trabalhos da exposição e assim coloca que: “Temos de assumir desde logo, por exemplo, que uma dimensão invisível seja parte integrante da forma.” (BRITO, 2011)

O inabarcável está na ordem das ações propostas por Felix nas variadas paisagens que elege para atuar. Dos muitos projetos em que vincula Paisagem e Natureza, encontramos a surpresa espacial que constitui: “Cruz na América” (1995-2004) e o assalto, como aquele ladrão de estrada, ante sua: “Série Gênese”.

Como tratado por Ronaldo Brito, Felix parte da escultura, mas não se restringe a ela. Busca operar a materialidade particular e a longevidade de materiais orgânicos e inorgânicos que são combinados em ações delongadas de tempo que podem chegar até três décadas para efetivarem-se. O procedimento da encarnação é o que o artista utiliza, na maior parte desses projetos. Encarna como o feroz, encarna, quase sempre, na mata, na paisagem distante. É assim que se efetiva, por exemplo, o trabalho intitulado de: Grande Budha. Materiais nobres tais como: marfim, diamante, ouro, prata, cristal encarnam a pedra, a madeira da árvore na floresta, o osso do animal vivo. Vinculando a nobreza e a natureza de materiais tão distintos podemos compreender a proposição de Felix como sendo tão feroz quanto perspicaz e paciente. Para serem encarnados, esses materiais inorgânicos devem aguardar lentamente, até serem absorvidos pelo elemento orgânico que compõe o trabalho.

É assim que “Cruz na América” é construído: a partir da eleição de lugares distantes, lugares de paisagem natural nos quais a ação artística constrói estruturas deixadas para que o tempo as desenvolva. Assim, o trabalho efetiva-se, não pelo espaço ou pela escala local de cada uma das quatro ações planejadas (floresta, pampa, deserto e litoral), mas sim pelo cruzamento das localidades que contemplam cada ação e que juntas, resultam no formato de uma cruz aplicada sobre o território da América do Sul. Está na relação de mapeamento o aspecto estruturador do trabalho, é desse vazio, dessa invisibilidade que dissertava Brito sobre o trabalho do artista.

Felix igualmente implanta uma noção de tempo delongado para seu traba-

lho que depende da modelagem dos materiais orgânicos, de natureza por sobre os inorgânicos e assim, estabelece uma vigília.

A temporalidade decorrente da vigília e “Ilhas de Plantas”

A vigília presumida nessa relação delongada do trabalho artístico e seu espaço de paisagem estabelece um modo de operar que é próprio do artista contemporâneo, formado a partir das questões da desmaterialização do objeto artístico; da hibridação dos meios; da prerrogativa da ação em detrimento do objeto. Cabe a ele também a busca por outros lugares, por novos interlocutores e, de modo particular, a consciência crítica para formular a temporalidade do trabalho a partir dos vetores: efêmero, temporário ou permanente.

Este encontro com tipos de temporalidade programados para o trabalho artístico é prerrogativa discutida a partir da desmaterialização do objeto de arte, conclamada por Lucy Lippard, em meados da década de 1970. Naquele momento, as operações artísticas levavam à questão da desmaterialização por meio dos aparatos tecnológicos, pela importância assumida pela Arte Conceitual, pela transformação da arte em ideia ou pela transformação decorrente do espaço do ateliê em espaço de estudos ao invés de lugar para a produção física e material. (LIPPARD, L; CHANDLER, John: 2013, 152) A economia de ações e materiais associada à limpeza industrial incorporada à construção dos trabalhos aproxima o entorno urbano e seus códigos e nos indica a primeira fresta para o escape da arte de dentro para fora, para o espaço aberto e urbano. E, nesse sentido, o tempo empenhado para a leitura desses trabalhos usualmente abstratos, elaborados industrialmente e dentro de métodos seriais que estendem_ quase ao infinito ou ao “insuportável”_ o tempo de sua expectativa, põe em questão o tempo do olhar destinado a um tipo de trabalho admitido como “vazio ou com um mínimo de ação, [algo] que parece infinitamente mais longo do que o tempo preenchido-com-ação-e-detulhe” (LIPPARD, L; CHANDLER, J.: 2013, p.153).

Encontra-se nessa nova métrica temporal, paralela às transformações espaciais, o contexto de revisão dos contornos a ser admitido no campo da Arte e Meio Urbano; suas relações com a Contemporaneidade artística e, por fim; seu

alargamento para as bordas da Paisagem que anuncia a Natureza.

Desde 2005, tenho trabalhado com elementos da Natureza em instalações e intervenções na Paisagem em projetos apresentados a partir de/ou independentemente de vínculos com instituições culturais. Nesses trabalhos, a combinação de inscrições de desenhos sobre plantas ou executados sobre grandes áreas gramadas no espaço urbano produzem trabalhos de um tipo de temporalidade que não se encaixava na total efemeridade do evento, ou mesmo na previsão de perpetuação do objeto. Instigavam também para as relações possíveis com o jardim, com a mata ou a floresta que, numa relação invertida àquela ditada pela urbanidade, passam a perscrutar os contornos esquadrinhados entre elas e a cidade contemporânea.

A série de intervenções artísticas “Arquiteturas Prováveis”, foi criada para um dos gramados do campus da UNICAMP, no ano de 2005, e desdobrou-se, mais tarde, no pavimento que se localiza aos pés da escadaria do Paço das Artes de São Paulo, trabalho realizado a partir da exposição coletiva “Por um fio” (2007) curada por Daniela Bousso. É uma série que propunha a construção de grandes desenhos arquitetônicos em cal sobre a grama. A área média ocupada pelos desenhos é a de 300 metros quadrados. Sua visualidade trazia referências de projetos arquitetônicos conhecidos, como praças Renascentistas ou projetos Modernos não realizados efetivados sobre o solo para instigar uma inauguração que, contudo, não se efetivava.

Assim, esses trabalhos guardam, na tênue visualidade trazida pelo desenho feito a cal, sua própria condição de temporalidade e, deste modo, terminam por esboçar os princípios da condição de vigília que se evidencia em projetos mais recentes. Em 2015, efetiva-se o projeto expositivo $1+1=3$, premiado pela Secretaria de Cultura de Campinas e apresentado em exposição itinerante entre o Museu de Arte Contemporânea - MAC Campinas e os espaços expositivos_ Galeria e Pátio_ da Oficina Cultural Oswald de Andrade, na cidade de São Paulo. Neste projeto expositivo, é criada a série “Ilha de Plantas” que atualiza as questões do desenho e da temporalidade anunciadas em “Arquiteturas Prováveis”.

“Ilha de Plantas” emprega materiais orgânicos para apresentar uma sobreposição de marcas visuais elaboradas sobre as peles das plantas como se promovêssemos nessas estruturas dados gráficos sobre sua memória, sobre sua

história decodificada pela Urbanização e Ciência. Na experimentação para as “Ilhas”, as plantas escolhidas são do tipo “Sansevieria Trifasciata”, conhecida popularmente no Brasil como “Espada de São Jorge”. É uma planta que carrega intensa carga sincrética, da qual se pretende evidenciar o aspecto urbano, assumido por sua presença algo intrusa, algo informal, de planta nascida, sem ser necessariamente cultivada em cantos da calçada, apresentada em vasos nas portas de entrada ou espaços de garagens domiciliares.

Dispostas sobre montes de terra que geram formatos de ilhas, em formas circulares, conectam-se por uma estrutura de tijolos que assumem um formato escultórico e integra suas partes como num arquipélago.

Seja pela comprida estrutura de tijolos que convida para uma parada e possibilita que os visitantes possam nele apoiarem-se sentados; seja pela presença dos jardins em forma da ilha que convidam para o reconhecimento do detalhe do desenho elaborado sobre as folhas das plantas, o trabalho exercita uma instigante interação com o público local e dá sugestões claras sobre os desdobramentos naturais a serem percebidos no crescimento das plantas e apagamento moroso, porém, efetivo dos desenhos feitos sobre suas folhas.

Desse modo, o trabalho exercita também o que Humberto Giannini intitula de “visão topográfica do feito cotidiano”; isto é; ao convidar o visitante para que permaneça, o trabalho promove uma espécie de desvio, de transgressão de nossa condição de rota e de rotina. Assim, desafia o outro a disponibilizar-se: “en esa floja articulation de reiteraciones que és la rutina, mi disponibilidad para los otros – o en un sentido mas fuerte, para lo otro – está mediatizada por, y dirigida a una disponibilidad para si mismo, en otro lugar.” (GIANNINI, 2013, p.66).

Estar disponível invoca tempo e lugar praticados em nome de outrem. Sob tais condições, de disponibilidade e vigília, é que se elaboram as afinidades eletivas dos trabalhos artísticos discutidos.

O artista que constrói um jardim atua, sem dúvida, em um constructo simbólico espacial distinto que conta com um tipo de amortecimento sedante da natureza, convidativa à aproximação. É, assim, estratégia de desvio, elemento que viabiliza a interlocução do trabalho. Mas, ao invocar essa disponibilidade do outro de forma que seja seu interlocutor, o artista igualmente disponibiliza-se, já que a estrutura desses lugares de natureza, instáveis, em

constante mudança, igualmente demandam sua presença e atenção. Distingue-se, assim, a ideia pragmática da manutenção em relação à vigília.

A atenção presumida na vigília faz eco ao contexto da passagem do artista pelo lócus no qual instaura seu trabalho, na atualidade; diz respeito ao gradativo ajustamento dos mapas preteridos em relação ao modelo do itinerário, da criação de certa sequência de eventos e ações ao longo dos espaços, tal como indica Miwon Kwon em sua revisão sobre os conceitos de *site specificity art* (KWON, 2008, p.172). Deste modo, a vigília não é a manutenção nos termos colecionistas; ela nos conduz para um estado em guarda, de insônia, produzidos pela presença do artista que nessa interação com o trabalho pode destinar-lhe determinada temporalidade.

Assim, entre a participação dos transeuntes/visitantes e sua própria existência como trabalho de arte impõe-se a noção temporal trazida pelo contexto da vigília, a estabelecer intrincada longevidade a estes tipos de intervenção artística vinculados estreitamente à Natureza e à Paisagem. Seja pelas visitas-desvios para a floresta, à busca das movimentações das plantas sobre as estruturas deixadas, anos antes, pelo artista, como espécies de marcas no terreno (como no caso de Beuys e Felix); seja pela surpresa sedante do encontro de um trecho de natureza no espaço urbano (como nos propõe o jardim de Holzer ou as “Ilhas de Plantas” e as “Arquiteturas Prováveis”) podemos compreender que o interim da Paisagem efetiva nova camada temporal e espacial para os outros lugares da arte na contemporaneidade.

Referências

BRITO, Ronaldo. Percurso de Escultura. Texto para o livro Concerto para Encanto e Anel – Editora Casa 11 – 2011. Disponível em: <http://nelsonfelix.com.br/textos/>. Acesso em: 10.08.2017.

DURINI, Lucrecia de D. *Joseph Beuys Difesa della Natura*. Milão: Charta, 1996.

FUREGATTI, Sylvia e GOUVEA, Hebert. (org) *Um mais um igual a três*. Campinas: Mundo Digital. 2015.

GIANNINI, Humberto. *La 'refelxi3n' cotidiana. Hacia una arqueologia de la experiencia*. Santiago: Ediciones UDP, 2013.

HOLZER, Jenny. *et al. Jenny Holzer*. London: Phaidon Press, 2001.

HARLAN, Volker. *A planta como arqu3tipo da teoria da plasticidade e a floresta como arqu3tipo da escultura social*. In: FARKAS, Solange (org) *Joseph Beuys: a revolu33o somos n3s*. SP: SESC, 2010.

KWON, M. *Um lugar ap3s o outro: anota33es sobre site specificity*. Trad. Jorge Menna Barreto. *Revista do Programa de P3s-Gradua33o em Artes Visuais*, EBA – UFRJ. Ano XV, n3mero 17. 2008.

LIPPARD, Lucy e CHANDLER, John. *A desmaterializa33o da Arte. Arte & ensaios*. *Revista do Programa de P3s Gradua33o em Artes Visuais da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ. n. 25. Maio, 2013, pags. 150 a 165.

MADERUELO, Javier. (org) *Paysage y Arte*. Madrid: ABADA Editores, 2007.

SEEL, Martin. *Espacios de tiempo del paisaje y del arte*. In: MADERUELO, Javier. (org) *Paysage y Arte*. Madrid: ABADA Editores, 2007, pags. 37 a 51.

VIEIRA, DOMINGOS. *Thesouro da Lingua Portuguesa*, Porto, Portugal: Casa dos Editores Ernesto Chardron e Bartholomeu H. de Moraes, 1871. Dispon3vel em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/28254>. Acesso em: 09.08.2017.

WEILACHER, Udo. *Gardens. Profiles of contemporary European landscape architecture*. Basel: Birkhauser Publishers, 2005.

WELDHEIM, Charles. *Landscape as Urbanism*. In: Weldheim, Charles (ed.), *The Landscape Urbanism Reader*. Nova York: Princeton Architectural Press, 2006.

PRO
ART

2ª Parte |

Arte, Comunicação e
Tecnologia: Relações
Interdisciplinares.

IV.

Depois de ler esse texto, nunca mais fui o mesmo. De como a comunicação passa a ser parte de nós

CIRO MARCONDES FILHO¹

Resumo

Este ensaio faz uma breve síntese das proposições da Nova Teoria da Comunicação, salientando as cinco teses principais da proposta. Estas buscam circunscrever o fenômeno comunicacional, seu alcance e seu impacto sobre nossas vidas. Na sequência, aponta os três momentos básicos da observação da comunicação, centrados nos procedimentos de exposição, incubação e testemunho. Por fim, realça o fato de a comunicação não ser algo óbvio na convivência social, mas antes, um acontecimento fugidio e diáfano, que nos cabe atentar se quisermos conhecer em profundidade sua importância como fenômeno social relevante.

Palavras-chave

Acontecimento comunicacional. Relato. Incubação. Produção de sentido.

Abstract

This essay briefly summarizes the propositions of the New Theory of Communication, highlighting

1. Pesquisador de conceito 1A do CNPq. Bacharel em Ciências Sociais e Jornalismo (USP/SP), doutor pela Universidade de Frankfurt, pós-doutor pela Universidade de Grenoble (França), titular da Cátedra UNESCO José Reis de Divulgação Científica, é professor titular da ECA -USP desde 1987.

the five main theses of the proposal. These seek to circumscribe the communicational phenomenon, its scope and its impact on our lives. Following, it points out the three basic moments of communication observation, centered on exposure, incubation and testimony procedures. Finally, it highlights the fact that communication is not something obvious in social coexistence, but rather an elusive and diaphanous event that we must pay attention to if we want to know in depth its importance as a relevant social phenomenon.

Key words

Communicational event. Report. Incubation. Production of meaning.

Resumen

Este ensayo resume brevemente las proposiciones de la Nueva teoría de la comunicación, destacando las cinco tesis principales de la propuesta. Estos buscan circunscribir el fenómeno comunicacional, su alcance y su impacto en nuestras vidas. En la secuencia, señala los tres momentos básicos de la observación de la comunicación, centrados en los procedimientos de exposición, incubación y testimonio. Finalmente, resalta el hecho de que la comunicación no es algo obvio en la convivencia social, sino un evento difícil de alcanzar y diáfano al que debemos prestar atención si queremos conocer en profundidad su importancia como fenómeno social relevante.

Palabras clave

Evento comunicacional. Informe. Incubación. Producción de sentido.

A iniciativa a que nos propomos aqui é a de trabalhar pela constituição da comunicação como campo científico, como área autônoma, estatuto este que ainda não é reconhecido pelas entidades de apoio e incentivo à pesquisa e pelo campo acadêmico em geral: para eles, a comunicação sempre foi vista como “aplicação” de ciências ditas mais maduras, mais consolidadas.

O saber muda o tempo todo, se altera e se adapta às condições, rejeitando formulações defasadas, ultrapassadas, e incorporando novas visões, especialmente na dinâmica em que vivemos nos dias de hoje, que é muito acelerada e exige constantes reformulações. Já faz tempo que a área de comunicação é merecedora de atenção especial. Isso não significa desprezo ou desinteresse pelas demais áreas, ao contrário, nós somos de certa forma tributários de conhecimentos mais antigos, o que não significa, por outro lado, que a comunicação não deva batalhar por sua legitimação enquanto saber específico.

Esse é nosso projeto, que temos levado a cabo durante estes últimos anos, a saber, a tentativa de convencer os colegas da área de que comunicação faz jus de ter uma posição própria, autônoma, a partir dos postulados que serão desenvolvidos em seguida. Ou seja, de um certo desprendimento daquilo que foi tido até agora como comunicação na nossa área, mas que foram na verdade os olhares a partir de outras ciências que estudaram a questão da comunicação.

Para que se constitua um saber e uma ciência, a comunicação tem que ter pelo menos um objeto e uma forma de investigação a ele interligada. O objeto seria a própria comunicação, ou, melhor dizendo, *o fenômeno* da comunicação, que tem sua característica própria, sua identidade, no fato de ser algo inapreensível pela pesquisa empírica. A comunicação não é um objeto que se vê ou que se toca, não se pode operar com ela como fazem as ciências da natureza, as ciências biológicas ou as ciências que trabalham com matéria física, concreta, mensurável. Além de ela ter que ter um objeto, o saber necessita de uma forma específica de investigação diretamente ligada a esse objeto, ou seja, uma *episteme*. Esses dois lados são pressupostos para que se constitua esse saber comunicacional, que, no meu modo de ver, está amadurecendo ou já está bem amadurecido.

1. Cinco teses sobre a comunicação

Falando inicialmente da comunicação, ou do fenômeno da comunicação, a partir de algumas teses que têm sido constantes nas nossas exposições e que temos tentado desdobrar cada vez mais, diria que a primeira é a de que comunicação não é uma ação passiva no sentido de um compartilhar, um repassar,

um transferir alguma coisa, mas, antes, um tipo de vivência, uma experiência, um acontecimento, uma *imersão*. Ou seja, a comunicação ou o acontecimento comunicacional – o termo mais apropriado -- é um fenômeno, ele tem a capacidade de nos desarranjar, de nos desestabilizar, de provocar, e, através disso, nos levar a pensar, nos incomodar. Ele produz algo naquele que a vivencia e tem a potência de alterá-lo. A primeira tese, portanto, sugere que comunicação seria essa coisa que faz com que a pessoa não saia da mesma forma como entrou, que nela ocorra algum fato que tenha a possibilidade de alterá-la, ela promove uma transformação; esta é a primeira tese aqui defendida no conceito de comunicação.

Alguns autores já haviam falado qualquer coisa já nessa direção. Gaston Bachelard, por exemplo, quando discorre sobre literatura, fala que o livro o remove da sua paz provisória. Ele é um objeto de comunicação, um produto cultural cuja intenção é a de fazer com que as pessoas, de alguma forma, se envolvam na trama e que disso possa surgir algum tipo de efeito. Roland Barthes, por seu turno, vai falar de algo parecido em relação à fotografia: que ela o transpassa, o fere, realiza um *satori*, incomodando-o pela incursão desautorizada em seu mundo. A fotografia o incomoda, mas ele não chega a fazer qualquer tipo de investigação sobre o processo do incomodar, de como isso acontece; ele só pode constatar. Em outra obra, quando fala da literatura, ele diz que há dois tipos de texto literário, dois tipos de romance: aquele que dá o prazer, que traz certo conforto e euforia, e que é, de certa forma, o que entendemos como entretenimento, e os que provocam reação oposta, um certo tipo de fruição, que faz com que o leitor o sinta de maneira mais densa. Nesse caso, diz ele, o livro “sacode” o sujeito.

Nesse exemplo constata-se, mais uma vez, a tentativa de categorizar aqueles produtos culturais que nos provocam uma certa trepidação. Há pessoas que terminam um livro e dizem que a vida mudou após sua leitura; diríamos: aconteceu aí a comunicação. Alguns sentem o mesmo num filme que assistiram ou em algum outro tipo de situação comunicacional.

Uma tese subsequente, a tese 2, seria a de que, para acontecer a comunicação, é necessária a *produção de sentido*. E o que significa exatamente isso? É o fato de se produzir em nossa interioridade novos tipos de arranjos, de se criar uma alteração na maneira com que trabalhamos e pensamos. Diria até que,

na comunicação, depois de apreendermos esse fenômeno, o novo passa a nos constituir, passa a fazer parte de nós, *a ser nós*. A comunicação tem essa capacidade de não apenas ser absorvida mas incorporada e tornar-se constituinte de um novo momento de nossa própria identidade.

Terceira proposição ou terceira tese sobre a comunicação como fenômeno: algumas estruturas, objetos, formas estéticas, agem, mas implícito nelas se reconhece um projeto determinado, sustentado por agentes interessados em intervir e comunicar. Nem tudo o que vivenciamos na vida e que nos abala são fatos provocados por agentes ou pessoas com projetos, pois, às vezes, estamos sujeitos a transformações em nossas vidas provocadas por acidentes naturais e coisas assim, que nos mudam, mas não há, ali, uma *intenção de comunicar*. Em compensação, algumas obras humanas, mesmo que não esteja presente o agente, também têm a capacidade de comunicar. Por exemplo, a arquitetura das cidades pode nos falar, porque ela é expressão de certos projetos, de certas concepções, de certas visões de mundo, em que nós, ao entrarmos nesses ambientes, passamos a incorporar ou sermos incorporados por aquilo.

Algo de singular acontece porque nesses espaços está embutida uma maneira de ver o mundo, ou seja, mesmo nesses objetos silenciosos, calados, houve algum projeto humano que nos fez participar da comunicação. Comentei certa feita que quando visitei alguns monumentos da antiguidade minha sensação havia sido de pouco envolvimento, mas, noutra vez, quando atravessei os campos da Polônia, algum tempo atrás, aí sim, fiquei tomado por sensações estranhas. A Polônia me remetia ao seu passado, aos trilhos, aos vagões, em última análise, aos campos de extermínio. Aquilo me comunicou, apesar de os agentes não estarem mais lá. As pradarias da Polônia, as vias férreas, as ruínas de Auschwitz também me comunicaram porque são testemunhas de ações humanas voluntárias que igualmente ainda me chocam. Não foram criadas *para* comunicar, mas são ações humanas ligadas a um projeto, mesmo que macabro.

O que se pretende dizer é que não são só agentes fisicamente presentes que nos ligam a um acontecimento comunicacional, eu não preciso necessariamente ter a presença das pessoas já que os próprios objetos “falam” e só o fazem na medida que são extensões delas, e, por isso, têm a capacidade de nos chocar.

Quarta tese: há uma recomposição interna quando eu me submeto a um processo comunicacional. O impacto que um acontecimento comunicacional nos provoca não é meramente físico-sensório ou sensório-motor, não se trata

apenas de provocar calafrios ou batimentos cardíacos ou sensações de medo ou irritação nervosa. Esses são normalmente objetos da psicologia experimental e não são necessariamente formas comunicacionais no sentido que se está tomando aqui. Ao contrário, a diferença desses para um fenômeno comunicacional é que neste último há uma intervenção no meu universo de concepções, das minhas visões de mundo, das minhas posturas existenciais, em suma, na ação, a saber, na forma como eu vejo o mundo e como o mundo age sobre mim.

Há uma diferença, portanto, nesse conceito que eu estou usando de comunicação em relação ao conceito utilizado nos experimentos da psicologia comportamental ou experimental, que colocam pessoas recebendo sons e imagens, medindo, de forma quantitativa, suas reações. Não se trata disso. Para acontecer a comunicação é preciso uma ocorrência muito mais ambiciosa em termos qualitativos, ou seja, ela tem que mexer com minhas próprias concepções de mundo, pois, como disse na tese anterior, faz parte de um certo projeto e intervéem em meu modo de pensar e agir.

Tese 5: algumas pessoas entendem comunicação como a participação em certos fenômenos sociais maiores, que pode ser uma massa, um grupo, uma febre, que remetem a um transe coletivo, a uma excitação geral, que alguns chamam de fenômenos irracionais de massa, citados, por exemplo, por Elias Canetti, quando fala de massa e poder, ou mesmo, por Georges Bataille, quando fala da nossa participação em cerimônias coletivas em que se cria um certo campo de energia que liga todos em um mesmo projeto.

Tampouco aí eu identifico um processo comunicacional, se bem que se trate de um processo social, um tema da psicologia de massas, em que muitas vezes impera esse citado componente de irracionalidade. A nosso ver, não fazem parte da comunicação acidentes ou impactos naturais que caem sobre nós, como catástrofes, terremotos, tsunamis, ou mesmo mortes naturais de pessoas próximas, porque não foram agenciados por atores humanos, são fatos que simplesmente provocam em nós mudanças, mas não no sentido de haver esse agente instigador da comunicação -- que nos parece imprescindível no caso. Por outro lado, outros fenômenos que acontecem em nossas vidas, como separações, suicídios, traições etc., podem ser vistos como acontecimento comunicacionais, na medida em que a ação do outro de alguma forma vise repercutir dentro de nós e provocar transformações.

Essas cinco teses são teses de como imaginamos que possa ser caracterizado o acontecimento comunicacional. Como dito acima, não é algo palpável mas uma realidade que se vivencia e da qual se participa. Participa-se da coisa e ela de alguma forma nos altera e cria em nós uma recomposição interior. O acontecimento comunicacional, então, pode se dar em qualquer circunstância -- já se comentou aqui do filme, do livro, ela pode se dar em situação educacional (em aula), em rodas de diálogo, pode ocorrer na vivência de uma experiência estética, ou seja, há um leque bastante grande de possibilidades comunicacionais. Se nós saímos absolutamente inatingidos por isso, se nada aconteceu conosco, diremos que não houve comunicação, nada nos fez pensar. Se nós somos levados a pensar, algo, de alguma maneira, nos tocou.

2. Dos três momentos da comunicação

De acordo com a Nova Teoria, a comunicação é um processo que ocorre em três momentos: o primeiro é o da vivência ou a exposição a um objeto comunicacional -- a uma obra, a uma performance, a uma fala, mesmo a um vestígio. É quando nós nos deparamos com isso, vivência que acontece tanto em situações em que o objeto comunicacional está explícito como quando ele está apenas sugerido e mesmo assim mexe conosco.

Esse primeiro momento é aquele em que estamos diante daquilo que nos atinge; a partir dessa vivência, há um momento intermediário que eu chamo de *tempo de incubação*, em que a nossa mente começa a ser incomodada por aquilo que nos foi falado, dito, visto, por aquilo que nós acompanhamos; esse é o momento em que cessa o processo comunicacional, mas em nossa cabeça ele continua a repercutir, reverberar e provocar os seus efeitos. O momento de incubação é a temporalidade da comunicação, é quando somos retirados da nossa indiferença, em que nós somos chamados a participar da coisa.

Um terceiro momento seria o do testemunho disso. Pode ser um relato, pode ser uma obra estética. O terceiro tempo é o da apresentação por parte daqueles que fazem a pesquisa em comunicação daquilo que foi vivenciado através do testemunho, do relato ou de uma obra produzida. Esse terceiro momento vai produzir algo, ele vai criar um objeto que poderá, em outra pessoa,

em outra circunstância, também repetir o mesmo mecanismo, o mesmo processo, reiniciando o círculo da comunicabilidade.

Desta maneira, posso fazer um filme sobre algo que me chocou, que me abalou, que me transformou, e esse filme servir para que outro o assista e, se possível, ser atingido pelos seus efeitos. Ocorre aí um ciclo no que eu entendo por processo comunicacional em que o terceiro momento pode se tornar o momento detonador da comunicação para outros, ou seja, o primeiro momento para outro que vai participar da comunicação, criando uma sequência de eventos culturais encadeados.

O momento da incubação é um dos fatos que diferencia a pesquisa de comunicação da pesquisa da psicologia experimental, porque, nesse caso, nós acompanhamos o desdobramento dentro de um certo período de tempo, os impactos da vivência da experiência da comunicação que se dão no tempo. O pensador Emmanuel Levinas diz, nesse caso, que se trata do “devir”, da relação que temos com o outro, com a alteridade, que, através dela a relação pode nos levar a alcançar esse tal “devir”.

Mas, o que é o “devir” para esse filósofo? O “devir” é exatamente essa continuidade no tempo, não só nos deparamos com o outro mas esse outro se mostra para nós como alguém que nos transforma e isso precisa se estender no tempo, e esse tempo é o que vai nos permitir efetivamente alcançar aquilo que ele chama de *infinito*.

Acreditamos que esse modelo pode se encaixar perfeitamente na comunicação -- aliás Levinas é um dos autores que sustenta a Nova Teoria --, e, nesse caso, o “devir” vai ser essa possibilidade de nós realizarmos de fato a comunicação, seja através de um impacto, seja através de doses regulares homeopáticas. Isso significa que, para o fenômeno comunicacional, é preciso a existência de um vazio, um branco, uma pausa. Ou seja, é preciso que esse esvaziamento deixe que a cena reverbere em nossa mente para que então se produza o fenômeno.

A questão do vazio corresponde ao termo usado por Barthes, o *satori*, que é um conceito do budismo japonês e que parece bastante significativo para a exemplificação do fenômeno comunicacional. Segue uma passagem sobre o que é o *satori* na filosofia budista japonesa: “*Liga-se ao satori uma transformação interior de caráter revolucionário, a princípio o iluminado não a nota. Gradualmente, no convívio com outras pessoas, o discípulo sente que se tornou*

diferente, ao reunir-se com os demais não se entende com eles como antes e não pode negar que os outros são unânimes nas opiniões sobre ele. Isso, no entanto, não o torna inseguro, já que a visão recebida é por demais convincente. Agora, ele é apenas mais reservado com as outras pessoas, abandona cada vez mais suas visões e sonhos, procura e ama a solidão. O que antes lhe parecia uma perda – ter ficado de lado –, pois é jovem e gosta de misturar-se àqueles com que o destino o reuniu, torna-se para ele um lucro. Ele busca e encontra a solidão não em lugares distantes e tranquilos, mas criando-a a partir de si próprio. A solidão se espalha em torno dele”².

Neste ensaio foi usado o termo *satori*, exatamente para falar dessa transformação interior que recebemos. A palavra é também usada por Barthes quando comenta a fotografia. *Satori* quer dizer “entender” no japonês, e é também um termo que os japoneses usam para “iluminação”, expansão da consciência. É algo que fala muito mais que outro termo em japonês, *kensho*, que significa “o despertar”.

Esse termo, a iluminação, também foi usado por Heidegger quando descreve o acontecimento: de repente, alguma coisa nos ilumina, não só no sentido de luz, mas, de certa maneira, nos abre a consciência. Se a comunicação tem essa capacidade de fazer pensar e produzir sentido, ela atinge, nesse momento da incubação, esse efeito do *satori*, que busca solidão e isolamento em si mesmo. É um conceito que os japoneses usam também em relação a uma interpenetração entre você e o mundo. Eles falam que, na cerimônia do chá, a tigela que se usa para o chá se mistura com a pessoa; a pessoa é um pouco a extensão da tigela e a tigela passa a ser a extensão da pessoa, de tal forma que essa pessoa passa a participar de outro universo em que as coisas todas se interligam de outra forma. Trata-se quase uma mudança de nível na percepção das coisas.

Nós conhecemos isso no Ocidente não apenas pelo conceito heideggeriano de compreensão (*Verstehen*) mas também pela expressão de Merleau-Ponty, “a carne do mundo”, quando ele fala que nós somos parte de uma carne só, em que nós nos desdobramos no mundo e o mundo ocorre dentro da gente.

2. Extraído de: <http://www.saindodamatrix.com.br/archives/2003/07/satori.html>

3. O fugidio e o diáfano

A comunicação se propõe a investigar o ininvestigável. Como descrevemos o fenômeno da comunicação, ele é algo que não pode ser visto, algo como o conceito de interação na sociologia. Imagine-se todas as pessoas numa sala, todos são participantes de uma mesma cena, a cena é composta de todos enquanto pessoas, do espaço que os envolve e de algo que acontece entre eles, que se chama *interação*, que não se vê mas que interfere em todos e em sua atuação. A interação não pode ser medida, ela é apenas sentida. A comunicação é um pouco parecida com isso; empiricamente, não se pode detectá-la, fixá-la, apenas se sente, se percebe que existiu - ou que não existiu - essa coisa puramente sensorial, intuitiva.

O fenômeno comunicacional é algo internamente fugidio, isso também pode-se encontrar na literatura de Emmanuel Levinas, que diz que nossa relação com a alteridade é comunicação na medida que a comunicação vai ser sempre algo que nos escapa, algo que nos foge. E para isso ele se usa do conceito do feminino. O feminino, para ele, é o que nos escapa sempre, sem qualquer associação com a mulher, mas como conceito filosófico, como aquilo que de alguma maneira sintetiza a alteridade absoluta. Segundo Levinas, entramos em uma relação de comunicação com o outro na medida em que criamos em nós um esvaziamento, em que nós nos esvaziamos nossa autossuficiência, nossa situação de satisfação conosco mesmos, e permitimos que o outro entre em nós.

Estaria aí o que Levinas chama de feminino e que seria o paradigma da alteridade absoluta, e que, a nosso ver, se encaixa satisfatoriamente no conceito de comunicação como vivência que, de repente, entra em nós e agora passa a fazer parte de nós e questionar nossos próprios posicionamentos.

Além dessa descrição do eternamente fugidio, também há aquela do objeto da comunicação. Jamais se saberá efetivamente - segundo essa maneira a partir da qual a Nova Teoria vê a comunicação - o que é comunicado. Na verdade, alguns autores já chegaram a dizer que, no processo da comunicação, *nada se comunica*. Os pensadores da cibernética, especialmente do construtivismo radical, diziam que não se pode comunicar nada ao outro, porque o que se viveu é só da pessoa, está dentro dela, é algo intransponível. Pode-se transformar essa vivência em palavras mas vai-se parcamente conseguir traduzir aquilo que se vivenciou e a palavra na cabeça do outro irá repercutir na forma particular

que esse outro a receber. Não se passa nada ao outro, a pessoa simplesmente fala algo e o outro recebe segundo sua maneira própria.

Assim, quando dizemos “nada se comunica”, dizemos que não há objeto direto no verbo comunicar. “O filme me comunicou”, mas o quê, na verdade, é algo que não pode ser recuperado ou identificado da mesma forma que faz a pesquisa empírica. “O livro me comunicou”: constata-se apenas que houve uma transformação incorpórea – como dizem Gilles Deleuze e Félix Guattari quando comentam alguns processos de comunicação. Epicuro usava uma concepção parecida quando falava do *clinâmen*, que é o desvio dos movimentos dos átomos que na verdade é inteiramente caótico, mas que acaba interferindo nos próprios processos dos fenômenos. A comunicação, portanto, não se vê, não se captura, não se localiza, só se sabe que ela mexeu com você, que ela o alterou. Você só pode avaliá-la pelo rastro que ela deixou, ou seja, pelo que ela deixou de consequência.

O fenômeno da comunicação, então, vai ter duas faces claramente distintas: diríamos que o objeto comunicacional - seja um produto cultural, produção estética, uma palestra, um diálogo, uma aula, tem sempre duas faces - uma chamada imanente, que são componentes físicos e materiais, os personagens, a trama, etc., e outra, que é a face transcendente, um plano que foge dos dados imediatos e de seus personagens e nos remete a uma instância menos apreensível mas perceptível: sente-se isso e seus efeitos.

Em *Mil Platôs*, quando Deleuze e Guattari comentam um romance, eles se perguntam: “qual é a diferença entre uma grande obra literária e um *best seller* de livrarias?” Para eles, o *best seller* é uma narrativa trivial, que se lê e que passa, enquanto o grande romance é algo que permanece. O que permanece é justamente esse lado transcendente, o lado metafísico da obra, que continua a reverberar apesar de a época a que o livro se refere já ter passado há muito tempo.

Quando comenta o cinema, Deleuze fala que há uma diferença em pensar sobre um filme que assistimos e sobre o que ele chama de “impoder do pensamento”. Pensar o filme é uma tentativa de racionalizar o que o filme está dizendo, mas existe algo que transcende nosso pensamento, um termo de Maurice Blanchot, que é esse “impoder do pensamento”, algo que na verdade se sobrepõe ao nosso pensamento questionando aquilo que nós tínhamos como pensamento; algo que até então para nós era impensável e que agora se coloca ali.

O sonho, a nosso ver, se realiza também nesse segundo plano, nesse plano transcendente, porque lá o inconsciente codifica os fatos vistos ou vividos, à sua maneira e nos devolve de forma estranha, diferente, curiosa. Freud tentou, de alguma forma, mapear os sonhos de acordo com algumas categorias como compensação, deslocamento e sobredeterminação; Lacan também o fez, transformando esses termos em figuras de linguagem, mas, de qualquer forma, permanece muito obscuro como o sonho constrói a narrativa dentro de nós. Não temos o mínimo controle sobre nossos sonhos. Eles se realizam dentro de nós através da maneira como o inconsciente os constitui. Para nós, esse é um exemplo da realização da coisa fora do pensamento ou no sentido do “impoder do pensamento”. Quando participamos desse tipo de evento, nossa mente faz uma espécie de seleção natural das vivências que nos marcaram, criando uma memória própria apenas com esses fatos singulares e especiais. A hipótese aqui é a de que nós construímos nossa memória a partir de todas essas vivências que foram comunicacionais em nós, que nos marcaram e produziram sentido, e que, por isso, a memória é comunicacional, por ser seletiva e guardar apenas as imagens que nos constituíram.

4. O desafio do relato

Por fim, o quarto ponto: o testemunho. O ideal de um estudo comunicacional é aproximar o mais possível o relato sobre o fenômeno vivido, o discurso linguístico, à vivência propriamente dita do acontecimento. Alguns escritores e alguns jornalistas literários foram os que mais chegaram perto disso. A pesquisa que os estudantes são convidados a fazer, apoiados na Nova Teoria e no metáporo, tem como grande desafio transformar isso tudo em fato discursivo. E convincente. Trata-se de tentar recuperar o que foi experienciado e trabalhá-lo como um relato vivencial expressivo, sincero e autêntico, o mais fiel possível, para que outros igualmente o sintam e eventualmente obtenham resultados semelhantes; trata-se de fazer o outro chegar perto da emoção e da força do vivido a ponto de apostar que o viveriam de fato.

Referências

- Bachelard, Gaston. *Poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- Barthes, Roland. *Câmara clara*. Lisboa, Edições 70, 2006.
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Entrevista, 1973. Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=jUgJd2mS3LY> acesso em julho de 2015
- Bataille, Georges. *O erotismo*. 2ª. Ed. São Paulo: Moraes, 1980.
- Canetti, Elias. *Massa e poder*. São Paulo, Cia das Letras, 1995.
- Deleruze, Gilles e Guattari, Félix. *Mille Plateaux*. Paris, Gallimard, 1980
- Deleuze, Gilles, Cinema II – *L'image-temps*. Paris, Minuit, 1985.
- Heidegger, Martin, ver: Inwood, Michael abaixo.
- Inwood, Michael. *Dicionário Heidegger*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 2002
- Levinas, Emmanuel. *Autrement que l'être ou au-delà de l'essence*. s/l, Kluwer Academic, 1974.
- Levinas, Emmanuel. *Le temps et l'autre*. Paris, PUF, 1979

V.

WEBSÉRIES, VAZIO E REPETIÇÃO

ROBSON KUMODE
WODEVOTZKY¹

NORVAL BAITELLO JR.²

1. Doutorando e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, e bacharel em Rádio e TV. Criou e dirigiu cinco *webséries* e diversos *webvídeos*. Email: robsonkumode@gmail.com

2. Docente titular na pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Foi professor convidado das Universidades de Viena, Sevilha, S. Petersburg, Autônoma de Barcelona e Évora. Livros mais recentes: *La era de la Iconofagia*, *Flussers völlerei* e *O pensamento sentado. Sobre glúteos, cadeiras e imagens*. De 2007 a 2016 foi Coordenador da área de comunicação e ciências da informação da Fapesp. Email: norvalbaitello@pucsp.br

Resumo

As *webséries* são construídas em um ambiente de produções audiovisuais com a participação direta de interatores, que não apenas consumirão estes produtos, mas participarão de sua co-produção. Tal dinâmica de produção e consumo das *webséries* cria movimentos de “carência” e “saciedade” nas vivências oferecidas. Analisamos no presente artigo as implicações deste movimento contínuo, sugerindo que ocorre um mecanismo viciante, em um ambiente de repetição, que proporciona diferentes formas de fagias.

Palavras Chave

Webséries. Audiovisuais. Ficção Seriada. Comunicação. Ritualidades. Imagens.

Abstract

The webseries are built in an environment of audiovisual production, with the direct participation of interactors, who will not only consume these products, but will take part in their co-production. Such

dynamics of production and consumption of the webseries creates movements of “grace” and “satiety” for the experiences offered. In this paper we analyze the implications of this continuous movement, suggesting that an addictive mechanism occurs in a repetitive environment that provides different forms of phages.

Key words

Webseries, Audiovisuais, Serial Fiction, Communication, Rituals, Images.

Resumo

As webséries são construídas em um ambiente de produções audiovisuais, com a participação direta de interatores, que não apenas consumirão estes produtos, mas participarão de sua co-produção. Tal dinâmica de produção e consumo das webséries cria movimentos de “carência” e “saciedade” nas vivências oferecidas. Analisamos, no presente artigo, as implicações deste movimento contínuo, sugerindo que ocorre um mecanismo viciante, em um ambiente de repetição, que proporciona diferentes formas de fagias.

Palavras Chave

Webséries, Audiovisuais, Ficção Seriada, Comunicação, Ritualidades, Imagens.

Webseries e a criação do vazio

A partir do início do século XXI, a *web* consolidou-se como uma nova opção para o consumo audiovisual. Surgem nesse contexto produções audiovisuais pensadas especificamente para a veiculação na *web*: produtores passam a considerar as características e potenciais de consumo próprios do ambiente, recortando seu público-alvo e temática, e a apresentar serialidade na postagem do conteúdo e também em suas temáticas. Assim, iniciam-se produções de *webséries*: audiovisuais ficcionais seriados produzidos especificamente para o ambiente da *web*.

A palavra ambiente significa ser nos dois lados, ou seja, um espaço onde dois lados são considerados simultaneamente; no caso, o espaço é o do produto audiovisual (as *webséries*) no dispositivo (o *YouTube* por exemplo) e o do consumidor, e as consequentes relações entre eles. E não é só o espaço; consideram-se também a temporalização, a contemporização, o local de tensão e compartilhamento. Os interatores habitam esse ambiente, assim como os audiovisuais, mas depois de imersos nele passam a agir como o ambiente propõe. Para desenharmos o cenário de nossa análise, faremos um breve mergulho no dispositivo *YouTube*, para compormos esse ambiente complexo.

O *YouTube* é a maior plataforma audiovisual na *web*, um agregador de conteúdos audiovisuais que são disponibilizados por e para interatores no mundo todo através da *web*. Contudo, o *YouTube* não produz audiovisuais. Segue a lógica da *web* e das *wikis*³, que precisam ser preenchidas pelos interatores, essencialmente com a criação de conteúdos por eles. Precisa, portanto, manter uma base ativa de interatores que produzirão conteúdos, divulgarão e consumirão. Com esse movimento, atrairão publicidade e, com isso, receita para o *YouTube*, que dividirá com o produtor do audiovisual que teve a publicidade exposta. Assim, à plataforma interessa que audiovisuais sejam colocados em seu repositório – e que eles possuam audiência –, enquanto que ao produtor interessa a exposição que o *YouTube* permite aos seus audiovisuais e também o seu modelo de negócios, já criado para que ele possa eventualmente monetizar. Mesmo que o produtor não opte pela monetização e exposição de publicidade em seus vídeos – ele tem a opção de não inserir publicidade em seus vídeos e, com isso, não monetizar –, interessa ao *YouTube* ser preenchido por conteúdos que potencialmente tragam espectadores, pois, uma vez no ambiente, a oferta por outros vídeos que são vinculados através de *hiperlinks* na mesma tela do audiovisual levará o espectador a outras partes da plataforma, que tentará apreendê-lo, consumindo mais e mais conteúdos – e alguns deles certamente trarão receita publicitária. E sobretudo se for levado em consideração que a hipermídia na plataforma só leva à própria plataforma, pois não é possível vincular conteúdos externos a ela através de botões *e/ou hiperlinks*. Portanto, interessa ao *YouTube* facilitar a criação de vídeos que preencherão seu espaço potencialmente rentável.

3. As *wikis* são plataformas na *web* que armazenam coleções de documentos hipertextuais criados em de maneira colaborativa, onde todos os usuários podem editar o conteúdo de maneira rápida e fácil.

Com as ferramentas de edição do *YouTube* (correções de edição, padrões de envio, etc) e o *YouTube Creator Academy*, nas quais a construção e finalização dos audiovisuais são facilitadas e orientadas pelo próprio sistema, o produtor faz imagens de acordo com o que o aparato necessita. O sistema ainda induz, com ferramentas de análise de estatísticas que possibilitam cruzar dados de quais características foram utilizadas nos momentos em que o produtor obteve mais audiência e apreensão dos espectadores, a maneira como os vídeos devem ser produzidos, visando atrair uma maior audiência. O *YouTube* cria um aparente infinito espaço vazio que precisa ser preenchido para suprir suas próprias necessidades e ideologias – capitalistas ou não –, e através do uso do interator satisfaz suas necessidades e o mecaniza, fazendo-o produzir. Não por acaso as ferramentas disponíveis no *YouTube* levam, em seu cerne, à monetização. Ou seja, todas as ferramentas disponibilizadas pelo *YouTube* nada mais querem do que o crescimento de sua rentabilidade com inserção publicitária, seja atraindo produtores para o preenchimento de seu vazio, atraindo audiências através da divulgação dos conteúdos, seja promovendo interação ou mantendo o espectador consumindo na plataforma pelo maior tempo possível. Os criadores de conteúdo nada mais fazem do que utilizar as ferramentas disponíveis e, sem perceber, atender às reais intenções do sistema – o que nos leva ao pensamento de Vilém Flusser, que coloca o homem como funcionário das máquinas.

Flusser, em sua teoria do homem como funcionário, diz que os homens não realizam mais nada, apenas apertam teclas que permitem que as máquinas desenvolvam ações. As ações são executadas pelas máquinas e não mais pelos homens. Os homens obedecem programações impostas pelas máquinas, que são limitadas. Pensando programar, apenas apertam teclas que executam tarefas já programadas pelas máquinas: portanto, não programam, são programados. Destarte, a única maneira de deixar de ser programado pelas máquinas seria uma democracia programadora de aparelhos. Assim, eles se tornam programadores programados (FLUSSER, 2007).

Assim também é no *YouTube*. O produtor, pensando programar, eternizar-se nos espectadores com suas poéticas audiovisuais e divulgação ampla em rede, na verdade está preenchendo um vazio que pretende levar o espectador ao consumo – dos próprios audiovisuais, de outros audiovisuais e, por fim, dos produtos ofertados nas publicidades expostas. Preenche o vazio com conteúdo e consumidores.

O pensamento de Flusser será utilizado novamente para elucidar o apontamento, com sua análise da relação entre o fotógrafo e o aparelho fotográfico como metáfora das relações do homem com as máquinas. Uma relação onde, utilizando-se de aparelhos, nada o usuário faz além do que o aparelho pode oferecer; o que limita a utilização e coloca o usuário em uma situação de 'serventia' ao aparelho. O gestos do usuário com o aparelho, portanto, são programados.

Por certo, o aparelho faz o que o fotógrafo quer que faça, mas o fotógrafo pode apenas querer o que o aparelho pode fazer. De maneira que não apenas o gesto mas a própria intenção do fotógrafo são programados. (FLUSSER, 2007, p.34)

No ambiente das *webséries* existem duas intenções, a do produtor audiovisual – que quer se eternizar nos outros –, e a da plataforma – monetizar cada vez mais com sua audiência. Em sua teoria, que realocada para o contexto do presente trabalho muito diz sobre o ambiente das *webséries* (pois não se pode esquecer também que os produtos do ambiente analisado por Flusser e do ambiente analisado pelo presente trabalho são de certa forma os mesmos, ou seja, as imagens técnicas), Flusser prossegue dizendo, fazendo uma metáfora do fotógrafo com o aparelho fotográfico, que

se amalgamam duas intenções codificadoras: a do fotógrafo e a do aparelho. O fotógrafo visa eternizar-se nos outros por intermédio da fotografia. O aparelho visa programar a sociedade através das fotografias para um comportamento que lhe permita aperfeiçoar-se. (FLUSSER, 2011, p.58)

Para eternizar-se nos outros, o produtor do conteúdo audiovisual se utiliza do aparelho, o *YouTube*, que distribui a produção num ambiente de grande exposição. Ele, portanto, crê utilizar o *YouTube*, enquanto o *YouTube* crê utilizar o produtor em função de seu programa. O *YouTube* pretende ser um ambiente transparente nas relações entre produtores e usuários, produtores e

produtores, e usuários e usuários, como se tudo fosse apenas preenchido por esses agentes. Contudo, ele na verdade direciona as publicações com suas ideologias e pretensões, e é sedento por mais conteúdo, por ser preenchido cada vez mais. Evoca o interator a produzir mais e mais, até que ele passa a produzir automaticamente. Flusser diz que

Fotografar pode virar mania, o que evoca uso de drogas. Na curva desse jogo maniaco, pode surgir um ponto a partir do qual o homem-desprovido-do-aparelho se sente cego. Não sabe mais olhar, a não ser através do aparelho. De maneira que não está face ao aparelho (como o artesão frente ao instrumento), nem está rodando em torno do aparelho (como o proletário roda a máquina). Está dentro do aparelho, engolido por sua gula. Passa a ser prolongamento automático do seu gatilho. (FLUSSER, 2011, p.72)

A réplica e o compartilhamento são as maneiras mais frequentes de preenchimento do vazio do *YouTube*. Caso falte habilidade para a construção audiovisual, repete-se o que já existe. A começar pela transposição de audiovisuais feitos para outras mídias, como o cinema e a televisão, para o consumo agora nesse novo ambiente. Também há um enorme número de paródias, de repetições sem nenhum pensamento ou propósito crítico, apenas imitando o conteúdo original e preenchendo quantidades enormes de espaço na plataforma.

As *webséries* também podem ser consideradas produtos de uma compulsividade por preencher, sobretudo se se olhar para seus esquemas predeterminados de repetição. E a quem não produz o conteúdo, não o transpõe de outras mídias e não o imita, existe a possibilidade de preencher o espaço simplesmente compartilhando. Através do botão compartilhar, qualquer um preenche o vazio de suas timelines em redes sociais, ou *playlists* de canais particulares no *YouTube*, replicando. Assim como nas metrópoles,

O único, o inédito, o exclusivo e o original são categorias desaparecidas no universo da metrópole. [...] inaugura-se uma nova ordem e uma nova ciência: a ecologia, como novo *logos* do eco, das reverberações

vazias, das séries e repetições, a ciência das reproduções, algo que faz parte da natureza do midiático. (BAITELLO JUNIOR, 2010, p. 97)

Nessa lógica, na qual o produtor é um prolongamento da plataforma *YouTube*, com suas intenções e objetivos, que induz em seus processos criativos desde a facilitação na utilização de seus recursos disponíveis até o convencimento de quais características (através das estatísticas) ele deve continuar usando para agradar seus consumidores – e assim trazer mais receita publicitária –, os audiovisuais criados para a plataforma tendem a ser ecos de outros audiovisuais, produtos feitos para atrair um público gerado para/na plataforma que procura a mesma coisa; retornar sempre ao mesmo, ao idêntico.

O criador produz para se encaixar em grupos já criados de imagens, para refletir a imagem como já existente, para se encaixar em grupos de imaginários coletivos já estabelecidos, buscando na imagem do outro sua própria imagem – e na aceitação de algo imaginário, sua própria aceitação. Há um devorar para criar vazios devoradores. Como já detalhou Harry Pross (1972), existe um déficit emocional, pois um vazio é criado repetidamente para ser preenchido de novo, em um movimento que cria “carência” para gerar “saciedade”, compulsivamente. Dieter Wyss (1968) também se debruça no estudo desse mecanismo de preenchimento, demonstrando que o afeto é um mecanismo de preenchimento, e que o ciclo de carência e saciedade é o princípio e o que sustenta todas as relações sociais e culturais.

Preencher vazios com *webséries* no *YouTube* é criar novos vazios, novas devorações, em busca da onipresença da imagem facilitada pelo ambiente.

Preencher o vazio

A compulsão dos interatores pelo preenchimento é também pelo medo da entropia, do próprio vazio gerado pela plataforma; pelo medo da morte. Flusser diz que a produção de comunicação é um artifício criado para fazer com que o ser humano escape do incômodo do vazio, que ele não consegue resolver – e o maior emblema do vazio é a morte. Como ele não consegue resolver questões sobre sua origem, o motivo de se desenvolver e morrer, passa a construir válvulas de entretenimento a todo momento, para construir prioridades que não são essenciais. O vazio, objeto de estesia, de vivência, indizível, inefável, faz com que surja a comunicação para a fuga da brutal falta de sentido de uma vida fadada à entropia. (FLUSSER, 2007, p.90-100).

Com a produção desenfreada de imagens, de audiovisuais, de comentários, para preencher o vazio da plataforma, o interator preenche seu próprio vazio, foge daquilo que não consegue compreender e responder. E no movimento de preencher os espaços, as concavidades negativas, ele coloca suas próprias imagens, seus espectros, que os substituem na *web*. Essas imagens parecem representá-los, quando, na verdade, não mais os representam, não são sequer duplos – que representam e ao mesmo tempo são seus representantes –, se tornam eles mesmos.

Se o vazio é preenchido pelo medo da morte, o interator sofre de morte simbólica, ao obliterar sua existência, sua corporeidade, com imagens dele mesmo. Mas os espectros são imortais. E o fascínio pelo espectro é na verdade um fascínio pela imagem esvaziada, pelo nada, pelo vazio. A intensa reproduzibilidade das imagens se perde nos ecos de sua repetição, que no caso das *webséries* acontece de maneira serializada, como demonstraremos a seguir. Assim, as imagens produzidas fazem produzir mais imagens, ecos da primeira, até não sobrar mais nada, só imagens vazias.

Essas imagens imortais, inesquecíveis, imateriais, que sobrevivem aos próprios produtores, são produzidas freneticamente. E eles sequer se dão conta, devido à alta produção, que nem tudo será consumido; no entanto, já foram consumidos pelas imagens.

Serialidade, ritualidade e imagens

Procurando preencher a plataforma com interatores, as *webséries* utilizam a serialidade, ritualizando e promovendo o retorno. A serialidade nas narrativas e a frequência estabelecida na disponibilização (postagem) dos audiovisuais faz com que as *webséries* criem ritualidades na maneira de serem consumidas. Contudo, a repetição exagerada da mesma imagem para criar legitimidade faz surgir um eco de imagens de outras imagens, que se desdobra numa maneira de consumo iconofágica. As imagens se consomem umas as outras, e depois, quando o interator consome essas imagens, é devorado por elas. E nesse processo de devorações, os interatores se tornam imagens e preenchem o ambiente das *webséries* (ainda mais): se não com audiovisuais, com comentários. Assim é possível dar início a um traçado do ambiente cultural das *webséries*: primeiro com os interatores preenchendo a plataforma – no caso de nosso recorte, o *YouTube* – com audiovisuais. Em seguida, esses interatores consomem esses vídeos e passam a divulgar em suas redes sociais – que nada mais são que suas versões espectrais nas redes – para atrair novos interatores em torno do mesmo produto, se tornando imagem da imagem consumida. Por fim, eles se

dispõem em rede através de seus espectros, em um círculo tecnocêntrico onde os audiovisuais se colocam como fio condutor de teleinterações que se dão através de comentários nos vídeos entre os interatores (ou melhor dizendo, suas imagens).

Rituais midiáticos

As *webséries* utilizam três tipos de repetição: a narrativa, a formal (na utilização das linguagens) e a frequência rítmica de disponibilização dos episódios, que repete os dias de postagem de acordo com o calendário. Na verdade, essa estratégia de ritualização midiática não é própria e/ou exclusiva dos audiovisuais em rede; já foi incorporada pelo cinema e também pela televisão. Portanto, essa análise, mesmo possuindo as webséries como recorte, não se limita somente a elas.

Harry Pross, comunicólogo alemão, que entre diversos temas trabalhou a ritualidade na mídia – inclusive indicando a mídia como droga, viciante através de seus rituais –, diz que a repetição regular e serializada de símbolos provoca a ritualidade (PROSS, 1980, p.131-132). Partindo desse pressuposto, procurar-se-á entender o ritual midiático a fim de analisar as *webséries* e o retorno dos interatores para o ambiente, para preenchê-lo por interatores/consumidores.

O ritual midiático também foi objeto de estudo de Malena Contrera. Em seu artigo “Ontem, hoje e amanhã: sobre os rituais midiáticos”, Contrera aponta que, com o crescente abandono do espaço urbano – onde se dão os rituais sociais – em prol da virtualidade das novas tecnologias da comunicação, os rituais midiáticos se fortalecem (CONTRERA, 2005, p.115).

Hoje, ao invés de reunirmo-nos ao redor das fogueiras, dos xamãs, dos totens, dos centros religiosos, procuramos estabelecer conexões com o mundo frente às telas de televisão, de computador, de celular. (CONTRERA, 2005, p. 118)

É preciso considerar “que o ser humano sempre buscou formas de evasão da realidade, seja através dos rituais religiosos ou das práticas de estados alterados da consciência”. E para que haja essa evasão da realidade, “qualquer limitação espaço-temporal, como um corpo, por exemplo, é sentida como indesejável” (CONTRERA, 2005, p.119).

A maneira com que se navega nas redes provoca suspensão espaço-temporal, elimina o mundo concreto nas relações e subsequentemente o corpo; assim, o espaço midiático se torna o novo lugar para os rituais, para a transcendência agora rumo ao consumo desenfreado.

Os rituais são necessários, pois acalmam a ansiedade humana através da previsibilidade, conferindo uma “sensação de controle simbólico do homem sobre o mundo; além de gerar uma sensação aumentada de poder quando algo que se previu realmente acontece” (CONTRERA, 2005, p.120). A rítmica estabelecida, com a repetição dos mesmos elementos centrais e mesma frequência de divulgação/disponibilização/postagem, antes presentes nos rituais primitivos como cantos e danças, controla a ansiedade. A mídia se ritualiza, apropriando-se desses elementos, “desse traço de sacralidade do mito que é a repetição por meio do estabelecimento das agendas, dos calendários, das periodicidades nas publicações, da grade horária previsível das programações televisivas” (CONTRERA, 2005, p.120). A prática pontual de ritmização na publicação e a ampla divulgação das *webséries* também conferem legitimidade ao conteúdo. Assim, não se duvida dos valores estabelecidos nos produtos, tampouco do poder do mediador; totemiza-se o que a mídia vende, os produtos a serem consumidos.

A quebra da ritmização na frequência de postagem dos audiovisuais faz com que se tenha descrédito pelo mediador e consequentemente pelo produto. Já a quebra da ritmização com alternância de produtos – quando se coloca outro produto no lugar do mesmo, que já se ritualizou – causa uma certa fobia, repulsa do novo. Queremos retornar ao mesmo de maneira ritmizada, pois não sabemos como agir com o novo, o inédito e o diferente.

Com o término da exibição de cada *websérie no canal8KA*⁴, um novo produto era colocado no canal, mantendo o mesmo ritmo de postagem (os novos episódios eram colocados no mesmo dia, mantendo a frequência de postagem). No entanto, os títulos eram muito variados em seus formatos e gêneros, quebrando a ritualidade formal estabelecida pelo canal com os interatores. Nos comentários abaixo dos vídeos é possível verificar uma repulsa pelo novo, ou um pedido pela continuação da *websérie* anterior. Quando #E_VC?, *websérie* produzida pelo canal8KA, encerrou sua primeira temporada, *Armadilha* uma nova *websérie*, passou a ser exibida e disponibilizada pelo canal. Com o início da exibição da nova *websérie*, foram feitos diversos comentários pelos intera-

4. O canal8KA desenvolveu cinco *webséries* durante os anos de 2010 e 2012, com temáticas e formatos diferentes, em uma experimentação de linguagens audiovisuais específicas para a *web*. A direção artística do conteúdo foi assinada por Robson Kumode Wodevotzky, co-autor deste trabalho.

tores, pedindo o retorno de #E_VC?, e o mesmo aconteceu quando a segunda temporada de #E_VC? foi exibida após *Armadilha*, como é possível verificar nas imagens a seguir.

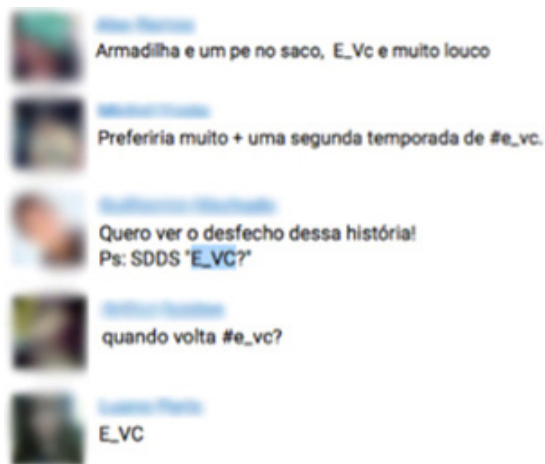


Imagem 1: Comentários de interatores em *Armadilha*, no início de sua exibição após o término da primeira temporada de #E_VC?

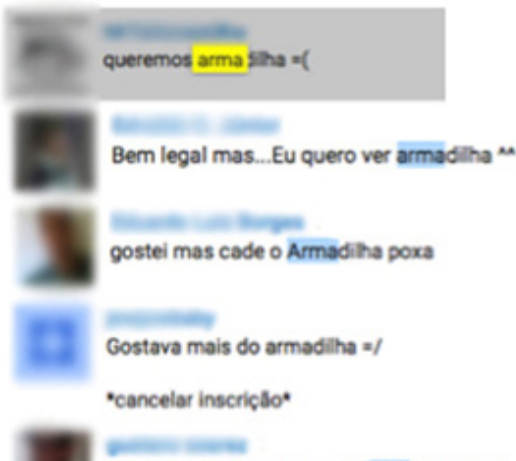


Imagem 2: Comentários de interatores na segunda temporada de #E_VC?, disponibilizada após o fim da exibição de *Armadilha*.

Os comentários feitos pedindo o retorno da websérie anterior podem ter diversas motivações, subjetivas até, às quais o presente trabalho não se atará.

No entanto, também indicam uma frustração, uma repulsa pelo novo.

O anúncio do próximo episódio e a frequência anunciada e serializada de postagem faz com que o interator aguarde o lançamento do próximo vídeo, criando expectativa, e ele assim estabelece vínculos com os canais, retorna ao mesmo espaço para consumir conteúdos idênticos em seus formatos. Na expectativa, os coletivos consumidores desses canais se encontram e dialogam nas caixas de comentários e fóruns relativos a esses audiovisuais; enquanto aguardam o próximo – que na verdade não passa do mesmo – externam seus desejos, coletivizando-os. Inscrevendo-se nos canais, os interatores recebem notificações em seus e-mails e na página inicial do YouTube quando logados, e são lembrados da serialidade, convocados ao ritual, fortalecendo assim o vínculo.

Narrativas seriadas: repetições para ritualidade

Mesmo que os conteúdos e as expressões sejam aparentemente diferentes, as narrativas seriadas apresentam repetições, procuram trazer sempre o mesmo, embora mascarado.

Aqui serão utilizados dois estudos sobre narrativa seriada para televisão, um de Umberto Eco e o outro de Arlindo Machado, transpostos para o ambiente das *webséries*, pois seus recursos narrativos de serialidade são os mesmos que os utilizados em narrativas seriadas televisivas (e não podemos esquecer que os recursos de repetição em produtos apresentados de maneira seriada não é exclusivo e nem inédito do ambiente televisivo; já existia antes nas poesias, nos folhetins e, até mesmo, em forma audiovisual, no cinema), para compreendermos as repetições empregadas nas narrativas para construção de ritmização e, conseqüentemente, de ritualidade.

Segundo Eco, as narrativas seriadas para televisão podem ser de cinco tipos: *retomada*, *decalque*, *série*, *saga* e *dialogismo intertextual*. Na *retomada*, existe um retorno por temas de sucessos anteriores (ex. *Super-Homem*, *Guerra nas estrelas*). Quando os temas de sucesso são reformulados, em *remakes*, plágios, reescritas e reinterpretações, faz-se um *decalque*. A *série* reproduz sempre o mesmo esquema narrativo: uma situação fixa, personagens fixos que se revezam na narrativa para dar impressão de mudança etc. A *saga*, diferente da

série, segue um processo “histórico”, mas as situações se tornam atemporais, pois se repetem nas temáticas (ex. luta de classes, adultério, busca pelo poder etc). E, por último, o *dialogismo intertextual*, no qual existem citações de outros produtos, intertextos que conectam o audiovisual a outros espaços, outras referências, tornando o produto produzido um eco, uma repetição de outros produtos (ECO, 1989, p.122-128).

Eco diz que existem três subtipos de séries, um dos tipos de narrativas seriadas: a *série em loop*, a *série em espiral* e a *série feita por personagens-atores*. Quando os mesmos personagens são encontrados em diversos momentos de sua vida, sem a apresentação de um curso linear de sua vivência, trata-se de uma *série em loop*. Segundo Eco, se o esquema narrativo apresenta sempre a mesma situação mas ela não altera o andamento da narrativa – ou seja, a situação que aconteceu não leva a nada, não leva a uma continuidade narrativa, mesmo que o personagem se enriqueça com essas vivências –, temos a *série em espiral*. Por fim, na *série com personagens-atores*, é apresentado um ator ou vários atores com características marcantes, que se sobressaem aos personagens: nesse caso, o espectador retorna para ver o personagem-ator (ECO, 1989, p.123-125).

As narrativas seriadas, portanto, nada mais fazem do que repetir a mesma informação diversas vezes para ritualizar o espectador, promover o retorno ao mesmo. A tabela a seguir simplifica a visualização das características repetitivas.

Tabela 1: Narrativas seriadas segundo Umberto Eco.

Tipos de narrativas seriadas	Características de repetição
Retomada	Repetição de temas de sucesso.
Decalque	Reformulação de temas de sucesso através de plágios, reescritas ou reinterpretações.

Tipos de narrativas seriadas	Características de repetição
Série	1) Série em <i>loop</i> : Mesmos personagens em diversos momentos de sua vida, sem linearidade. 2) Série em espiral: Acontece sempre alguma coisa (ou a mesma coisa), mas que não leva a lugar algum da narrativa, não acrescenta informações relevantes. 3) Série de personagens-atores: O espectador retorna para ver os mesmos atores, que são muito marcantes com os mesmos esquemas comportamentais.
Saga	Situações atemporais que se repetem.
Dialogismo intertextual	Repetição de elementos e esquemas narrativos que façam intertextualidades com outros produtos.

Arlindo Machado, em seu estudo sobre narrativas seriadas na televisão, diz que existem basicamente três tipos de serialidade: os *capítulos*, os *episódios seriados* e os *episódios unitários*. Nos *capítulos*, uma ou mais narrativas são entrelaçadas e se estendem ao longo do tempo; é estabelecido um desequilíbrio estrutural no início e, no desenrolar da trama, até o final dela, os personagens tentam restabelecer esse equilíbrio perdido. Nos *episódios seriados*, cada história é independente, e o que se repete são os mesmos personagens e a mesma situação narrativa. Nos *episódios unitários*, o que permanece é o mesmo espírito geral das histórias ou a temática, contudo a história é completa (inicia e encerra no mesmo episódio) e diferente das outras, assim como também podem ser diferentes os atores, os personagens, os cenários e até mesmo os roteiristas e diretores (MACHADO, 2000, p.83-84).

A categorização de Machado também envolve características repetitivas, como podemos ver mais claramente na próxima tabela.

Tabela 2: Narrativas seriadas segundo Arlindo Machado.

Tipos de narrativas seriadas	Características de repetição
Capítulos	Repetição da mesma história do começo ao fim, em vários capítulos onde os personagens tentam restabelecer o equilíbrio desestruturado no início da trama.
Episódios seriados	Repetição dos mesmos personagens nas mesmas situações.
Episódios unitários	Repetição do mesmo espírito geral das histórias, ou repetição da temática.

A base para a produção de narrativas seriadas é a repetição de alguma natureza. Seja apresentando os mesmos atores, a mesma história, ou o mesmo espírito geral, alguma característica ou informação é repetida. Todavia, o produtor tentará mascarar a mesmice, os elementos repetidos, promovendo a *astúcia divinatória* do espectador, que, sem saber, retorna ao mesmo pelo conforto do reconhecimento dos esquemas preestabelecidos da narrativa, e pensa que ao prever os próximos passos da história possui algum poder ‘sobrenatural ou divino’.

É preciso notar que quando se produz pensando em um esquema predeterminado de repetição, não se produz mais olhando para o mundo, e sim para as imagens de mundo já construídas. Essas novas imagens, portanto, se apresentam como ecos de outras. São imagens que, para existirem, consomem outras imagens. As *webséries*, com suas repetições, nada mais são que ecos – ou delas mesmas ou de outras imagens.

Conclusão: Eco-logia e iconofagia

“Repetição paradoxal” seria a designação de uma forma do tempo, na qual nada é repetido além da própria repetição. [...] Por terem sido forçados, o tempo e a tentativa de dominá-lo entraram numa

guerra, que se passa efetivamente na experiência dos homens. [...] O movimento do tempo em ponto morto é uma compulsão à repetição (KAMPER, 2015, p. 1)

O medo da entropia, do vazio existencial, da morte, faz com que os interatores preencham o vazio da plataforma *YouTube* de maneira compulsiva. O medo faz com que se crie mais imagens. Nesse caminho, da negação da morte, passa-se a viver com o medo: imagens são criadas para negar a morte, mas sempre que são vistas seus objetivos são lembrados e, portanto, a própria morte é lembrada. Assim, as imagens evocam e atualizam o medo primordial da morte, uma vez que originalmente foram feitas para vencer a morte. As imagens, no fundo, assustam, remetem ao medo. Dentre todos os sentidos humanos – visão, olfato, audição, tato, paladar e propriocepção (o sentido de sentir a si mesmo) –, a visão é o sentido de mais longo alcance, um sentido de distância, que possibilita identificar o outro sem e antes que se precise se aproximar dele. É, portanto, um sentido fóbico por natureza, pois lida com o medo, sobretudo da ameaça da aproximação do outro, ou do diferente, que não é (re)conhecido. A telecomunicação distancia e traz sensação de segurança. E em um mundo coberto por imagens, o olhar se torna o sentido mais usado. Por se tratar de um sentido de distância, há uma tendência a manter tudo e todos longe, mas o medo não faz com que se fuja dessas imagens. O medo, no entanto, ao contrário do que tendemos a crer, não apenas assusta, espanta e afugenta, mas também atrai e prende. Também pelo medo somos atraídos e presos pelas imagens. E, como estratégia contra o medo, as imagens são produzidas para combater as imagens que assustam.

Nas camadas históricas mais profundas, toda imagem possui algum potencial causador de fobias, por evocar, por recordar e, por fim, trazer à tona camadas soterradas do tempo. A estratégia contrafóbica pode ser justamente a reprodução da própria imagem. Pela atividade de reprodução busca-se obter sedação. (BAITELLO JUNIOR, 2015, p.14)

No *YouTube*, o interator está sempre criando imagens; audiovisuais, imagens dele mesmo (seus espectros em vídeo-respostas, na criação de seu perfil

etc.) e comentários (que também são imagens, mas textuais). Por medo, ele produz mais e mais (muitas!) imagens dele mesmo. No entanto, sem perceber, o que ele produz é uma imagem consumida. Não se trata da imagem dele mesmo, mas produto do consumo dele por outras imagens, do consumo de imagens por imagens. Aqui ocorre o primeiro degrau do fenômeno descrito por Baitello como *iconofagia*. Quando as imagens repetem esquemas predeterminados, são na verdade imagens de imagens, frutos do consumo de uma imagem anterior, ocorrência de uma iconofagia entre as imagens.

No ambiente das *webséries*, repleto de imagens, não são os interatores quem as procuram; elas os procuram. Chegam até eles com suas reproduções e divulgações pelas *timelines* das redes sociais de seus amigos em versões espectrais, quando esses abrem o e-mail através da divulgação dos canais em que se inscrevem, na página inicial do *YouTube* que lhes indica o que assistir a seguir, com a divulgação de outros audiovisuais por hipermídia nos audiovisuais que os interatores estão consumindo. Estes mergulham no universo dessas imagens procurando pelas repetições, pelo conforto de retornar ao mesmo, já sabendo de seus esquemas predeterminados, ou acreditando prever o que acontecerá a seguir – mas já sabendo, pois é sempre a mesma coisa. Aqui ocorre o segundo degrau da *iconofagia*, quando ocorre uma iconofagia impura, na qual corpos devoram imagens; passam a consumir as imagens das coisas, e não mais as coisas.

A nova sociedade não mais vive de pessoas, feitas de corpos e vínculos, ela se sustenta sobre os pilares de uma infinita *serial imagery*, uma sequência infundável de imagens, sempre idênticas. O admirável já não é mais a diferença, mas a absoluta semelhança. (BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 70)

Os interatores consomem imagens das imagens das coisas. Quando procuram o mesmo é porque já foram programados pela lógica da repetição das imagens: elas se repetem, e, quando os interatores as consomem, eles é que se repetem. O olhar viciado na bidimensionalidade das imagens faz com que elas se bastem para a compreensão do mundo; o interator pensa que essas imagens são janelas para o mundo, que se abrem a distância e completam o que lhes

falta no privado de seus domos, quando na verdade são tapumes da concretude. Assim sucumbem os corpos, com a inflação de superfícies bidimensionais que os fazem ignorar a profundidade, que os fazem desprezar os outros sentidos em detrimento da visão, que, quando aparentemente aproximam outros que estão distantes (assim também prevenindo-lhes de possíveis ameaças pela distância), de fato os mantêm imobilizados e afastados. E imóveis produzem mais imagens, dessa vez deles mesmos. Sobre esse espelhamento,

O mundo das imagens exógenas só sobrevive e se mantém se for alimentado por espelhamento. E alimentar pelo espelhamento é alimentar com imagens idênticas ou similares. Alimentar por espelhamento é o princípio da endogamia das séries. Uma vez que já se descartaram as possibilidades construtivas de um novo “oikos”, só os ecos conferem legitimidade às imagens que nos são impostas invasivamente. A razão econômica que criou a *serial imagery society* para ampliar a escala dos negócios requer retorno também em escala ampliada. Ao produzir imagens em série, precisou produzir receptores em série. Para produzi-los serialmente, precisou antes transformá-los em imagens. (BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 77)

Os iteradores se tornam imagens, versões espectrais na rede para comentar, interagir com outros espectros, outras imagens. Essas imagens deixam de representá-los e ganham vida própria. Foram então consumidos pelas imagens, e aqui ocorre uma *antropofagia impura*, na qual as imagens devoram corpos. Assim o fenômeno da *iconofagia* se completa, anulando corporalmente os iteradores, os transformando em imagens. E, em seguida, das pessoas são “feitas imagens que reproduzem outras imagens de pessoas, portanto, ecos das imagens”. (BAITELLO JUNIOR, 2014, p.73)

Quando alguém se alimenta de imagens, na iconofagia impura, inicia então o processo, pois

Alimentar-se de imagens significa alimentar imagens, conferindo-lhes substância, emprestando-lhes os corpos. Significa entrar dentro delas e transformar-se em personagem (recordemo-nos aqui a

origem da palavra *persona* como máscara de teatro). Ao contrário de uma apropriação, trata-se aqui de uma expropriação de si mesmo. (BAITELLO JUNIOR, 2014, p.130)

Consumir vem do latim *consumere* e significa comer, devorar, destruir, debilitar, fazer morrer. Consumindo-se é que se é consumido. É-se devorado ao se tornar imagens; ocorre aqui um esvaziamento e, portanto, morte simbólica.

O produtor que repete esquemas predeterminados muitas vezes pensa que está olhando para o mundo, que está representando o mundo em seus audiovisuais, quando na verdade ele já foi consumido pelas imagens. Ele representa, então, imagens de mundo, isso se não forem imagens de imagens de mundo. Quando não se tem consciência desse processo é porque já se foi devorado pelas imagens, soterrado pelo simbólico, e o mundo foi obliterado por imagens que se apresentam como janelas, ou como se fossem o próprio mundo. E como essas imagens são autorreferenciais, o interator se perde em um labirinto que, com seus pontos nodais, o leva a infinitas possibilidades de espaços, mas a lugar nenhum; não se tem mais chão, nem pés para pisar.

Referências

BAITELLO JUNIOR, Norval. *A era da iconofagia*. São Paulo: Paulus, 2014.

BAITELLO JUNIOR, Norval. *A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma teoria da mídia*. São Paulo: Paulus, 2010.

BAITELLO JUNIOR, Norval. *Para que servem as imagens mediáticas? Os ambientes culturais da comunicação, as motivações da iconomania, a cultura da visualidade e suas funções*. Artigo disponível em <<http://goo.gl/iUb36Z>>. Acesso em 24 set. 2018.

CANAL8KA. Disponível em <<http://www.YouTube.com/canal8ka>>. Acesso em: 24 set. 2018.

CONTRERA, Malena Segura. *Ontem, hoje e amanhã: sobre os rituais midiáticos*. Famecos n. 28, 2005.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify e Edith Flusser, 2007.

KAMPER, Dietmar. *Tempo como repetição paradoxal*. No prelo 2015.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.

PROSS, Harry. *Estructura simbólica del poder. Teoria y practica de la comunicacion publica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

PROSS, Harry. *Medienforschung*. Darmstadt: Carl Habel, 1972.

TRIVINHO, Eugenio. *Glocal: visibilidade mediática, imaginário bunker e existência em tempo real*. São Paulo: Annablume, 2012.

WYSS, Dieter. *Estructuras de la moral*. Madrid. Editorial Gredos, 1968.

VI.

Ressignificação Urbana: Processo comunicacional para pensar América Latina¹

PEDRO RUSSI²

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar as ressignificações dos processos culturais urbanos e repensar a comunicação na América Latina.

Palavras Chave

América Latina. Comunicação. Cultura. Urbanidade. Socialização. Significação.

Abstract

This paper aims to analyze the re - significances of urban cultural processes and to rethink communication in Latin America.

Key words

Latin America, Communication, Culture, Urbanity, Socialization, Meaning.

Resumen

Este documento tiene como objetivo analizar los significados de los procesos culturales urbanos y repensar la comunicación en América Latina.

1. O texto tem como pontapé inicial uma fala para Cadeira UNESCO no Memorial da América Latina, no Curso de Extensão Universitária: (Re) Pensar a comunicação na América Latina: juventude e transformações da cultura comunicacional contemporânea. São Paulo – 06|maio|2015; assim como estudo e pesquisa que venho desenvolvendo em longa data (2000).

2. Professor no PPG-Comunicação | Universidade de Brasília (UnB) | Núcleo de Estudos de Semiótica em Comunicação (Nesecom) | CISECO – Centro Internacional de Semiótica e Comunicação | Contatos: pedrorussiunb@gmail.com | pedrorussi@gmail.com

Palabras clave

América Latina, Comunicación, Cultura, Urbanidad, Socialización, Significado.

O texto que apresentamos parte de uma proposta inferencial, como aqueles *arúspices*³, para compreender alguns operadores de sentido da nossa América Latina. Queremos lembrar o escritor Eduardo Galeano (1940-2015) que, por meio das suas *Veias Abertas da América Latina*, somando-se ao pintor Joaquín Torres García (1874-1949) que inverteu o mapa e entendeu que “nuestro norte es el sur”. Como pensar os processos comunicacionais deste território se não for de forma subversiva, quer dizer subverter, trocar de lugar, deslocar nossas formas interpretativas. Inferências que demandam estender o olhar e pensar a dinâmica urbana ou das cidades a partir do tecido urbano pré-colombiano como processos históricos e políticos da formação da mobilidade humano-urbana, portanto, comunicacional. Pretendemos avançar no caminho das problematizações, levantando as questões não pelas especificidades geográficas (um determinado país), e também pelas potencialidades analíticas e reflexivas para pensar este território. Sair da ideia de visual como imagem do urbano em fotografia, publicidade cartazes, paisagismo, poluição visual⁴, para entendê-lo como âncora cognitiva de problematização e análise dessas vivências que denominamos como urbano-citadinas. Por esta razão, falar do urbano é compreendê-lo como processos de interação e inferenciais, portanto, de experiências de consciências entre indivíduos.

O texto se articula sob três esferas analíticas: (i) “operadores de sentidos... lugar de fala”, elementos gerais iniciais que sustentam o olhar analítico proposto e apontam para caminhos interpretativos primários; (ii) “uma proposta conceitual... três mundos”, em que são ajustados os conceitos gerais e específicos das reflexões apresentadas; (iii) “urbano e visual, portanto, comunicacional”, será o entretecido dos anteriores, são caminhos inferenciais e abduativos.

3. Sacerdotes da antiga Roma, encarregados de examinar as entranhas de um animal para prever o futuro. Entrar nas entranhas, não ficar na superficialidade, nossa relação com o mundo é visceral. A compreensão dos signos demanda essa postura literal de intervenção para interpretar, inferir.

4. Conceito moralista e higienista sobre o urbano.

1. Operadores de sentidos... lugar de fala

O desafio está no aprofundamento dos critérios analíticos para desenhar os fios de uma observação problematizadora. Quer dizer, não acreditar tranquilamente nas respostas que solucionam e enquadram estigmaticamente: onde estamos e o que somos. Sair das marcas padronizadas que se apresentam como interpretativas, que são as políticas “del pátio de atrás” (CORTAZAR, 2013, p.304), dos imperialismos e da cumplicidade de todos aqueles poderes nacionais que resguardam e cuidam as oligarquias a qualquer custo, i.e., das histórias oficiais que, domesticadoras das cores e diversidades, homogêizam a América Latina. Acompanhando as ideias de Cortázar, podemos dizer:

[...] no estoy hablando tan sólo del combate que todo intelectual puede librar en el terreno político, sino que hablo también y sobre todo de literatura, hablo de la conciencia del que escribe y del que lee, [...] que son llevados por ella [literatura] más allá de sí mismos en el plano de la conciencia, de la visión histórica, de la política y de la estética. [...] Y por eso creo que aquellos que optan por los puros juegos intelectuales en plena catástrofe y evaden así ese enlace y esa participación con lo que diariamente está llamando a sus puertas, ésos son escritores latinoamericanos como podrían serlo belgas o dinamarqueses; están entre nosotros por un azar genético pero no por una elección profunda. *Entre nosotros y en estos años lo que cuenta no es ser un escritor latinoamericano sino ser, por sobre todo, un latinoamericano escritor.* (CORTAZAR, 2013, p.305) – |Ênfase Nossa|

Nessa linha, não podemos deixar de reconhecer que o modelo desenvolvimentista ofereceu e oferece resultados totalmente contrários aos que foram esperados. Quer dizer, no mundo a brecha entre as classes, especialmente elites econômicas e o resto, aumentou exponencialmente. Porém, um dado interessante que pode começar a ser discutido é que na América Latina,

[...] entre 2002 y 2011 la desigualdad de ingresos ha disminuido en 14 de los 17 países de los que hay datos comparables. En este periodo, alrededor de 50 millones de personas se han incorporado a las clases medias, de modo que por primera vez en la historia de este continente hay más personas de clase media que viviendo en la pobreza.⁵

De fato, não se pode desconhecer que no cenário mundial a concentração da riqueza continua intensificando-se e os ricos são cada vez mais ricos, veja-se

Los datos de Intermón sobre la riqueza mundial transmiten un panorama similar. La mitad de la misma está en manos de sólo el 1% de la población y la mitad más pobre de la población mundial posee la misma riqueza que las 85 personas más ricas del mundo. En el caso de Estados Unidos el 1% más rico ha acumulado el 95% del crecimiento total posterior a la crisis desde 2009, mientras que el 90% más pobre de la población se ha empobrecido aún más.⁶

Datos como que 85 individuos acumulan tanta riqueza como los 3.570 millones de personas que forman la mitad más pobre de la población mundial. [...] Eso sin contar, advierte el informe, que una considerable cantidad de esta riqueza está oculta en paraísos fiscales.⁷

Isso se reflète entre países ricos e pobres, embora a localização geográfica, hoje, não colabore muito nessa distribuição, porque temos fortunas muito significativas em países muito pobres – este fato renderia outra interessante

-
5. GOBERNAR PARA LAS ÉLITES Secuestro democrático y desigualdad económica. <http://www.oxfamintermon.org/sites/default/files/documentos/files/bp-working-for-few-political-capture-economic-inequality-200114-es.pdf> [03.05.2015]
 6. http://protestantedigital.com/sociedad/30532/Aumenta_la_brecha_entre_ricos_y_pobres [03.05.2015]
 7. http://economia.elpais.com/economia/2014/01/19/actualidad/1390168909_581864.html [03.05.2015]

discussão. Tal modelo acarreta conceitos urbanos e imaginários de cidades que, desde perspectivas integradas ao *statu quo*, não conseguem digerir as dinâmicas que escapam aos projetos higienizados de movimento urbano-ecológico. A forma de digestão é expurgar, expulsar.

Deparamo-nos com a ‘comunidade argumentativa’ que pode ser entendida como um conceito problematizador e central nesta reflexão. Não pela definição em si, senão, pelo que permite pensar quando procuramos traçar outras trilhas interpretativas desse conceito. Para isso, devemos avançar e pensar a ‘comunidade argumentativa’ nos excluídos⁸, oprimidos dela e nela, é pensá-la pelo viés da exclusão. Ao dizer de Dussel (2000, p.417), “embora todos os afetados tenham sempre direito (implícito) à participação argumentativa na comunidade de comunicação real; sempre há, mesmo assim, algum tipo de afetado excluído”. Hoje, os que estão fora da comunidade convivem na mesma experiência urbana com os que a desenham. Anteriormente, o contato (campo-cidade) era menos provável ou casual, destarte, a interação entre os que fazem a comunidade argumentativa e os que não, era menor. Por sinal, nessa linha, para Leopoldo Zea,

[...] o bárbaro⁹ pode assimilar o *logos* de seu dominador, mas jamais alcançará sua influencia. Esse *logos* não lhe é próprio. Na confrontação com seu dominador e no empenho de luta por afirmação de sua existência, o bárbaro tem que fazer uso do *logos* do dominador. (*apud* BARTHOLLO, 2005, p.29-30)

A brecha no sentido das interações – corpos e olhares em contato – foi diminuindo, porém, aumentando; parece paradoxal, mas é assim mesmo. Vejamos,

-
8. Tomo como referência para esta reflexão as discussões propostas por Enrique Dussel, nas suas várias e copiosas análises sobre América Latina. Por exemplo: em “Filosofia Política en América Latina Hoy”. Evento realizado en Ecuador impulsado por el Ministerio de Cultura - Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos Universidad Andina “Simón Bolívar”. 2012. <https://vimeo.com/channels/seminariodussel>
 9. “O termo bárbaro designa originalmente aqueles que estão fora da civilização, na origem grega aquele que é balbuciante, que não consegue falar. Para os gregos, bárbaros eram os povos alheios ao *logos*, ao pensamento que esclarece e define o que se conhece. [...] Em suma, bárbaro era então aquele que não tinha acesso à verdade e a palavra capaz de expressá-la” (Bartholo, 2005, p.29)

a distância (brecha) diminui no encontro na rua, na esquina, na sinaleira, no avião (já escutei ‘aeroportos viraram rodoviárias’ quando os preços permitiram que aqueles *outsider* estivessem junto aos *insider*), etc., porém, aumenta no sentido das possibilidades de estar e constituir ‘comunidades argumentativas’, de ter lugar permitido para ser parte dessa comunidade. Esse paradoxo fortalece, pela ‘comunidade argumentativa’ permitida, posturas superficiais de higienização, xenofobia, e assim por diante. Como pensar, esse paradoxo, desde processos comunicacionais?

O lugar comum pensa que todos fazem parte da ‘comunidade argumentativa’, naquela denominação população, e que no máximo a nossa exclusão ou inclusão é só um detalhe econômico. Pensar dessa forma nos tranquiliza e apazigua no mar das autoajudas e terapias da ignorância para viver melhor. Há incluídos econômicos que não fazem parte da ação configuradora da ‘comunidade argumentativa’, p.ex., as empregadas domésticas migrantes (sul-sul), integrantes ativas do mercado-trabalho, os novos usuários dos aviões, os novos ‘classe média’, etc., porém, estão longe dessa ambiência discursiva-argumentativa. Visíveis como *outsider*, para serem invisíveis.

Por esta razão podemos entender quando Sloterdijk (2009, p.543) chama a atenção ao compreender que,

[...] el lugar de las personas sea por entero la relación misma. Las personas incluidas una en otra en lo común se localizan o proporcionan lugar a sí mismas, en tanto se irradian y penetran y rodean mutuamente, sin que ello, no obstante, cause perjuicio a la nitidez de su diferenciación.

Entende-se, também, que o espaço se modifica ao longo desse processo de socialização e ressocialização do sujeito discursivo no cenário urbano. Isso, por que habitar é sofrer contradições, coações e tragédias (SIMMEL, 2005) E, nesse sentido, o espaço urbano não pode ser considerado e explicado pelo local imediato onde o indivíduo se estabelece. Porque, embora reconheça que se trata de um espaço próprio e individual, está sendo afetado por: (i) uma situação estrutural econômica do país; (ii) as lógicas de interação urbana próprias da cidade; (iii) a possibilidade de participar ou não de atividades

urbanas, também pelas oportunidades de acesso a meios e dispositivos de comunicação; (iv) a classe social de pertencimento, condições de produção, status de cidadão. A noção de território carrega junto a do espaço, fronteira entre uns e outros.

Por isso, não se pode desconhecer a presença corporal dos indivíduos, especialmente daqueles que, fora da ‘comunidade argumentativa’, pela sua mera presença intervêm, interrompem, questionado aos que fazem parte dos “economicamente favorecidos” (Harvey, 2013, p.61). Sem dúvida, esses corpos (*xenos* e bárbaros) apresentam uma situação de intensa sensibilidade crítica e, assim, reestabelecem o “direito à cidade” (LEFEBVRE *apud* HARVEY). Habitam a cidade desde outro lugar, porque também lhes pertence, embora a mesma não tenha sido projetada com/para eles. Nessa matriz conceitual, retomam-se medidas de higienização – desodorização – urbana, com eufemismos do tipo “mantenha a cidade limpa”¹⁰ ou, quando nas lógicas midiáticas, algumas manifestações viram manifestos democráticos e outras são catalogadas de vandalismo ou insurreições, a dos indígenas por exemplo.

Para uma ilustração desta higienização de classe, podemos ver em Brasília as invasões de terras adoçadamente denominadas ‘ocupações irregulares’, porque foram/são realizadas pela classe média/alta que ali ficará e ninguém derrubará com as topadoras.

Mais ainda quando,

[...] El futuro de América Latina es urbano. Hoy en día, casi el 80% de la población de la región vive en centros urbanos y esa proporción llegará a cerca del 90% en las próximas décadas. Casi 60 ciudades de la región ya cuentan con más de un millón de habitantes, incluyendo cuatro “megaciudades” (más de 10 millones de habitantes) y 23 con más de dos millones, todas ellas con un crecimiento poblacional por encima del promedio de sus respectivos países. Esta realidad tiene profundas implicaciones para los esfuerzos de inclusión social y lucha contra la pobreza. La agenda

10. Mensagem do Governo do DF-Brasília especialmente aos pichadores, porém, pode ser extensa a todos aqueles que não estão nos planejamentos patrimoniais do viver na bolha, por exemplo, os moradores de rua, etc.

social latinoamericana es hoy por hoy esencialmente una agenda de desarrollo urbano.¹¹

Porém, sempre ‘será mais fácil’, apropriado e legítimo à história oficial de ocupar, no Brasil: *favelas*; Argentina: *villas miseria*; Chile: *callampas*; Uruguai: *cantegriles*; República Dominicana: *barríos*; Venezuela: *ranchos*; Guatemala: *asentamientos*; México: *ciudades perdidas*; Equador e Colômbia: *invasiones*; Paraguai: *chacaritas*; Peru: *pueblos jóvenes*; Costa Rica: *tugurios*; Marrocos e outras ex-colônias francesas: *bidonvilles*; nalgumas ex-colônias britânicas: *slums*; Turquia: *gecekondus*; Angola: *musseques*, Índia: *jhugi* ou *bustee*, Paquistão: *kachi abadi*; Sri Lanka: *mudduku*; República Sul-africana: *imijondolo*; Lituânia: *Lušnynai*; Sérvia: *Kartonsko naselje*; Portugal: *bairro de lata*; Espanha: *chabola* (do vasco); em catalã: *barraquisme*¹².

Na América latina e no Caribe 23,5% da população moram nesses bairros conforme ONU-HABITAT¹³, dado interessante e instigante. Aliás, no ano 2001 havia 921 milhões de pessoas morando nesses bairros, quatro anos depois, mil milhões, quer dizer, um de cada três habitantes urbanos do planeta. Calcula-se que a população marginalizada nessas localidades aumenta um 2.2% anualmente, uns 25 milhões de pessoas por ano. Para os anos de 2030 a 2043 haverá dois mil milhões de pessoas morando nesses bairros. A população mundial alcançou 7.200 milhões em 2014 e para 2050 terá aumentado mais de 2.000 milhões¹⁴. O que isso quer dizer não só em números, mas também em sociabilidades e comunicabilidades?

Isso não pode ser lido como atos ou ocorrências isoladas, afastadas das decisões das bolsas de valores. Há, nesse sentido, uma demanda aos que procuramos virar o mapa partindo de outras leituras analíticas, de compreender tudo

11. “Observatorio de Movilidad Urbana para América Latina” (OMU). In: www.caf.com/publicaciones 2010:5

12. “Un futuro de chabolas” 27.05.2013 - <http://www.dandodatos.com/2013/05/un-futuro-de-chabolas.html>

13. Programa das Nações Unidas para os Assentamentos Humanos <http://nacionesunidas.org.co/biblioteca/estado-de-las-ciudades-del-mundo-2012-2013-la-prosperidad-de-las-ciudades/>

14. Informe Naciones Unidas. La situación demográfica en el mundo, 2014 - Informe conciso. Departamento de Asuntos Económicos y Sociales. División de Población. Nueva York, 2014

isso, no movimento e dimensão urbana, “como um grito de auxílio das pessoas oprimidas em tempos desesperados” (Harvey, 2013, p.10). Um grito que toma pose da rua, a utiliza fora do padrão estabelecido, são outras formas de desenhar (pichar) a rua, os ‘leprosos, loucos, infectados’ retomam seus lugares, as fronteiras dos manicômios não aguentaram, e o contra-ataque é reforçar a higienização porque, assim como está, criam-se paradoxos – isso estabelece um tipo de sentir e de ser urbano, i.e., de urbanização nos tempos atuais. Uma vez que, na expansão capitalista (uma pandemia), “a relação dicotômica civilização/barbárie ganhará novas polaridades como burguesia/proletariado, cidade/campo, império/colônia, desenvolvimento/subdesenvolvimento” (BARTHOLO, 2005, p.30).

2. Uma proposta conceitual... três mundos.

Uma das formas para entender (problematizar) as três esferas: rua, urbano e cidade, na dinâmica visual comunicacional, podem ser as matrizes conceituais dos *três mundos* de Popper (1975, 1996), que atuam como referencia da nossa razoabilidade. Antes de fazer as articulações correspondentes a suas especificidades, cabe destacar que são interdependentes, i.e., uma dinâmica de interações que, pelas intervenções, implicam mudanças mútuas. Não haveria um mais importante do que outro, senão intensidades em relação aos outros, desta forma, critica-se a ideia de isolamento entre esses mundos. Queremos dizer que, decisões e retificações tomadas no mundo 3, podem alterar o mundo físico (mundo 1) e o mundo mental da nossa aprendizagem. Isso estaria sendo uma superação do monismo (substrato físico) e também do dualismo (dicotomia interpretativa) entre matéria e intelecto, a realidade não poderia ser reduzida na sua explicação a uma dessas duas formas.

Se avançarmos nas definições, (i) *mundo 1*, considera-se como o mundo da física, das rochas, árvores, dos campos de força, físicos, o mundo da biologia e da química; o que seria o efeito causal do físico palpável. Podemos localizar – no sentido das intensidades antes mencionadas – **a rua**, já que seria a presença em si, a ocupação, tomar posse além dos seus significados, um corpo que está presente e não pode ser eliminado sem o uso de uma força física na sua primária definição.

O *mundo 2*, é compreendido como o psicológico – os estudos da mente humana e animal não humana –, integra-se nele os sentimentos (esperança, temor...), as disposições para atuar e as experiências subjetivas. São os chamados efeitos de percepção e reconhecimento. Localizamos aqui o **urbano**, que seria a reação a essa expulsão supramencionada, o que significa tomar posse das ruas, o fazer é dizer outras formas de apropriação e operação de sentidos (pichação, graffiti, morar na rua, intervenções, manifestações...).

O *mundo 3*, nele são compreendidos os resultados – produtos – da mente humana. Podemos localizar neste os conteúdos de um produto comunicacional sua mais diversa especialidade (jornal, tv, radio, cinema, teatro...), por exemplo. O conteúdo teórico, argumentativo, inferencial e hipotético, i.e., está-se falando de uma entidade abstrata da qual participam os ‘acertos e erros.’ Neste mundo podemos compreender a cultura, conhecimentos científicos, o ato de fazer filosofia, o dialógico e intelectual, a inteligência (interligações). Aqui estabelecemos as ancoras do conceito **da cidade**, porque ela é uma abstração no sentido inferencial. A cidade está na compreensão das nossas experiências que se tornam como tais justamente pela articulação entre os três mundos, isso quer dizer que a cidade é um processo no imaginário, para isso é simples recordar que antes de conhecer uma cidade (ou outro coisa) imaginamo-la, porém, nunca é da qualidade imaginada. Por isso também podemos pensar nos tipos de cidade com relação às práticas e gestão dos respectivos territórios (NUNES, 2000, p.276): cidades medievais, operário/industriais, comerciais, agrarias, etc. As cidades de J. L. Borges, Roberto Arlt (DE LA TORRE, 2015), Cortázar e Calvino (DÁVILA, 2014) – embora diferentes entre eles – também potencializam tais interações.

La Tierra está llena de hombres. De ciudades de hombres. De casas para hombres. De cosas para hombres. Donde se vaya se encontrarán hombres y mujeres. Hombres que caminan seguidos por mujeres que también caminan. Es indiferente que el paisaje sea de piedra roja y bananeros verdes, o de hielo azul y confines blancos. O que el agua corra haciendo glu-glu por entre cantos de platas y guijas de mica. En todas partes se ha infiltrado el hombre y su ciudad. Piensa que hay murallas infinitas. Edificios que tienen

ascensores rápidos y ascensores mixtos: tanta es la altura a recorrer. Piensa que hay trenes triplemente subterráneos, un subte, otro, otro y turbinas que aspiran vertiginosamente el aire cargado de ozono y polvo electrolítico. El hombre... ¡Oh! ... ¡oh! *Los lanzallamas*, R. ARLT.

Yo me los imagino siempre al anochecer, en la tardecita de los arbales o de los descampados, en ese largo y quieto instante en que se van quedando solas las cosas a espaldas del ocaso y en que los colores distintos parecen recuerdos o presentimientos de otros colores. No hay que gastarlos mucho a los ángeles; son las divinidades últimas que hospedamos y a lo mejor se vuelan. *El Tamaño de mi esperanza* (Historia de los ángeles), J. L. Borges.

O caminho que vimos percorrendo, permite sair das homogeneizações muito comuns quando se fala das três esferas (rua, urbano, cidade) como se fosse o mesmo. Vários comentários sobre as recentes manifestações no Brasil (2013-2015) colocam todo no mesmo bernal, aferrados a uma lógica de domesticação e equalização conceitual. Falar das manifestações na rua torna-se o mesmo que manifestações na cidade, e assim, o urbano transforma-se na somatória de ruas e se confunde também rua com internet... Para utilizar uma metáfora fabulosa, Alice consegue transitar na interação dos três mundos no “país das maravilhas” e “através do espelho”, e Cortázar não perde essa provocação em “la vuelta al día en ochenta mundos”, etc.

3. Urbano e visual, portanto, comunicacional.

Como operador conceitual desta reflexão importa compreender que a problemática urbana, no seu significado: *fenômeno urbano* implica a construção de campos autônomos do social, assim como o aparecimento desse novo tipo de indivíduo que se gesta na esfera cidadina. O cotidiano urbano estimula-o como habitante da aglomeração, que o enfrenta constantemente – permanente luta – na sua autonomia e individualidade da sua existência (NUNES, 2000, p.280).

Durante mucho tiempo Buenos Aires propuso una visión horizontal, la proximidad tranquilizadora de sus paredes y sus ventanas. Vivir, entonces, era caminar hacia el prójimo, salirle al encuentro a nivel de tranvía [...] Hoy ya no quiere, encaramada en sus rasca-cielos, [...] nos regala sus incontables automóviles como un montón de zapatos alienados. *Buenos Aires Buenos Aires*, J. Cortázar.

Há traços essenciais – imaginados, sentidos, apropriados, etc. –, nessas dinâmicas da aglomeração, que demandam entende-las não como fatos isolados, senão como *fato cultural* por excelência (NUNES, 2000, p.270), i.e., “o urbanismo como forma de vida”, muito além da variável administrativa dos indivíduos que habitam em uma determinada geografia (WIRTH *apud* NUNES, 2000, p.285). Assim esse habitante da cidade, nessa linha de pensamento, acaba por não construir tradições e ligações, o que nas cidades do interior, bairros comunitários e campo, entende-se como vizinho genuíno (NUNES, 2000). É no sentido do cultural, fenômeno, vivência, que a comunicação – como processo – possibilitaria avançar na análise do urbano. A cidade é vista visualmente porque é vivida.

Nesse sentido, cabe distinguir a exaltação à aceleração em detrimento do lento, porque hoje, mais do que nunca, ‘o tempo vale ouro’. Ao ponto de existir e valorar livros como “Nietzsche em 90 Minutos” de Paul Strathern ou “Nietzsche para estressados - 99 doses de filosofia para despertar a mente e combater as preocupações” de Allan Percy¹⁵. Ambos os livros estão nas antípodas do autor de referência! Assim (nas grandes cidades) a pausa essencial da narrativa oral, divide-se em micro relatos de velocidades estridentes e múltiplas tarefas. Habita-se a ilusão de ‘ganhar tempo para o lazer’, porém, o lazer custa caro e chega como pacote de turismo para imediatamente anunciá-lo no *facebook*, negando aprofundar no ‘encontro de si’ - parafraseando Nietzsche.

Jorge L. Borges¹⁶, que pode ser uma referência interessante para nosso contexto reflexivo, assinala sobre a degradação do povo-cidade por parte da

15. Editado por Zahar: 1997 e por Sextante: 2012 respectivamente. Não entrarei no mérito do conteúdo dos livros o que também renderia uma belíssima discussão.

16. Êdoctum: Encuentro. Jorge Luis Borges (1973 - México/DF) - Conferencia sobre literatura dirigida por Alvaro Galvez y Fuentes con: Jorge Luis Borges, Salvador Elizondo, Juan Jose Arreola, Germán Bleiberg y Juan Garcia Ponce. En: https://www.youtube.com/watch?v=_A1acA6D1Yc [retransmitido por Foro TV (México) no programa: ‘Retomando a...’ por Javier Aranda Luna]

política, pelo fato de vê-lo não como realmente é, um conjunto de indivíduos, mas como massa que pode servir para fins eleitorais. Além disso, o acostumou ao dialeto dos jornais e envileceu a sua fala, isso nota-se quando se compara a forma (modo) de fala das pessoas do campo com a fala das pessoas das cidades. Nas pessoas do campo, ouve-se às vezes uma probidade (honradez), mas os indivíduos das grandes cidades falam com frases feitas, utilizando um vocabulário absurdo, ao invés de ‘servilismo’ falam ‘verticalidade’. Novamente, se faz presente a necessidade de compreender a experiência urbana, muito além de um formato de mapa onde habitam um determinado número de pessoas, é fato cultural de experiências subjetivas e efeitos de percepção e reconhecimento. São atos significativos de compreensão.

Os processos mediáticos, marcantes em toda esta dinâmica urbana, atuam como operadores de sentido da imagem – tem-se a sensação – que o outro é sempre perigoso e, desse modo, o imaginário social (do *alter*) forma-se preconceituoso. Por isso a reversão é lenta e difícil. Há uma visão urbana que opera na matriz do outro-come-transgressor pela construção discursiva dos meios de referencia (ancorados geralmente no *statu quo*).

Por consequência, as mudanças estruturais de socialização não virão nas operações da lógica mediáticas atuais. Muitos dos traços e marcas das conversas cotidianas podem ser observados nas produções mediáticas, tanto quanto a existência de relações e interações entre: aquilo que dizem (e constroem) os meios de comunicação e o público que incorpora como operadores (lógicas) mediáticos¹⁷. Passando a reger – agendar – suas relações por meio dessas regras enquanto atitudes, aparências e modos de pensar. Isso quer dizer, pelo conceito de ambiência mediática, o urbano não está isento dessas intervenções e lógicas de sentido.

Desse modo, os sujeitos articulam as relações que se estabelecem entre os meios e a sociedade que, em simultâneas e diferentes negociações, acontecem no interior dos cenários socioculturais. Quer dizer que os meios não podem ser pensados só como meios, i.e., a sociedade por um lado e os meios por outro, senão que estão constantemente participando dos modos de constituição

17. Isso não quer dizer manipulação, nem influencia, nem lavagem cerebral, nada disso. Simplesmente, a referência é às apropriações das lógicas – temporalidade, relações na estrutura narrativa, estrutura discursiva, procedimentos actanciais, etc. – mediáticas, a partir das quais o indivíduo opera as interpretações do cotidiano.

e reconhecimento das identidades. Por isso, diante da mesma presença mediática, os usos e apropriações dos produtos e suportes, a rigor, são diferentes.

Por conseguinte, os padrões de interação social necessitam ser repensados diante da anulação deles, quando ganha força a segurança pública como única mediação de convivência. A solução é pelo viés da máquina repressiva ou de políticas assistencialistas, mas não de políticas sociais. Então, é difícil pensar o fenômeno urbano – como fato cultural – na América Latina, se não pensarmos sobre o agravamento das diferenças sociais relacionados aos mecanismos da distribuição do produto social (NUNES, 2003) que desencobrem o mito da igualdade. Veja-se que o discurso neoliberal¹⁸ disfarça as desigualdades, por intermeio da ilusão ‘todos estamos conectados, sem importar nossa origem social e econômica’, ‘todos consumidores iguais’, uma inclusão falaciosa: estar no sistema é poder comprar a qualquer custo um determinado dispositivo, midiaticamente legitimado. Paralelamente a esse consumo acelerado e especificamente urbano, o cerne da mobilidade social passa por outras dinâmicas, i.e.,

[...] a rapidez com que o Brasil [também em outros países latino-americanos] urbaniza a sua população e os impactos na demanda por serviços urbanos (habitação, saneamento, saúde, educação, transporte coletivo, etc.). Em períodos muito curtos, *vis-à-vis* ao ocorrido na Europa, deparamos com o crescimento exponencial da demanda por esses serviços e com um déficit crônico pela incapacidade de ofertá-los em ritmo similar à expansão. (NUNES, 2003, p.87)

O pertencimento urbano (NUNES, 2000, p.277) está articulado a atividades econômicas que, de certa forma, identifica-se como o lugar da gênese da burguesia, já que nele se dará a automatização do campo econômico frente a outros campos como o político e o religioso – algo que Marx já destacara nas suas obras. Assim, o campo econômico adquire a sua racionalidade na cidade.

No sentido mais estrito. O visual urbano pode ser percebido como cenário onde se oferecem oportunidades de empregos e lazer, é possível obter melhores

18. Capitalismo e Totalitarismo Econômico e Institucional na sua máxima expressão.

serviços do ponto de vista educativo e da saúde¹⁹ e onde são facilitados os intercâmbios entre os indivíduos, pois há territórios de reunião, centros sociais, culturais, comerciais, i.e., comunicacionais. A diversidade *entre e no interior* das urbes se deve às diferentes etapas de seu desenvolvimento, uma vez que nelas coexistem vivências de diferentes períodos. Por isso, em algumas se encontram monumentos que lhes conferem caráter histórico, artístico e turístico, e em outras o desenvolvimento industrial e comercial quem organizou e determinou a utilização do território. A recente arquitetura contemporânea desempenha funções de reorganização e reapropriação dos espaços, dos deslocamentos e dos hábitos urbanos. É que as cidades, além do local, passaram a vivificar a inserção em redes globais internacionais. O crescimento acelerado das metrópoles abriu mais passagens às correntes externas e fluxos, na maioria das vezes, inconcebíveis entre si, passaram a coexistir num mesmo espaço, agora denominado cosmopolita.

Esse rápido crescimento, acontecido nas últimas décadas – mais da metade da população mundial vive em zonas denominadas urbanas²⁰ –, tem basicamente determinado intercâmbios impulsivos e contraditórios, que colocam em pauta “a constituição do ser, as maneiras com que percebemos a nós mesmos e aos outros, os modos de experiências que estão disponíveis para nós, mulheres e homens cuja sensibilidade é formada pela exposição urbana” (OLALQUIAGA, 1998, p.9).

Veja-se que, nesse cenário, as urbes contemporâneas são compreendidas como espaços nos quais se vive em constante renovação, transformação, modificando a organização e as dinâmicas do cotidiano pelo aparecimento de novas direções, sentidos e trajetórias de cidade que mudam e apresentam novos “rostos”. Esses encontros e desencontros produzem *nodos* pelos quais, os

19. Segundo indica o informe da Organização Internacional do Trabalho (OIT), publicado no dia 27.04.2015, 56% dos moradores de áreas rurais de todo o mundo, estão excluídas dos serviços básicos de saúde; nos entornos urbanos diminui para 22%. Avaliação de 174 países, a situação agrava-se na África e América Latina; “No total, de todo o efetivo da saúde mundial, apenas 23% trabalham em regiões agrícolas” [<http://www.portugues.rfi.fr/mundo/20150427-mais-de-50-da-populacao-rural-do-mundo-nao-tem-assistencia-medica-diz-oit>]

20. Informe Naciones Unidas. La situación demográfica en el mundo, 2014. “**América Latina y el Caribe**, donde las tres cuartas partes de la población vivían en 2014 en asentamientos urbanos, es en la actualidad una región predominantemente urbana cuyos niveles de urbanización son comparables a los de América del Norte y a los de muchos países europeos”, p. 27.

deslocamentos dos indivíduos não remetem necessariamente a um só traço indenitário, mas que são pontos de chegada e partida a diversos espaços.

O atual contexto urbano aponta para uma realidade de aglomeração social em que as relações entre as condições de produção e consumo discursivo implicam o domínio de complexas redes de relacionamento que, inseridas na urbe, constroem os relatos conectados a cadeias semióticas, biológicas, políticas, econômicas, etc. Linhas que, na situação dos encontros, não seguem muitas vezes uma ação esperada e precipitam-se em traços de fuga, as identidades sociais e culturais se alteram.

Assim, a experiência urbana, não é compreendida unicamente como uma forma de ocupar lugar, de aglomeração (mundo 1), mas como espaços nos quais acontecem diversos fenômenos de expressão, tensionando as racionalizações extremas da vida sociocultural (mundo 2 e 3 também). Por esta razão, existir socialmente é compartilhar situações que, de forma interdependente, influenciam no outro; daí a nossa irritação do quê significa, no sentido da sociabilidade, o aumento de concentração de indivíduos nas áreas urbanas. Seguramente isso demandará e já exige ressignificações conceituais e analíticas. Desde a comunicação (processos comunicacionais), como estamos elaborando tais desafios interpretativos?

No sentido mais geral. Como forma de exercício inferencial e interpretativo pode-se observar, nos processos socioculturais, duas grandes categorias de sociabilidades: *espaço* e *forma* de atuação. Quanto ao *espaço* de atuação, conforme a própria noção de confins esclarece: (i) olhar os lugares da urbe como exteriores e alheios, desenhando uma postura de distanciamento, i.e., os lugares não se configuram em espaços; há um distanciamento de caráter *voyeurista* (DE CERTEAU, 1998); (ii) os olhares que entrevem a urbe desde o interior, mantendo uma postura de interação, de aproximação entre os contextos internos ao sistema, i.e., transformam os lugares em espaços. A atitude – que não se reduz ao corporal – é de vaguear, num movimento de *flâneurismo* (BENJAMIN, 1997), intervenção que não está reduzida ao corpo movimentando-se pela rua, mas também, à dinâmica mental.

Quanto às *formas* de atuação. Notam-se, (i) os que acatam o sistema, cuja atuação ocorre no espaço delimitado pelo sistema, isto é, no interior do confim, podendo sua ação ser compreendida como uma forma de *sujeição*; (ii) os

que desacatam o sistema opondo-se aos movimentos centralizantes, pressionando seus limites em direção ao exterior como forma de *resistência*.

A resistência, assim compreendida, distingue a criação e colocação em prática de novas pautas que modificam e redesenham o sentido urbano, provocando tensão pela pressão às bordas do *status quo* urbano, i.e., os limites precisos e estáveis. Tais limites são, claramente, espaços de tensão e de elaboração de novas culturas urbanas. As apropriações que se fazem das ruas e não estão nas projeções iniciais, podem ser identificadas nesta perspectiva conceitual. A resistência não necessariamente é uma manifestação ou marcha na rua, o desafio está em arquitetar uma observação problematizadora sobre os sinais cotidianos, dos mais visíveis aos menores. Isso permitirá reconhecer a gestação de novos meios e modos de manifestação, de rituais e processos de capitalização do material cultural herdado e que, frente às novas condições de existência, transforma-se, propondo novas combinatórias simbólicas.

Nesse sentido, começamos a entender que o fenômeno urbano plantea relações – necessariamente – fora do linear e do constante, apresentando-se como rede comunicacional em si – muito antes da explosão da internet. O urbano vivido e

[...] intercomunicad[o] por modos territoriales, o a través de algunos impulsos hacia desterritorializaciones, por efectos planetarios, es cread[o], construid[o], por aquellos que l[o] proyectan suy[o]. Semejante operación mental, sin embargo, produce transformaciones sobre la misma urbe: así la urbanización latinoamericana pasa por la dimensión estética donde los fantasmas sociales hacen efecto en la construcción de sus espacios (físicos) y de sus símbolos para ‘hacerse urbana – una – Ciudad’. (SILVA, 1994, p.24)

Em razão disso, os sujeitos elaboram suas identificações entre um cenário urbano desenhado pelas leis, normas, instituições, e outro no qual instalam suas marcas territoriais nomeando e inscrevendo uma elaboração simbólica, que se vivifica por sutis e fecundas estratégias de ser-e-estar ali. Quer dizer, o urbano são espaços do sujeito que, nomeados e percorridos, operam simbolicamente na localização da cidade (mundo 3). O indivíduo se reconhece e

insere um poder de representação, “una conquista territorial sólo se convierte en real después del – o más exactamente por el – ritual de toma de posesión, el cual funciona como una copia del efecto primordial de la creación del mundo” (ELIADE *apud* SILVA, 1994, p.51).

Para compreender melhor o *fato cultural*, antes mencionado, recupera uma situação que aconteceu nos últimos dias de abril. No dia 30 de Março de 2015 foi proferida a decisão judicial pelo Tribunal Regional Federal (TRF)²¹ que muda de forma radical as regras para estágio nas Universidades Federais, por conseguinte, na Faculdade de Comunicação da UnB onde sou professor. A emissora de televisão da universidade (UnBTV), entrou em contato para que, no intervalo de uma aula (15 minutos), expusesse a minha percepção dos acontecimentos. Um tema central no processo pedagógico e que involucra interesses externos ao mesmo, no local e nacional, pode ser analisado em 15 minutos; à *la Nietzsche* de Strathern. Estou apontando para isso que parece tão normal no sentido do tempo da narrativa analítica, no contexto da notícia – jornalismo – urbana o que interessa não é a narrativa em si, mas a velocidade e de ter alguma coisa para contar. Nada mais atual àquele pensamento de Borges sobre o vocabulário absurdo.

Assim, a temporalidade oral é literalmente inserida na dinâmica urbana, quer dizer, não há tempo para debates mais extensos e intensos, porque não há lugar para esse tempo que pertence a outro local, p.ex., rural, café. Veja-se que estou falando de operadores cognitivos mais do que geográficos, onde 15 minutos são ouro e, a reflexão que opera em outra dinâmica inferencial e interpretativa é simplesmente secundária ou diretamente não interessa. Os 15 minutos estão longe do “patialegre”, dos cafés e seus *kairós* e *métis*, do tempo para perder o tempo. Se a universidade, diante de um tema central, pedagogicamente

21. Após Ação Civil Pública proposta pelo Ministério Público Federal, o Tribunal Regional Federal (TRF) decidiu que não há razoabilidade na exigência de semestre mínimo para realização de estágio não obrigatório na Universidade de Brasília, uma vez que tal exigência não consta de maneira alguma na Lei 11.788/2008 (Lei do Estágio).

Notícia TRF: <http://portal.trf1.jus.br/portaltarf1/comunicacao-social/imprensa/noticias/decisao-universidades-nao-podem-estabelecer-pre-requisitos-nao-previstos-em-lei-para-o-estagio-supervisionado.htm>

Decisão judicial: <http://processual.trf1.jus.br/consultaProcessual/arquivo/abrir.php?tipo=fs&nome=731045a341b60adc4cbfab24e49cb17d.pdf&size=151112>

Negação do recurso proferido pela Universidade de Brasília: http://arquivo.trf1.gov.br/AG-Text/2013/0007800/00078853120134013400_2.doc

complicado e intrincado, não consegue desenhar outras dinâmicas cognitivas, resta-nos...?

Nesta linha analítica, destaco Brasília que, por ser uma das cidades planejadas (não a única, mesmo que miraculosamente escolhida nos sonhos de Dom Bosco, como muitas vezes o marketing tenta exaltar – este ponto de vista renderia outra linda discussão), goza do privilégio de que as ‘praças’ centrais são explanadas arrebitadas pelo sol e seca, sem nenhum lugar para sentar-se e conversar, este hábito de ‘sentar-conversar’ é de outros tempos não desta modernidade racionalista na sua máxima expressão que favorece o mundo burocrático, consular e administrativo – os que escrevem a história oficial. Porém, trabalham e moram nas casas, mansões e ruas construídas pelos expulsados às cidades periféricas... eufemisticamente ‘cidades satélites’²². Também me lembro de Joinville (SC), cidade fabril, onde os bancos das praças dão as costas aos outros que se sentam na mesma praça, poder-se-ia dizer que são bancos de olhares centrífugos. Como contraexemplo lembro-me da interessante e colorida praça central na Universidade Nacional de Colômbia (Bogotá).

No sentido visual. Não faço referência às publicidades na rua, o que seria interessante, porém não me permite avançar na linha que venho desenvolvendo. Neste sentido, compreendo que, a vivência urbana demanda ser entendida como experiência sociossemiótica do jogo, ludicamente “ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica [...] No jogo existe alguma coisa ‘em jogo’ que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação” (Huizinga, 1971:4). Pensar as regras que presidem tal ação como semelhantes às do jogo permite compreender a atividade urbana como intervenções que produzem alterações no mapa, que provocam um tecido infinito de operações de sentido realizadas por sujeitos e para sujeitos, i.e., ação de consciências.

As ruas são matéria humanizada, quer dizer, são artificiais e por tal motivo têm história – relações. Como matéria artificial (a urbe) é feita por homens no cenário histórico que também contempla aos outros homens que a “refazem” através das suas intervenções. Por meio das quais o indivíduo não responde, mas oferece índices aos outros nos processos de interação (*self interaction*). Ação e intenção de consciências constituem aquilo (rua) como meio

22. “a Casa Branca e o Capitólio (Estados Unidos) foi construída por mãos negras...” (Eduardo Galeano, entrevista México DF. Julho de 2011, programa: Aristegui de CNN-Español)

de comunicação (mundo 2 e 3). Por isso, aqui se compreende a comunicação como transformação ao invés de simples transferência/deslocamento de dados.

O deslocamento dos corpos – nas suas máximas diversidades –, compreende-se como o espaço das possibilidades comunicativas que vão caracterizar as situações e cenários em que eles acontecem, fala-se da ordem do simbólico.

É importante colocar na mesa de discussão, outros dois ingredientes ou operadores de sentido sobre o cenário urbano conforme aqui compreendido e articulado ao visual. Falo da velocidade e das notícias midiáticas (HARA, 2012, p.29), articuladas e aliadas intensamente. Neste momento a ênfase está no barulhento, hiperativo e veloz que embriagam nosso cotidiano, por meio de perdições implicadas pelas mercadorias que tomam conta das interações humanas. Conseqüentemente, a velocidade torna-se refugio e, na agitação do mercado, se financiam cotidianamente novos luxos ‘imprescindíveis’. Vale destacar que estou longe de uma postura apocalíptica, mas isso não pode impedir uma leitura analítica que permite inferir nessa embriaguez e vertigem que deslocam as dores do encontro consigo mesmo – parafraseando Nietzsche. Faço o convite para fazer o exercício seguinte: recordar – por alguns minutos – nossas múltiplas atividades em um dia, semana, mês, e destacar em que momento dessa vertigem pararmos para pensar, não para ler, nosso cotidiano? Uma antinomia atual de alta velocidade e a paralisação, i.e., nos engarrafamentos na rua e no âmbito dos processos de informação. A alta velocidade nas conexões de internet com supervalorização informativa, porém, a estagnação daquele tempo de encontro de si mesmo – consigo mesmo.

Nesse sentido, nas palavras de Park (1928, p.10), é nas cidades “onde todas as paixões, todas as energias da humanidade são liberadas, estamos em posição de pesquisar o processo de civilização, por dizer de alguma forma, sob um microscópio”; assim a cidade configura-se como um verdadeiro laboratório social.

Certamente o espaço é um conceito que articula o mental e cultural, o social e o histórico, conformando um processo intrincado, segundo Lefebvre (2000). Para ele, esse processo compromete simultaneamente a descoberta (espaços novos, desconhecidos), a produção de espaço e a criação (a paisagem, a cidade com as suas especificidades).

Para Santos (1994, p.81-90) o tempo e espaço não podem – nas ciências sociais – ser tratados de forma separada, e é justamente na cidade (grandes

idades) onde se torna evidente o fenômeno da união; “o espaço é, em todos os tempos, o resultado do casamento indissolúvel entre sistemas de objetos e sistemas de ações”. É, nesse sentido, que identificamos a dimensão subjetiva vinculada com a objetiva, o sujeito discursivo é afetado pelo coletivo e vice-versa. Por isso, a proposta é trabalhar o conceito de espaço urbano para abarcar e compreender a intensidade de sentido de esse espaço vivenciado pelos diversos habitantes que, de fato, habitam e não podem ser reduzidos a uma quantidade estatística.

Por certo, pode-se recorrer ao núcleo da proposta conceitual do interacionismo simbólico (BLUMER, 1998) que se desenvolve considerando as ideias ou *root images* e permite desenhar a base analítica para entender os grupos humanos. Algumas dessas imagens são resgatadas por Blumer como reflexão sobre a vivência dos indivíduos (apropriamo-nos delas para analisar nosso contexto de interesse). A primeira imagem, os grupos humanos e a sociedade devem ser vistos-compreendidos em termos de ação. Segunda imagem, a interação social é interação entre atores e não entre fatores a eles atribuídos, por isso a demanda nos estudos (ciências sociais) é entender a interação social como processo que forma a conduta humana. Terceira imagem, pessoas que compartilham (convivem) um mesmo espaço físico têm mundos muito diferentes, a natureza do médio no qual se vive é dada pelo significado atribuído aos objetos que a compõem, i.e., conhecer os objetos que compõem o mundo do indivíduo possibilitará entender seus atos (sujeito discursivo). Quarta imagem, o ser humano é um agente que dá pistas aos outros por meio dos processos de interação (*self interaction*), já que, como ser social, o indivíduo pode estabelecer interação consigo mesmo (DUTRA, 2013a).

Se ampliarmos tal inferência pode-se compreender, junto com Nunes (2003, p.101), a desconsideração das multiplicidades de formas de relações de poder que sucedem entre o cenário rural e o urbano nas sociedades latino-americanas. Estendendo a ideia de que esses atos urbanos tendem a ser paradigmáticos e, assim, a cidade assume um papel (função) modernizador com impactos particulares sobre o social, considerando-se como polo de questões transformadoras.

Na cidade a força é dos ‘lentos’, provoca Milton Santos (1994), porque aqueles que andam depressa, deslocando-se só e rapidamente de carro pelas vias

‘rápidas’ da cidade, não têm ou perdem a capacidade de enxergar as sutilezas que são, para Goffman (1983), da “ordem da interação”. O olhar dos estranhos é minucioso e singular, vir de fora demanda enxergar diferente, ver outras cores e outras formas. Buscam compreender e apropriar-se dos momentos-espacos urbanos aos quais têm acesso (DUTRA, 2013a), então, analiticamente “nosso esforço deve ser o de buscar entender os mecanismos [...] [dos] tempos lentos da metrópole e que desafia a perversidade difundida pelos tempos rápidos da competitividade” (Santos, 1994:86).

Essas questões podem ser pensadas e articuladas nas esferas macro e micro (social), nas quais os operadores de sentido exercitam suas interlocuções de significação do específico e do global. Formas de constituição que se reelaboram nas tramas cotidianas do que estamos entendendo como visual urbano.

Quando lo humano tiende a pensarse en términos de globalización o en su defecto de regionalización, parece un deseo insensato o un proyecto científico a contrapelo el dedicarse a analizar lo microsocioal, aquello que ni siquiera alcanza la categoría de “local”, sino lo que es segmentado por país, por edad, por actitud y por lugar dentro del sistema social. [...] para pensar íntegramente el proyecto de integración regional, a su vez constitutivo de la mundialización que arrasa con fronteras y Estados tradicionales, se debe incluir [...] la dimensión del orden de la interacción²³. (GOFFMAN *apud* ANDACHT, 2001, p.309)

Também é necessário esclarecer que, como pano de fundo dessas questões relacionadas ao cenário urbano e comunicacional, há outras duas categorias que não podem ser desconhecidas: espacial e global²⁴; essenciais para compreender as significações consolidadas na esfera da interação. Sassen, nessa linha, propõe que a **cidade global**,

[...] es un concepto analítico, que no describe la ciudad en todas sus dimensiones sino que capta dos funciones del espacio urbano

23. Goffman *apud* Andacht, 2001:309

24. Harvey, 2013; Sassen, 2003; Perulli, 2012; Lefebvre, 2000.

características de este momento histórico: una función económica y una función política. En su **función económica**, la ciudad tiene los recursos, talentos, etc. para producir una capacidad: la capacidad para el manejo, la innovación. El servicio especializado de las operaciones globales de las empresas y mercados [...] A medida que la *economía global* se ha ido expandiendo, en los últimos veinte años, también se ha ido formando una red cada vez mayor de ciudades en las cuales la riqueza y los procesos económicos nacionales se articulan con una multiplicación de circuitos globales para el mercado de capitales, las inversiones y el comercio. [...] En cuanto a su **función política**, la *ciudad global es un espacio estratégico para la mezcla de grupos e individuos de países y culturas diversos*. Pero también es el *espacio donde esa diversidad se aglutina en términos de dos grandes ámbitos: por una parte, el del capital globalizado, que en su “momento urbano” se vuelve concreto política y socialmente*. Por otra parte, *la ciudad reúne una vasta aglomeración de los más desfavorecidos de la sociedad – inmigrantes, mujeres con bajos ingresos, gays, lesbianas y queers – que encuentran en la gran ciudad, especialmente en la gran ciudad global, el espacio para devenir actores políticos*. (SASSEN, 2007 – |Ênfase Nossa|)

Ambas as funções permitem compreender o lugar das releituras e re-significações estéticas da urbanidade, para compreender como na cidade se contrapõem referências que desenham constantemente o sujeito discursivo (urbano). Gostos e desgostos encontram pontos de comparação com o passado, presente vivido e futuro sonhado. Rememoramos, nas *Cidades Invisíveis* de Calvino, que “cada cidade se contrapõe ao deserto a que se opõe” (CALVINO, 2003, p.24). Deserto construído e transformado na memória particular desses sujeitos, e que não deve ser compreendida como algo isolado, senão em relação aos seus quadros sociais reais (HALBWACHS, 1990/1994), que servem de ancoragem e guia na reconstrução da memória. Por esta razão,

[...] quando retornamos a uma cidade onde estivemos anteriormente, aquilo que nos percebemos ajuda a reconstituir um quadro

em quem muitas partes estavam esquecidas. Se o que vemos hoje tivesse que tomar lugar dentro do quadro de nossas lembranças se adaptaria ao conjunto de nossas percepções atuais. Tudo se passa como se confrontássemos, vários depoimentos. É porque concordam no essencial, apesar de algumas divergências, que podemos reconstruir um conjunto de lembranças de modo a reconhecê-lo. (HALBWACHS, 1990, p.25)

O que isto quer dizer? Diz que o urbano não pode ser entendido simplesmente como um lugar fotografado pelas câmeras do *googlemaps*, há algo a mais nessa dinâmica de lembrança e reconhecimento, porque “a lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual” (HALBWACHS *apud* BOSI, 1979, p.55). O fato cultural remete à interação pessoa ↔ memória que entrecruza o coletivo ↔ individual, i.e., os processos de enquadramento dinamizados pelas interações (GOFFMAN, 1988, 1983), que tornam concreta o ser e estar no fenômeno urbano. Isso quer dizer, que a vivência do urbano (cidade no seu entendimento abstrato) pode ser compreendida como unidade geográfica, ecológica e econômica. O que Park (1979) irá denominar como operador psicofísico, onde acontece a multiplicação das ocupações e profissões – divisão do trabalho –, onde seus “artefatos” (edifícios, ruas, estatutos...) fazem parte da cidade viva ao estarem interligados pelas forças vitais do fato cultural. Intervenções e interferências diárias que modificam a paisagem.

Pode-se problematizar esta reflexão com outro conceito que advém do filósofo alemão Peter Sloterdijk (2000, p.40), que permite refletir sobre as propostas de controle humano na dinâmica do projeto imposto como globalização que, como eixo central e absoluto busca direcionar os indivíduos à domesticação. O acontecimento, em nome da globalização, são os dispositivos e mecanismos de divulgação que aspiram ao controle como recriação do Estado-nação.

Por esta razão, podemos dizer que a comunidade humana é como um parque zoológico, onde a política gerencia as regras para a administração desses parques humanos (SLOTERDIJK, 2000, p.48). O sentido ‘parque’ remete a dois movimentos: (i) à elaboração (forçada) das margens-perimétricas, (ii) à constituição delas por meio do controle delimitando um dentro (*insider*) e um fora

(*outsider*). As regras são ditadas para que o sistema-parque funcione e as decisões sair-estar-entrar são altamente reguladas (vigiadas). Como contraponto cabe lembrar o que foi destacado anteriormente sobre tomar posse da rua e que não nos deixa passar ilesos.

Se pensarmos detidamente, os processos e dispositivos urbanos provocam distanciamento entre indivíduos, amparados no discurso da aproximação. Então, o que está em jogo é algo mais intenso quando observado desde uma perspectiva crítica. É a (im)possibilidade do encontro, não somente dos corpos senão das consciências, i.e., da potencia de elaborar alternativas interpretativas, portanto, de vivencia do que se entende por rua-urbano-cidade. Podemos estabelecer inferências na dinâmica de lugar→espaço, como articulação de consciências e atividade criadora (*ludens-sapiens-faber*) conforme destaca d’Ors (1929), e compreender o ato comunicacional como sendo intervenções de sentido – hábitos de ação – como marcas expressivas da construção da identidade no outro, quer dizer, estar na presença e tempo do outro. Ao pensar sobre isto, retomamos uma conferência de Saramago na Espanha (2011)²⁵ – que está disponível em *youtube* –, na qual justamente levanta esta discussão, onde estamos? De que forma estabelecemos nossos encontros?

Antes de retornar às ideias dessa intensa conferência, convido a observar – para entender melhor o que estamos dizendo – a extinção exponencial dos lugares de encontros como cafés, bares, praças, etc. Navegando pelas diferentes ruas de algumas cidades da nossa América Latina, é possível distinguir a destruição não só dos edifícios senão da historia na sua potencialidade por vir. Isso quer dizer a eliminação da possibilidade de que nesse lugar aconteçam encontros-desencontros, humanos. As grandes superfícies de supermercados, *shoppings centers*, estacionamentos, são de passagens e consumos que não dependem da troca “dos corpos”. Os mercados troca-troca ficam às margens e são situados pelos discursos ornamentais, como elementos folclóricos, a rigor, foram ou estão sendo domesticados pelo turismo urbano, poder-se-ia dizer a ‘*shoppinização*’ desses redutos alternativos’. Segundo Olalquiaga,

[...] a intercambiabilidade, cada vez mais rápida dos signos promove uma certa homogeneização: faltando a especialidade que

25. https://www.youtube.com/watch?v=AvBypYy_EHA [acesso: fevereiro/2015]

lhes é dada pela história (o tempo) e a localização (o espaço), o que outrora eram emblemas culturais (ícones, roupa, música, linguagem) e funcionavam como indicadores de uma identidade cultural peculiar agora flutuam livremente como bens de consumo, com sua qualidade étnica solicitando mais ainda a voracidade do mercado e aumentando-lhes o valor. (OLAL-QUIAGA, 1998, p.45)

Uma *shoppinização* que repercute nas formas de significar a cultura. No dia 14 de abril (velório de Galeano), Telesur²⁶ entrevista Pepe Mujica (Senador atual e ex-presidente do Uruguai), nas palavras de Mujica lê-se, explicitamente, uma crítica à dilaceração do tempo do encontro com os outros, de ler muito sobre filosofia, política, história... tempo que não acha mais seus espaços de manifestação. A mercantilização e ‘empresismo’²⁷ (a partir dos anos 60-70) anulam e desterram o ‘tempo que sobrava’, portanto, o tempo da potencialidade de ser surpreendido pela epifania vital dos que procuram compreender e compartilhar a conformação da cultura, i.e., os tempos para ser “patialegre”²⁸, para entender e propor, dentre outras coisas, as Correntes Revisionistas a partir das visões latino-americanas que tencionavam a história oficial e colonizadora de civilização e barbárie. Quer dizer, no sentir urbano dos encontros vitais – desafiando à anestesia proposta – se formulam perguntas, atitude de buscas, inquietação permanentemente; Galeano dirá, em uma das últimas entrevistas...

[...] soy hijo de los cafés. Todo lo que sé se lo debo a ellos. Sobre todo, el arte de narrar. Lo aprendí escuchando, en las mesas de los bares, a aquellos maravillosos narradores orales cuyos nombres ignoro, que contaban mentiras prodigiosas y las contaban de tan bella manera que todo lo que contaban volvía a ocurrir cada vez

26. Telesur – 14.04.2015 <https://www.youtube.com/watch?v=ky8wXajBYMQ> [acesso: abril/2015]

27. Nas palavras de Mujica, refere-se à Empresa-Mercado, empreendedorismo, como única e última expressão de vida.

28. Arte de caminhar muito, “siempre fui caminante. Caminé por todas partes, y eso me enseñó a vivir y a escribir” - Eduardo Galeano – vide a nota que segue.

que ellos lo narraban. Soy hijo de esos cafés y de ese Montevideo donde había tiempo para perder el tiempo.²⁹

Poderia entrever que os cafés não eram cafés, senão intensas e leves tertúlias... Retornemos a Saramago, parafraseando-o, essas dinâmicas mercantis desmontam e eliminam a lucides da mirada que necesitamos para compreender o mundo que estamos vivendo, mas, especialmente do olhar que pode reconhecer no outro o amigo, o companheiro. O outro é necessário para desenhar o encontro das consciências (comunicação), i.e., o momento em que as coisas começam a mudar porque incorpora presenças reais – não nomes/números –, dos que não têm lugar na história, os *xenos* à comunidade argumentativa, os que não figuram na história oficial. Eis o desafio de pensar o urbano, visual e comunicacional como latino-americanos.

Referências

ANDACHT, F. Integración/desintegración: nuevos signos de identidad en el Mercosur. In: Los rostros del Mercosur. **El difícil camino de lo comercial a lo societal**. Buenos Aires: CLACSO, 2001, p. 309-340.

BARTHOLO, Roberto *et al.* Apresentação. Don Leopoldo. Un hombre sin menos. In: ZEA, Leopoldo. **Discurso desde a marginalização e a barbárie**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas volume III. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BETHELL, Leslie. **Historia de América Latina**. Tomo II: América Latina Colonial: Europa y América en los siglos XVI, XVII, XVI. Barcelona: Crítica, 1990.

BETHELL, Leslie. **Historia de América Latina**. Tomo III: América Latina Colonial: economía. Barcelona: Crítica, 1990.

29. <http://www.lanacion.com.ar/1784034-la-ultima-entrevista-de-eduardo-galeano-con-la-nacion> [abril.2015]

BETHELL, Leslie. **Historia de América Latina**. Tomo IV: América Latina Colonial: población, sociedad, cultura. Barcelona: Crítica, 1990.

BLUMER, Herbert. The Methodological Position of Symbolic Interactionism. In: **Symbolic Interactionism: Perspective and Method**. USA: Prentice-Hall, 1998 [1969]. p. 1-60.

BOSI, E. **Memória e sociedade**. Lembranças de velhos. São Paulo: SP. T.A. Editor, 1979.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. SP: Folha de S. Paulo, 2003.

CORTÁZAR, Julio. Algunos Libros/Textos como: La Rayuela; 62/Modelo para armar; Graffiti; Continuidad de los parques; “Ómnibus”; Autopista del Sur; Las babas del diablo...

CORTÁZAR, Julio. **Clases de literatura**. Berkeley, 1980. Carles Álvarez Garriga (ed.). Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2013.

D’ORS, Eugenio. **La filosofía del hombre que trabaja y que juega**. Madrid: Libertarias/Prodhufo, 1995.

DÁVILA, Lourdes. *Las ciudades de Cortázar y Calvino*. Revista de la universidad de México. Revista UNAM, nº 1, 2014; p.83-89.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: a artes de fazer**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

DE LA TORRE, Iván. *Roberto Arlt y Jorge Luis Borges. Caminantes en Buenos Aires*. Revista Replicante. In: <http://revistareplicante.com/robertoarltjorge-luisborges/> - [08/04/2015]

DUSSEL, Enrique. **Ética da libertação na idade da globalização e da exclusão**. Petrópolis: Vozes, 2000.

DUSSEL, Enrique. **Hipótesis para el estudio de Latinoamérica en la Historia Universal**. Chaco, Resistencia (ARG.) 1966. <http://www.ifil.org/dussel/html/01.html>

DUTRA, Delia. Migração internacional e trabalho doméstico. Mulheres peruanas em Brasília. Brasília: CSEM, São Paulo: OJM, 2013a.

FOUCAULT, M. **De espaços outros** [‘De los espacios otros’] (conferência no Círculo de Estudos Arquitetônicos. 14 de março de 1967) – [está na web]

GOFFMAN, E. **Estigma**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1988.

GOFFMAN, E. **La presentación de la persona en la vida cotidiana**. BsAs: Amorroutou, 1994.

GOFFMAN, E. The Interaction Order. American Sociological Association, 1982 Presidential Address. **American Sociological Review**, 1983, vol. 48, No. 1, (February), p.1-17.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HARA, Tony. **Ensaio sobre a singularidade**. São Paulo: Intermeios, Londrina: Kan editora, 2012.

HARVEY, David. **Ciudades Rebeldes. Del Derecho de la ciudad a la revolución urbana**. Akal, Madrid, 2013.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

Informe Naciones Unidas. **La situación demográfica en el mundo, 2014** - Informe conciso. Departamento de Asuntos Económicos y Sociales. División de Población. Nueva York, 2014.

JELIN, Elizabeth. Epílogo II. Fronteras, naciones, género. In: GRIMSON, Alejandro (comp.) **Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro**. Buenos Aires: CICCUS / La Crujía, p.333-342, 2000.

LEFEBVRE, Henri. **La production de l'espace**. Paris: Anthropos, 2000.

NUNES, B. F. Weber, Simmel e Wirth a cidade e o cidadão na sociedade de mercado. In: Bandeira, Lourdes; *et. al.* **Política, ciência e cultura em Max Weber**. Brasília: UnB/Imprensa Oficial, 2000.

NUNES, Brasilmar Ferreira. **Sociedade e infância no Brasil**. Brasília: UnB, 2003.

OLALQUIAGA, Celeste. **Megalópolis. Sensibilidades culturais contemporâneas.** São Paulo: Estudio Nobel, 1998.

PARK, Robert Ezra. A Cidade: Sugestões para a Investigação do Comportamento Humano no Meio Urbano. In: VELHO, O. (org.). **O fenômeno urbano.** RJ: Zahar, 1979, p.26-67.

PARK, Robert Ezra. **Las migraciones humanas y el hombre marginal.** Disponível em : www.infoamerica.org/teoria/park1.htm, acessado em: 22/9/2014. [do original: *Human Migrations and the Marginal Man.* 1928. Tradução ao castelhano de Emilio Martínez, Profesor Titular de Sociología Urbana, Universidade de Alicante].

PERULLI, Paolo. **Visões da cidade. As formas do mundo espacial.** São Paulo: SENAC, 2012.

POPPER, Karl R. **Conhecimento Objetivo.** São Paulo: Itatiaia Limitada USP, 1975.

POPPER, Karl R. **O Conhecimento e o Problema Corpo-Mente.** Lisboa: Edições 70, 1996.

ROMERO, José Luis. **Latinoamérica las ciudades y las ideas.** Bs.As.: Siglo XXI, 2010.

RUSSI, Pedro. Marcas das ruas em crise: inferências a partir do caso espanhol. In: VERON, E., FAUSTO NETO, A., et al. **A rua no século XXI: materialidade urbana e virtualidade cibernética.** Maceió: EDUFAL, 2014, p. 151-166.

RUSSI, Pedro; DUTRA, Delia. **La producción del espacio urbano en la vida de un grupo de migrantes peruanas, empleadas domésticas en Brasilia.** Quid 16. Revista de Área de Estudios Urbanos – Argentina – Gino Germani, v.1, p.127 - 144, 2013b.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado.** São Paulo: Hucitec, 1997.

SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço, Tempo. Globalização e Meio Técnico-Científico Informacional.** São Paulo: Hucitec, 1994.

SASSEN, Saskia. **Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos.** Madrid: Traficante de Sueños, 2003.

SASSEN, Saskia. **Una sociología de la globalización.** Bs. As., Madrid: Barpal Katz, 2007.

SILVA, A., **Imaginarios urbanos. Bogotá y São Paulo: Cultura y comunicación urbana en América Latina.** Bogotá: Tercer mundo, 1994.

SIMMEL, G. O conceito e a tragédia da cultura. In: Souza, J., Öelze, B. **Simmel e a modernidade.** Brasília: UnB, pp.77-105, 2005.

SLOTERDIJK, Peter. **Esferas I.** Madrid: Siruela, 2009.

SLOTERDIJK, Peter. **Regras para o parque humano.** Uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

VÁSQUEZ ROCCA, A. **El vértigo de la sobremodernidad, “no lugares”, espacios públicos y figuras del anonimato.** DU & P: revista de diseño urbano y paisaje, Vol. 3, nº 10, 2006. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=157620>.

VII.

As Tecnologias Digitais e o telejornalismo: influência e relações

RODRIGO GABRIOTI¹

Resumo

Discutir o telejornalismo, em meio a tantas tecnologias digitais disponíveis, é a proposta deste artigo que constata a mudança dos processos comunicacionais que impõem outras ordens sociais à cultura e também ao convencionalismo midiático. As novas demandas estão aceleradas e propõem desafios aos profissionais da Área, que são colocados em certa igualdade ao público, que deixa a condição de passividade para um certo protagonismo ao também poderem produzir Comunicação em função da digitalização que materializa os avanços tecnológicos do momento. Analisando esse processo de convivência, é fato que o telejornalismo sofre impactos e não teve outro método, senão escolher caminhos diante de forte concorrência audiovisual. A imagem e a colocação do indivíduo no centro de alguns processos foram as estratégias iniciais encontradas.

1. Doutor em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Professor do curso de Jornalismo da Escola Superior de Administração, Marketing e Comunicação (ESAMC) Sorocaba. E-mail: rgabrioti@hotmail.com

Palavras-chave

Comunicação. Digital

Abstract

Discussing news programs, among so many digital technologies available, is the proposal of this article, which notes the change in the communication processes that impose other social orders on culture, and also media convention. The new demands are accelerated and pose challenges to the professionals of the Area, who are placed in certain equality with the public, which leaves the condition of passivity to a certain protagonist while also being able to produce Communication in function of the digitalization that materializes the technological advances of the moment. Analyzing this process of coexistence, it is a fact that the TV News suffers impacts and had no other method, but to choose paths in the face of strong audiovisual competition. The image and the placement of the individual at the center of some processes were the initial strategies found.

Keywords

Communication. Digital

Resumen

Discutir los telediarios, entre tantas tecnologías digitales disponibles, es la propuesta de este artículo, que señala el cambio en los procesos de comunicación que imponen otras órdenes sociales en la cultura y también la convención de los medios de comunicación. Las nuevas demandas se aceleran y plantean desafíos a los profesionales del Área, quienes se encuentran en una cierta igualdad con el público, lo que deja la condición de pasividad a un cierto protagonista y al mismo tiempo puede producir la Comunicación en función de la digitalización que se materializa. Los avances tecnológicos del momento. Al analizar este proceso de coexistencia, es un hecho que el telediario sufre impactos y no tenía otro método, sino elegir caminos frente a una fuerte competencia audiovisual. La imagen y la ubicación del individuo en el centro de algunos procesos fueron las estrategias iniciales encontradas.

Palabras clave

Comunicación. Digital, telediario.

Panorama

Correr atrás do que tem grande repercussão na Internet e que mobiliza a esfera pública; constatar a veracidade do acontecimento no registro de imagens amadoras ou de circuitos de segurança; aceitar que se trabalha em um conglomerado de produção noticiosa que exige autopromoção e estímulo; saber qual a sua audiência, sem grandes custos de medição por parte de institutos de pesquisa, com o retorno imediato das mensagens de WhatsApp são as características mais eminentes do telejornalismo nestes tempos de convergência. O cenário de interfaces proporciona ao Jornalismo, de modo geral, novas experimentações, capazes de rever sua estereotipia como amostragem de realidades, a partir do agendamento e controle da vida social pelos grandes conglomerados noticiosos ou simplesmente de meios que se propõem a reunir aquilo que subjetivamente se tacha como importante a saber dentre fatos cotidianos.

O telejornal, a telenovela e o programa favorito, não necessariamente, exigem mais o ritual sagrado de outrora em que a família brasileira se reunia na sala como se diante de um oráculo estivesse. Muito menos estar no horário anunciado da programação. Essa enorme possibilidade oferecida pela Internet de transitar por aquilo que nos interessa e muda o nosso entorno, acende praticamente uma “luz amarela” nos meios de comunicação tradicionais, em especial, a televisão que diretamente concorre com universos audiovisuais paralelos. Não é mais plausível compreender os fenômenos comunicacionais apenas admitindo sua estrutura massiva envolvendo emissor, mensagem e receptor interligados em um processo de via única. Evidentemente, essa nuance permanece, mas, exige novas formas de admissão e compreensão.

O Relatório Obitel 2018, do Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva, demonstra isso quando Greco e Lopes (2018) sinalizam que o acesso à internet aumentou nos domicílios brasileiros na ordem de 64%. Consequência disto são os dispositivos móveis, no caso os telefones celulares, que estão em 94,8% dos domicílios do país. Destes grandes índices, apenas a TV aberta se aproxima. Mesmo com registro de queda de audiência, segundo registram as autoras, os canais abertos de televisão detêm 89% da audiência brasileira.

Em paralelo a isso, a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (Pnad) 2017, veiculada pelo Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações

e Comunicações, mostra que o sinal digital de televisão aberta já está em 79,8% das casas que, em números reais, representam 54 milhões de residências, que confirmam a tendência sobre a extinção gradual do sinal analógico. Apenas 6,2% das casas, segundo as estimativas do levantamento, devem ficar sem acesso à TV porque não possuem o conversor digital ou um novo receptor que já receba a nova forma de transmissão. A mesma pesquisa aponta também que 49 milhões de brasileiros têm um receptor de tela fina em casa, o que revela certa predileção por uma tecnologia de momento.

Em tempos desta cultura digital, tais dados asseguram à televisão um novo lugar com um novo papel a desempenhar e que definitivamente ainda não se sabe qual seja. AS tentativas se dão, mas podem ser, muito efêmeras sob o risco de se tornarem ultrapassadas. Vale lembrar que o digital é uma materialização pela qual as tecnologias ganharam maior expressão porque, ao contrário de outras tantas possibilidades, agora, os indivíduos podem se sentir mais pertencentes ao espaço que quiserem. Assim, se a Internet e os celulares avançam a ponto de colocarem os indivíduos, no centro dos processos comunicacionais, torna-se constante o desafio de pensar como um dos meios mais idolatrados, do Brasil e da América Latina, se porta em tal contexto.

Esse desafio se justapõe a dois extremos: por um lado, do profissional que representa o meio de comunicação, e por outro, o público. Nota-se, nos dias de hoje, que o profissional não pode mais trabalhar exclusivamente a um determinado segmento midiático, afinal, as produções não são mais limitadas. Pode-se admitir que se os aparatos são transmidiáticos, os profissionais são multimídia. Tal discurso é uma realidade, na prática, e talvez uma utopia, na teoria, porque a formação e a profissionalização para isso ainda parecem estar longe do ideal por vários fatores, inclusive, dos próprios profissionais do futuro, que buscam ingressar nesse universo e que mesmo dominando as matrizes tecnológicas do momento, incrivelmente, patinam em meio à tanta informação, sem muitas vezes, saber o que fazer com essa abundância de coisas acontecendo simultaneamente e que se atualizam em fração de segundos.

Quem segue por estes caminhos da Comunicação, em época tão facilitada, verifica que uma das máximas do pensamento de Thompson (1995) segue ativa. O autor defende em um de seus pressupostos, desenvolvido há mais de duas décadas, que todo comunicador deve jogar com a capacidade de resposta do

receptor, que passou a receber diferentes modelos de interações sociais através dos meios de comunicação de massa devido à pluralidade de produtos disponíveis. Vale registrar aqui que agora esse receptor também pode ser emissor. Embora haja vastas possibilidades de oferta, traduzida atualmente sob o conceito do *on demand*, Thompson (1995, p.297) considera a comunicação televisiva uma interação social transformada.

A cultura moderna é, de uma maneira cada vez maior, uma cultura eletronicamente mediada, em que os modos de transmissão orais e escritos foram suplementados – e até certo ponto substituídos – por modos de transmissão baseados nos meios eletrônicos.

As sucessões ocorrem – atualmente de forma muito mais rápida – mas embora o discurso da digitalização e de tecnologias mais modernas, como os celulares e computadores, demonstre um momento efervescente, em hipótese alguma, podemos abrir mão de outros momentos da História da Comunicação quando práticas e inventos tiveram valores impressionantes em vários sentidos, em especial, o cultural. Com isto, queremos dizer que a escrita e o audiovisual, ao surgirem, tiveram suas patentes à cultura, à sociedade, à tecnologia e à comunicação. Parece um velho clichê, mas não deixaremos de ouvir que jamais um meio substituiu outro. E acreditamos que o potencial tecnológico, que revoluciona a Comunicação, também siga pelo mesmo caminho.

Segundo Marialva Barbosa (2013), a passagem do analógico ao digital marca a transformação dos modos de comunicar nos últimos 20 anos do século XX alterando radicalmente as noções de Tempo e Espaço. Agora, o Tempo assume uma condição de presente expandido que vai ao clímax do ultra-atual e o Espaço significa estar em todos os lugares. Nessas novas *representâncias*, como defende Paul Ricouer, os atores que transitam pelo Tempo e pelo Espaço são produtores de informação. Possibilidade que exacerba a quantidade e minimiza a qualidade, um binômio perigoso no contexto de rede, que por sua vez, se estabelece pela convergência entre telecomunicações e informática. Essa aceleração de tempo e a reconfiguração do espaço ganham forma com a Internet e também com a mobilidade dos telefones celulares, nos anos 1990. Estar próximo a qualquer tempo gera uma permanente tensão entre a

temporalidade particular de cada cultura e da temporalidade mundo. Como diz Vilches (2001, p. 41), “as coisas começam a mudar quando a rede chega e procura oferecer algo aos usuários em troca de seu tempo”.

Henry Jenkins (2008), em seu conceito de Cultura da Convergência, explica essa convivência entre tradicional e moderno. Mais do que a coexistência entre o que o autor considera, como velhas e novas mídias, está o processo de transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais. É um ecossistema que se forma, pois, nesta perspectiva, estamos tratando de desenvolvimento tecnológico, muitas vezes oferecido por questões de mercado, que mudam as noções culturais e sociais. De que forma? É cada vez mais notório que o ser humano não se desvencilha da tecnologia, que vem impondo a cada um, certa condição de isolamento. Não raro encontrarmos, em grupos, a intervenção do virtual. Dificilmente em uma roda, você não encontra um refém de um aparato tecnológico, em especial, o celular. Em almoços de família, em restaurantes, não raro se encontram todos à mesa substituindo o “conversando” pelo “teclando”. Aliás, diga-se de passagem, o fetiche pelo celular floresce, uma vez que ele deixou de ser apenas um meio de fazer e receber chamadas telefônicas. Cada vez mais, os celulares se tornam um conjunto de suportes reunidos em um único aparato parecendo uma moderna extensão do homem por meio da qual o indivíduo consegue simbolicamente estar pelo mundo em sentido onipresente. A isso, Helles (2013) considera *affordance*, ou seja, a complexa influência das tecnologias nas formas pessoais de comunicação. Segundo ele (2013, p. 14), “[...] *the central affordance of mobile phones is not the mobility of the device per se, but rather the fact that the user becomes a mobile terminus for mediated communicative interaction across the various contexts of daily life*”.

Fato é que os meios de comunicação, como integrantes da cultura, precisam acompanhar toda a evolução ou pelo menos se inserir em parte dela. Quando o jornalismo se estende ao público é porque se dá conta de que não dá mais para estar em condição soberana, pois, mercadologicamente isto lhe acarretará perdas, uma vez que a distante e idealizada Aldeia Global, nos anos 1960 por McLuhan, que previa mudanças na forma de pensar e comunicar, está mais do que concretizada em um estado de conectividade. Segundo Nassar (2014), McLuhan tinha a ideia de um mundo interconectado por tecnologias de comunicação, produtoras de grandes impactos em nosso cotidiano, com

personagens inovadores e sedutores em seus designs, conveniências e softwares. O autor canadense acreditava que os meios eletrônicos de comunicação retribalizam o mundo fragmentado pelos meios mecânicos.

Tais condições sustentam novos aportes à cultura tanto que a imagem supervalorizada da TV não precisa mais estar necessariamente nela como meio em si, mas sim, se reproduzir nos mais diversos dispositivos móveis. Resultado de uma mudança que também implica no modelo comunicacional outorva vigente. Segundo Helles (2013), isto representa uma passagem do “*One to Many*”, pertencente à televisão, para o “*Many to Many*”, nos dispositivos em rede. Ou, como diria Castells (1999), uma transição da Comunicação de Massa para a Auto Comunicação de Massa.

Os impactos da tecnologia na indústria jornalística

A atividade jornalística e as tecnologias estão em convivência e são expressões culturais que se realizam, se renovam e se projetam perfazendo novas ordens sociais. Uma vez apontado que a convergência é uma condição midiática do presente, não é mais possível seguir um modelo de produção televisiva como em seu início. Há mais de 60 anos, a TV se desenvolveu no Brasil absorvendo características do rádio e valorizando a imagem inicialmente para depois propor uma linguagem e um estilo próprios. Imaginemos, décadas atrás, como era difícil programar e executar uma transmissão. Os enormes aparatos técnicos se transformaram em peças obsoletas. A cor faltava ao sinal televisivo. Em sua primeira década de funcionamento, no Brasil, não havia condições para gravações. Tudo era feito ao vivo.

Entretanto, agora se vive o tempo deste meio convergir com outras mídias que se propagaram a partir da Internet. A evolução tecnológica não ocorreu somente nas emissoras – que fazem altíssimos investimentos – mas também, nos aparelhos receptores cuja audiência que consome, investe para ter a melhor imagem e o melhor som, as únicas condições concretas que o sinal digital convencionou a oferecer por ora na televisão que pode ter amplas opções assim como as redes por onde hoje boa parte do público migrou. As técnicas de improviso recorrentes em muitos lares, com palha de aço na ponta da antena para evitar chuveiros e imagens duplas – conhecidas por fantasmas – hoje dão lugar

à qualidade tecnológica configurada em sistemas como HD, 3D e 4K, entre outros, em grandes centros, pois se tratando de Brasil, há sempre de se pensar nos rincões por onde nem sempre a tecnologia é uma realidade. Neste século XXI, ainda há locais onde Internet é algo raro e os fluxos comunicacionais se dão pelas formas primárias ou pelas mediações dos meios.

Enfim, na grande maioria dos casos, avanços e mudanças se apresentam e para Temer (2010), provocam alterações na relação entre televisão e público, o que torna incerto o futuro para o próprio meio e seus produtos. Segundo ela (2010, p. 102):

[...] é preciso compreender a televisão a partir de observações continuadas, sua história e seu desenvolvimento, sua relação com outros gêneros de programação e, a partir desse ponto, apontar tendências e possibilidades para o telejornalismo produzido e veiculado [...]

Ainda que não especificamente no Jornalismo, parte disto já se observa, por exemplo, no Relatório Obitel, quando Lopes e Greco (2018) mantêm a TV aberta como central no cenário audiovisual do Brasil, considerando tal meio, como aliado das novas mídias na reconfiguração do panorama da ficção televisiva brasileira propondo, inclusive, a problematização de outras questões como o que se entende por televisão dentro da própria televisão e outros ambientes. Esta observação ganha sentido quando Vilches (2001, p.29) também acena para...

A nova ordem social e cultural que tem início no século XXI tornará obrigatório revisar as teorias da recepção e da mediação, que ressaltam conceitos como identidade cultural, resistência dos espectadores, hibridação cultural etc. (VILCHES, 2001, p.29)

Assim se observa que há muitos flancos aos quais caberá aos pesquisadores da Área explorar a partir dessas práticas. Nossa experiência em uma década de sala de aula, com alunos do curso de Jornalismo, no interior de São

Paulo, e de 15 anos em uma emissora de televisão regional, também no interior paulista, nos certifica a concordar que problematizações existem, afinal, a cada dia que passa, gerações estão se sucedendo nos bancos escolares e demonstrando que a Internet e os aparatos digitais estão muito mais presentes nesse cotidiano juvenil do que propriamente a televisão. E não somente com este meio acontece. Percebe-se que cada vez mais, os jovens têm suas predileções musicais, por exemplo, organizadas em suas *playlists*, deixando de consumir simbolicamente o rádio tal qual o conhecemos.

Retomada a televisão, o processo de convivência ainda parece perene porque apesar de novas cognições propiciadas pelos adventos tecnológicos contemporâneos, o aspecto humano ainda segue atemporal no que tange às práticas comunicacionais. É neste diapasão que ainda se consegue fazer da televisão um meio visual por excelência, um fator de sedução. Muito também porque ainda vivenciamos tempos em que há uma transição de costumes que estão diretamente relacionados às experiências dos indivíduos, ou seja, enquanto houver pessoas que foram “criadas” pela televisão, ainda é possível falar em brevidade a esse meio que agora parece estar condenado a constantemente buscar sua reinvenção.

E essa reinvenção se percebe, por exemplo, já neste ano de 2019 quando, por exemplo, a Rede Globo reviu sua programação matinal estendendo a duração de seus telejornais matutinos, em especial, aqueles que tratam das notícias locais. As primeiras horas do dia trazem rotatividade na audiência, afinal, são pais levando seus filhos para as escolhas, trabalhadores seguindo para mais uma jornada que, ao mesmo tempo, em que buscam o entretenimento das redes sociais, querem saber como seu cotidiano pode ser melhorado ao evitar o trânsito pesado, o mau tempo, o protesto pelo meio do caminho... assim, o trabalho jornalístico se mantém incisivo ao cumprir um dos objetivos principais de sua gênese: a prestação de serviço.

Todavia não há como deixar de considerar que, no campo da Comunicação, o Jornalismo seja o mais afetado por tantas e rápidas transformações comunicacionais que propiciam a convivência entre práticas tradicionais e modernas. Essa afetação ocorre porque, de certa forma, todos são capazes de produzir comunicação. Aliás, em tempos nos quais a mobilidade favorece, de qualquer ponto, uma condição de transmissão, é reconhecida a capacidade de expressão

dos indivíduos. Hoje, por exemplo, as informações do trânsito se integram às narrativas do informativo jornalístico, com o apoio de quem está ao volante e que consegue por meio de aplicativos, abastecer um sistema de informação sobre o que está acontecendo nas ruas. Essa simbiose propicia trabalhar com a informação e apurá-la a ponto de entregar ao produto midiático uma notícia que impacta na vida das pessoas.

Nesse particular, é interessante distinguir os atos entre produzir comunicação e informação. Qualquer mensagem de um polo emissor, seja ela de qual valor ou intenção, corresponde ao ato de comunicar. Nesta condição existente de que o jornalismo se abriu à colaboração das pessoas, o simples fato de um cidadão comum fazer chegar à redação a foto de uma rodovia congestionada, por conta de um feriado prolongado, por exemplo, não quer dizer que se trata de uma informação. Essa atitude representa uma comunicação, ou seja, a intenção de quem enviou a imagem nada mais é do que alertar quem produz as amostragens da realidade de que aquilo pode vir a ser notícia. Nesse particular, é que se agrega o trabalho do Jornalismo cuja função será apurar para se abastecer de todas as informações que serão convertidas em prestação de serviço ao público. Logo, entendemos que, na proporção do Jornalismo, informar é apurar e comunicar é registrar um momento. Tudo isto comprova que a produção jornalística não está mais somente nas mãos dos grandes conglomerados e se alinha ao que pensa Castells (1999), quando nos coloca na condição de uma sociedade em rede, onde a comunicação interativa, de base eletrônica e transmissão digital, organiza o conjunto das práticas sociais do planeta em termos da interação do global e do local.

Assim, a participação da audiência influi na construção dos produtos midiáticos. De acordo com Vizeu e Siqueira (2010, p. 89), “o campo da produção passa a contar com um novo ator: o público. Uma audiência que não assiste mais só ao telejornal, mas pode contribuir para a sua produção, para a produção de notícias e reportagens”. Cria-se um elo de identificação com o receptor, que assim como se expõe em uma rede social, também deseja se ver na tela nos fazendo refletir: até que ponto esse cidadão, de fato, está reportando um fato com fins noticiosos? Grosso modo, uma satisfação bilateral se estabelece, afinal, os meios de comunicação fazem disso um ingrediente para suas posições estratégicas de sobrevivência em um mercado de tantas e rápidas

transformações observando ainda como tem se dado o fluxo a partir do avanço da Internet e da migração do público. Em troca disto, se oferece a prestação de serviço, afinal, a audiência depende da iniciativa midiática para abordar e dar visibilidade a uma questão. O buraco na rua, o ponto de ônibus sem cobertura, o trânsito ou o lixo acumulado em uma cidade atrapalham o dia a dia e são, pelo menos em tese, preocupações para o bem comum. Embora o indivíduo tenha a liberdade de usar seus espaços próprios em suas redes, evidentemente, ainda é na imprensa que os resultados são mais eficazes, pois, estes refletem na administração pública que pode ter sua imagem arranhada muito mais pela crítica jornalística do que pelo cidadão.

No caso do jornalismo televisivo, a imagem é sua grande vantagem, afinal, a ideia de movimento imprime um ritmo similar à velocidade dos fatos registrados. Outro ganho potencial da televisão é com o recurso de edição de imagens, sobretudo, com a sonorização que simboliza a intensidade do acontecimento permitindo-lhe o acréscimo de efeitos que carregam consigo simbolismos. Para Marcondes Filho (1993, p.101). “a precedência da imagem é o que caracteriza a situação das culturas contemporâneas como um processo de ‘dislexia’, segundo o qual está se reduzindo nas pessoas a capacidade de ler textos longos ou que envolvem certa abstração”.

Apesar das práticas comunicacionais terem avançado, quando se trata de imprensa, esta ainda segue sua gramática, que prima pela apuração, reverberando questões que realmente tenham utilidade, por isso, o processo de construção das notícias ainda segue a lógica dos critérios de noticiabilidade. E isto se sustenta, quando Charaudeau (2007) considera que o discurso informativo preze pela credibilidade, uma vez que trabalha com o pressuposto da verdade.

Logo, o que vai determinar esse processo de participação no ambiente jornalístico, realmente, é o profissional de redação que vai avaliar os fatos e seus respectivos potenciais de notícia. O trabalho de apuração serve para que as equipes de edição se certifiquem do que realmente está acontecendo para assim pensar qual a relevância e utilidade ao público. Mesmo com a tecnologia e o envolvimento do público na produção jornalística, segue vigente o paradigma dos *Gatekeepers* como filtros de informação. Um antídoto e tanto para o combate às notícias falsas que já se materializam entre os cidadãos e que, na Europa, prefere ser visto como desinformação.

O Relatório do Conselho da Europa 2017 tratou desse tema exaurindo propostas de um marco disciplinar e a elaboração de políticas. O grande temor em torno do assunto é com campanhas despropositadas que semeiem desconfiança e confusão, a partir das explorações de diferenças socioculturais estabelecidas em tensões religiosas, raciais, étnicas, entre outras. São três as classificações colocadas: (1) **Informação equivocada**, quando é errada e não tem o objetivo de prejudicar; (2) **Desinformação**, quando dados falsos são divulgados para causar danos; (3) **Informação maliciosa**, quando mesmo verdadeira, é frequentemente pensada para ficar em segredo e só ser divulgada com o intuito de prejudicar.

Desta forma, a função social do Jornalismo ganha relevância, pois, segundo o diagnóstico do Relatório, se torna indispensável desmentir a desinformação que se apega ao emocional e se propaga como chamas de um incêndio. Por isso, 34 recomendações nascem, entre elas, a criação de um conselho internacional para guiar quem lida com a informação; a produção de ferramentas para verificar fatos e rumores e a prática de padrões éticos nos veículos de comunicação. Instituições sérias do *mainstream* e de iniciativas independentes se organizaram para esse trabalho sério e ético. São os casos do Portal G1 e da Agência Pública, por exemplo, checando a partir de narrativas construídas, o que de fato procede e o que é invenção, ou como o caro leitor preferir, *fake* ou desinformação.

No caso da televisão, a atividade jornalística se dá contando uma história com personagens, informações e imagens, que em uma concepção estética (a reportagem), assume esse compromisso. Entretanto, o profissional que registra as histórias dispõe de princípios, opiniões, posições partidárias, e tantas outras condições que obviamente interferem na construção de uma reportagem, afinal, aquela é sua visão de mundo frente ao fato. É por isso que podemos apontar para a inexistência da imparcialidade no jornalismo. E, aqui, não confundamos Imparcialidade com Objetividade. A primeira se refere a valores pessoais que apontam para o direcionamento de uma construção jornalística enquanto a segunda refere-se a uma forma de contar uma história, seguindo o princípio jornalístico básico, que é o de sempre ouvir a versão de todos os envolvidos em um fato. Situações que vão na contramão da liberdade das redes que se tornaram uma arena de disputas onde opiniões pessoais se sobressaem a fatos gerando tensos, acalorados e, algumas vezes, dispensáveis debates.

A produção jornalística pós-impactos

Apesar de todo o avanço tecnológico, da preocupação com formatos que deem conta dessa realidade tecnocultural, das convergências e mutação de linguagem, a condição do critério de noticiabilidade permanece imutável. A base dessa construção, segundo Wolf (1994), se apoia em acontecimentos interessantes, significativos e relevantes. Já para Sodré (2009, p. 21),

[...] os valores que sustentam a noticiabilidade de um fato – ou seja, a condição de possibilidade para que este venha a transformar-se em notícia – podem variar segundo o lugar do fato, do nível de reconhecimento social das pessoas envolvidas, das circunstâncias da ocorrência, da sua importância pública e da categoria editorial do meio de comunicação.

Sobre essa condição de escolher fatos com potencial para notícia, isto se desenvolve nas redações com ideias trazidas pelos profissionais do veículo bem como a comunidade que interage por meio de WhatsApp, telefone ou e-mail. Também se integram a este processo outras mídias e a suíte de fatos já divulgados. A definição da notícia também segue, na televisão, o perfil editorial de um telejornal. Geralmente, as reportagens nunca se isolam estando sempre contextualizadas em cenários do cotidiano social.

Mas, depois dessa influência direta das tecnologias na produção noticiosa, evidentemente há impactos posteriores nesse fazer jornalístico. A linguagem, digamos é um pouco, mas a constatação audiovisual e a “parceria” com o público parecem ter sido os pilares estrategicamente escolhidos para que o telejornalismo não ficasse alheio a esse processo cultural dos dispositivos tecnológicos. A televisão até parecia se candidatar a esta potencialização tecnológica, no tocante ao seu sistema digital, mas os efeitos da mudança foram apenas dois – som e imagem, já citados neste texto – e o apelo para as pessoas terem logo o acesso a esse modo de transmissão do sinal televisivo. Por isso, é no conteúdo, que estão os sentidos simbólicos para que o telejornalismo conviva harmonicamente com as “tentações” das redes.

Já elencadas na abertura deste texto, como características mais eminentes do telejornalismo, a primeira delas reporta a uma necessidade dos profissionais

que exercem o jornalismo, na televisão, em rever o conceito do que realmente é notícia. Objetivamente indefinido, mas subjetivamente definido, se é que assim podemos propor, há fatos antes impensáveis em serem noticiados nos telejornais, mas que fazem sucesso na Internet, com milhões de visualizações e likes e que, posteriormente, ganham as telas, agora planas da televisão, sobretudo quando um fato dessa natureza está no site vinculado ao mesmo grupo midiático. Na mesma proporção, estão histórias chocantes ou bizarras que também entram na programação por conta do grande número de acessos que de alguma forma se tornam “predileção” do público como já ocorria muito antes com os *fait divers*.

A segunda característica é a busca por imagens produzidas por amadores ou registradas em circuitos de câmeras de segurança. O jornalismo, quando se ocupa de suas histórias nem sempre as contam registrando seu exato momento de realização. A presença de um repórter se dá entre o acontecimento e sua divulgação ao meio de comunicação com o exercício da apuração para se recontar uma história. Podemos exemplificar isso com o caso da morte do jornalista Ricardo Boechat, do Grupo Bandeirantes de Comunicação, em um acidente de helicóptero, em São Paulo, na primeira quinzena de fevereiro de 2019. O fato, com ampla cobertura e repercussão, inclusive com o depoimento de uma testemunha, se valorizou ainda mais com o registro de uma câmera de segurança próxima ao local do acidente que registrou a aeronave descendo para a tentativa de um pouso de emergência e seu choque com um caminhão na Rodovia Anhanguera, uma das mais movimentadas do país. A existência de uma imagem que comprova o fato narrado serve como ratificação do acontecimento. Hoje, na prática do jornalismo em televisão, a qualquer fato ocorrido, já se pensa como parte do processo de apuração e execução das reportagens, primeiramente, a busca por imagens.

Sobre a terceira característica eminente que apontamos, o trabalho em conglomerados midiáticos estabelece uma relação de harmonia entre televisão e internet que revela a natureza de cada meio. Enquanto a televisão tem espaços a serem utilizados seguindo uma programação, a Internet tem a sua obrigatoriedade de ser atual a todo momento. Também se percebe que nessa harmonia, muitas vezes, a convergência construída é uma autopromoção no sentido de fazer com que o telespectador se informe pelo canal de TV e também por seu

site. Em muitas ocasiões, o que segue para a Internet são conteúdos extras ou até mesmo que fazem parte da notícia, mas que não cabem no telejornal. Um exemplo prático disso seria a interrupção no abastecimento do fornecimento de água em uma cidade. Para que no meio televisivo não se traga todos os bairros e a questão seja tratada de forma mais genérica, valorizando efetivamente o que vai mudar no cotidiano da população, a relação dos bairros da cidade é direcionada ao portal de notícias para o qual simbolicamente, em sua narrativa, o jornalista direciona o acesso.

Em relação à quarta característica, o WhatsApp se tornou uma ferramenta preciosa de aproximação das emissoras com o público. Por meio do aplicativo, é possível mensurar a audiência que um telejornal tem, não em termos absolutos e consolidados, mas é um *feedback* em tempo real com comentários, elogios, críticas e sugestões de pauta. A saída perfeita para o bom uso desse canal de comunicação é trazer o telespectador para o centro do processo, uma vez que ali chegam muitas imagens e narrativas que se tornam pauta.

Em tempo, íamos nos esquecendo do uso de drones, cada vez mais incorporados ao telejornalismo para a tomada de imagens aéreas com o propósito de estabelecer dimensões do fato bem como captando imagens que nem sempre serão permitidas a uma equipe de reportagem em sua constituição comum de jornalista, repórter cinematográfico e uma câmera. Esse recurso tecnológico não se incorporou apenas ao Jornalismo, mas também a alguns segmentos da sociedade tanto que a Agência Nacional de Aviação Civil (ANAC) impôs regras rígidas para o seu uso. É um recurso muito interessante que precisa ser bem aproveitado, mas que se tornou uma muleta de muitas reportagens, como algo “inovador” e “diferenciado”. Logo de sua descoberta, foi interessante para esse sentido, mas agora o uso de drones está correndo o sério risco de se tornar algo banal, ou na simbologia da tecnologia, ultrapassado.

Enfim, falar de telejornalismo em tempos de convergência é mais do que uma constatação. É uma provocação, afinal, enquanto você se dedicou à leitura deste texto até aqui, inúmeras coisas já aconteceram ao seu redor, milhares de postagens já foram feitas nas redes, centenas de pessoas já enviaram mensagens de WhatsApp e nós, pesquisadores em Comunicação, ainda buscamos entender como tudo isto aconteceu tentando dar conta de um tempo que passa em um piscar de olhos.

Considerações Finais

Anteriormente existentes, mas em outros formatos, as tecnologias ganharam, com a Internet e o processo de digitalização, uma agilidade que redimensiona a sociedade e altera todos os sentidos da produção cultural. Uma prova dessa influência é quando justificamos, por meio de pesquisas, que os brasileiros deste século XXI têm mais aparelhos celulares do que de televisão. Uma mudança não apenas cultural, mas também de postura, tanto aos profissionais do meio quanto ao público. Só que a demanda maior de mudança está nos profissionais, pois, estes precisam se adaptar mais a essa realidade para dar sobrevida ao meio em que atuam, já que sua manutenção não envolve apenas tecnologia, mas a mudança nos processos de linguagem e no comportamento da audiência, que por sua vez, se coloca nessa relação mais como consumidora de novas formas simbólicas do que propriamente preocupada com o bem comum.

As descrições e análises, apontadas neste texto, ainda colocam uma atenção especial a todos nós, pesquisadores da Área da Comunicação. Estão dadas, tanto pela tecnologia digital como pela televisão em si, pistas de que há muitas problematizações a serem feitas nesse processo de convergência. À academia e ao mercado estão postos desafios urgentes, inovadores e fugazes que demandam atenções especiais. Se Cultura e Comunicação se modificam e a tecnologia é democrática, no sentido de oferecer oportunidades de visibilidade, revela-se que esses processos clamam por múltiplos olhares, possivelmente construídos por diálogos interdisciplinares. Mesmo tratando do assunto sob a ótica do Jornalismo, o digital nos traz a lição de que seus espaços combinam todas as formas e frentes de Comunicação.

Infelizmente, não é só o lado bom e de renovação que cabe considerar quando se fala dessa influência tecnológica na ordem sociocultural. Evidentemente há perigos, como a tendência atual das notícias falsas e da desinformação. Sintomas existentes, mas que têm no bom jornalismo, a fórmula da apuração como resposta ao que é verdadeiro, no tocante à objetividade dos fatos. Isto é o mais importante mesmo quando a Internet coloca ao telejornalismo o desafio de repensar o conceito de notícia em um exercício interessante e necessário. O que a Área não pode perder de vista é a produção de conteúdo sério, mantendo seu compromisso com a prestação de serviço fazendo da convergência com a tecnologia, uma aliada para seguir o seu princípio de vigilância social.

Referências

ACESSO ao sinal de TV Digital atinge 79,8% das residências do país. **Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações**, Brasília, 20 dez. 2018. Disponível em: <https://www.mctic.gov.br/mctic/opencms/salaImprensa/noticias/arquivos/2018/12/Acesso_a_TV_digital_atinge_798_das_residencias_do_pais.html>. Acesso: 13 fev. 2019.

BARBOSA, Marialva. **História da comunicação no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2013. 389p.

CASTELLS, Manuel. Trad. Roneide Venâncio Majer. **A sociedade em rede. A era da informação: economia, sociedade e cultura**, 1 v. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTELLS, Manuel. **Redes de Indignação e Esperança**. Movimentos Sociais na era da internet. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2013.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das Mídias**. São Paulo: Contexto, 2007.

HELLES, Ramus. **Mobile communication and intermediality. Mobile Media & Communication**. Sage Publications, 2013, p. 14-19.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

LOPES, M.I.V.; GRECO, Clarice. Brasil: dinâmicas da Ficção Televisiva na Transição Multicanal. In: LOPES, M.I.V.; GÓMEZ OROSZCO, Guillermo. **Ficção Televisiva Ibero-Americana em plataformas de vídeo on demand**. Porto Alegre, RS. Sulina, 2018.

LOPES, M.I.V.; GÓMEZ OROSZCO, Guillermo. **Ficção Televisiva Ibero-Americana em plataformas de vídeo on demand**. Porto Alegre, RS. Sulina, 2018.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Jornalismo FIN-DE-SIÈCLE**. São Paulo: Scritta, 1993.

NASSAR, Paulo. Marshall McLuhan. In: CITELLI, Adílson et al. **Dicionário de comunicação: escolas, teorias e autores**. São Paulo: Contexto, 2014. 557p.

RELATÓRIO DO CONSELHO DA EUROPA. **Combater a desinformação em linha: uma estratégia europeia.** Disponível em: < <https://ec.europa.eu/transparency/regdoc/rep/1/2018/PT/COM-2018-236-F1-PT-MAIN-PART-1.PDF>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

SODRÉ, Muniz. **A máquina de Narciso.** São Paulo: Cortez, 1994.

SODRÉ, Muniz. **A Narração do Fato: Notas para uma teoria do acontecimento.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

TEMER, Ana Carolina Rocha Passos. A mistura dos gêneros e o formato do telejornal. In: VIZEU, Alfredo; PORCELLO, Flávio; COUTINHO, Iluska. (Orgs.). **60 anos de Telejornalismo no Brasil: História, análise e crítica.** Florianópolis, SC: Insular, 2010. p. 101-126.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna:** teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

VICLHES, Lorenzo. **A migração digital.** São Paulo: Puc Rio; Loyola, 2003.

VIZEU, Alfredo; SIQUEIRA, Fabiana Cardoso de. O telejornalismo: o lugar de referência e a revolução das fontes. In: VIZEU, Alfredo; PORCELLO, Flávio; COUTINHO, Iluska. (Orgs.). **60 anos de Telejornalismo no Brasil: História, análise e crítica.** Florianópolis, SC: Insular, 2010. p. 83-99.

WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação.** Lisboa: Editorial Presença, 1994, 3. ed.

PRO
ART

3ª Parte |

Arte, Cultura e Representação:
Diversidades de Expressões.

VIII.

Antonio Callado: Criaturas vivas presentificam o povo brasileiro no palco¹

ANTONIO HOHLFELDT²

Resumo

O artigo analisa a dramaturgia de Antônio Callado e pontua a importância histórica dos textos no contexto da literatura brasileira. A relação da literatura com o jornalismo é outro aspecto estudado no trabalho deste inovador autor que foi também revolucionário no teatro.

Palavras chave

Arte. Teatro. Crítica. Literatura brasileira. Dramaturgia.

Abstract

The article analyzes the dramaturgy of Antônio Callado, and points out the historical importance of texts in the context of Brazilian literature. The relationship between literature and journalism is another aspect studied in the work of this innovative author, who was also revolutionary in the theater.

Key words

Art. Theater. Criticism. Brazilian literature. Dramaturgy.

1. Trabalho apresentado originalmente na mesa redonda “Jornalismo e literatura na obra de Antonio Callado”, no âmbito dos Seminários Antonio Callado e Humberto Mauro, promovidos pelo PROMEL – Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Crítica da Cultura, da UFSJ – Universidade Federal de São João del Rey, em São João del Rey, de 17 a 18 de maio de 2007. Revisto pelo autor.

2. Doutor em Literatura Brasileira pela PUCRS, professor de “Teorias da comunicação” e de “Comunicação e opinião pública” no PPG em Comunicação Social; professor no PPG em Literatura, ambos da PUCRS.

Resumen

El artículo analiza la dramaturgia de Antônio Callado y señala la importancia histórica de los textos en el contexto de la literatura brasileña. La relación entre literatura y periodismo es otro aspecto estudiado en la obra de este autor innovador, que también fue revolucionario en el teatro.

Palabras clave

Art. Teatro. Crítica. Literatura brasileña. Dramaturgia.

Tivemos a oportunidade, certa vez, repórter do “Correio do Povo”, de entrevistar Antonio Callado quando do lançamento de **Reflexos do baile**, isso por volta de 1976 ou 1977, quando ele esteve em Porto Alegre; anos mais tarde, como integrante do júri do Prêmio Goethe de Literatura, isso em 1982, foi necessário decidir entre Antonio Callado e Autran Dourado para saber quem levaria aquele galardão, infelizmente, uma única vez concedido a um escritor brasileiro. E embora admiremos Autran Dourado e entenda que sua contribuição, não apenas à prática do romance, em nosso país, tenha sido esplêndida, tanto quanto o conjunto de reflexões que ele nos legou a respeito da própria manufatura do romance – lições a que sempre nos reportamos, muitas e muitas vezes – decidimos por Antonio Callado, e por um motivo muito simples, um motivo que, de certo modo, evocamos ainda agora para poder desenvolver algumas observações a respeito da obra de Antonio Callado e, muito especialmente, a respeito de sua dramaturgia. Sem a pretensão de comparar, porque seria injusto para com Autran Dourado, que nunca teve ou pretendeu ter em seu programa de vida tal encaminhamento, Antonio Callado foi aquele cidadão que jamais se omitiu em momento algum sobre nenhum episódio de nossa conturbada vida político-partidária. E que soube fazer de sua escrita, ao longo de longos e difíceis anos, pagando muitas vezes com a cadeia, o ostracismo e a perseguição, a decisão de ser um homem em situação, para usar a feliz expressão de Jean-Paul Sartre, outro intelectual sempre ativo e posicionado que, talvez por isso mesmo, quando de sua única visita ao Brasil, chegou a visitar o então jovem jornalista Antonio Callado em sua casa. Ele foi, simultaneamente, um grande e combativo

jornalista e se tornou um significativo e referente escritor de ficção, inclusive enquanto dramaturgo, que é o tema que interessa neste momento.

Como jornalista, mantemos, há mais de vinte anos, coluna semanal de crítica teatral, atravessando diferentes jornais, primeiro no “Correio do Povo”, hoje no “Jornal do Comércio”, de Porto Alegre. Mais que isso, esta é uma parte da obra de Antonio Callado menos comentada e discutida, mas que tem ganhado em atualidade, à medida em que o tempo anda. Infelizmente, muitos estudiosos da obra de Callado têm ignorado este aspecto da produção intelectual de Callado, o que é lamentável, por exemplo, com o volume organizado para uma útil coleção da Abril Cultural³. Um dos críticos da dramaturgia do escritor, dos mais sérios, Décio de Almeida Prado, indaga a respeito da peça **Frankel**: Por que Antonio Callado a escreveu? Por quê?⁴ Cremilda de Araújo Medina, em obra que faz uma ampla abordagem sobre a produção literária brasileira, referindo-se a Antonio Callado, registra: *Callado, que é autor de uma significativa produção de teatro [...] se convenceu, diante dos preparativos da montagem [refere-se a **Pedro Mico**] que essa não é sua expressão autêntica*⁵. Teria sido essa uma constatação pessoal da pesquisadora ou uma expressão do próprio escritor? Pessoalmente, duvidamos que fosse uma expressão de Callado porque, se assim fosse, ele não teria escrito tanto para o teatro – são oito textos, ao todo, e que acompanham boa parte do restante de sua obra, iniciando com ela, praticamente, pois a primeira peça – **A cidade assassinada**, é de 1954, e a última, **A revolta da cachaça**, é de 1983⁶.

Leitura abrangente a partir da dramaturgia

Nosso caminho, portanto, é buscar outra leitura – abrangente – da dramaturgia de Antonio Callado, inserindo-a no conjunto de sua obra de escritor e,

-
3. LEITE, Lígia Chiappini Moraes – *Antonio Callado*, São Paulo, Abril Cultural. 1982.
 4. PRADO, Décio de Almeida – “Frankel” in *Teatro em progresso*, São Paulo, Martins.1964, p. 138.
 5. MEDINA, Cremilda de Araújo – *A posse da terra – Escritor brasileiro hoje*, Lisboa/São Paulo, Imprensa Nacional/Casa da Moeda/Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. 1985, p. 138.
 6. Levamos em conta a existência de uma peça anterior, *O fígado de Prometeu*, de 1951, aparentemente renegada pelo escritor; e o fato de que o volume édito de *A revolta da cachaça* aproveitou para reunir as quatro obras dramáticas que constituem seu “teatro negro”, experiência inédita na dramaturgia nacional.

sobretudo, de sua atividade intelectual, que o ocupou ao longo de toda a vida. É neste sentido que queremos, desde logo, recuperar duas idéias básicas que se tornaram, de certo modo, consensuais na avaliação de sua produção:

Antonio Callado é nosso escritor mais *politizado*, ou seja, como afirma Wilson Martins, referindo um romance em especial: *Quarup, que permanece como um dos grandes romances do nosso tempo (e o mais importante na bibliografia do autor)*⁷, acrescenta, em outra passagem: *há uma unidade orgânica na obra de cada um deles [o crítico refere-se simultaneamente a Callado, a Josué Montello e a Autran Dourado], configurando-as como um sistema romanescos que unifica os diversos volumes entre si: em Callado, é a obsessão política (no bom e no mau sentido da palavra), a política enquanto idéia, enquanto nostalgia sentimental*⁸, reconhecendo *a alta qualidade narrativa e estilística em que Antonio Callado a colocara [a nossa ficção política], 25 anos antes*⁹ e, ainda: *a boa prosa brasileira deste momento está sendo escrita pelos romancistas (Josué Montello, Antonio Callado, Assis Brasil)*¹⁰; e, enfim: *no mundo repleto de símbolos em que se movem os personagens de Antonio Callado e Carlos Heitor Cony, o símbolo que os seus próprios romances parecem encarnar não será, talvez, o de menor significação*¹¹; um outro estudioso, Armando S. Nogueira, registra: *revela-se Callado um ácido crítico da sociedade brasileira, ao longo das 496 páginas de sua obra-mestra*¹², ao que acrescenta, logo adiante: *Quarup é uma das melhores obras literárias do Brasil do século XX. É o tenso relato de uma época, que o autor sofreu na própria carne* (p. 195). Também Marcos Martinelli reconhece: *as obras de Callado foram as mais representativas dessa época revolucionária*¹³.

A obra de Antonio Callado realiza um verdadeiro mapeamento do país, do mesmo modo que o próprio escritor, sobretudo aproveitando-se de sua

7. MARTINS, Wilson – *Pontos de vista (crítica literária)*, São Paulo, T. A. Queiroz. 1996, Vol. 12, p. 488.

8. MARTINS, Wilson – *Pontos de vista (crítica literária)*, São Paulo, T. A. Queiroz. 1996, Vol. 12, p. 528.

9. MARTINS, Wilson – *Pontos de vista (crítica literária)*, São Paulo, T. A. Queiroz. 1997, Vol. 13, p. 130.

10. MARTINS, Wilson – *Pontos de vista (crítica literária)*, São Paulo, T. A. Queiroz. 1997, Vol. 13, p. 302.

11. MARTINS, Wilson – *Pontos de vista (crítica literária)*, São Paulo, T. A. Queiroz. 1994, Vol. 7, p. 343.

12. PEREIRA, Armando S. – *O Brasil que nós somos*, Petrópolis, Vozes. 2002, p. 190.

13. MARTINELLI, Marcos – *Antonio Callado, um sermonário à brasileira*, São Paulo, Annablume.2006, p. 13.

atividade jornalística, tratou de conhecer e viajar através da maior parte das diferentes regiões brasileiras, que depois abordou em suas obras.

Pois queremos, aqui, propor uma terceira questão:

Não se deve ler a dramaturgia de Antonio Callado distanciada do restante de sua obra. No trabalho intelectual de Callado, enquanto escritor deve ser reconhecido uma íntima articulação entre seu trabalho jornalístico – traduzido em suas diferentes e grandes reportagens, além de suas crônicas dos últimos anos, nas páginas da “Folha de São Paulo”¹⁴ – seus romances e seu teatro. Há uma relação umbilical que se poderia traduzir da seguinte maneira: o jornalismo faz um levantamento e mapeamento de determinadas realidades contraditórias, contra as quais se coloca o intelectual Antonio Callado (no caso da crônica, ele as comenta, evidentemente, e tece diferentes aproximações a seu respeito); o romance narra e reproduz – em novas chaves de significação – essas mesmas contradições; a dramaturgia coloca as personagens vivendo as próprias contradições que se apresentam, tanto ao nível individual, quanto social. Neste sentido, aliás, o teatro termina por ser um instrumento mais completo de seu projeto literário, porque consegue reunir as suas duas tendências claramente observadas a respeito de sua ficção: a psicologia das personagens e suas ações externas, diga-se: políticas. Neste sentido, registre-se que Antonio Callado é um dos raros escritores que incluiu, em seu projeto literário, com significado central, aquelas segmentos populacionais normalmente esquecidos ou simplesmente ignorados de nossa história: os índios, e os negros. Aos negros dedicou a maior parte de sua dramaturgia, constituindo, neste sentido, exemplo único em nossa história de teatro, ao idealizar seu *teatro negro*, como aqui se vai discutir. Na verdade, suas primeiras peças tomam assuntos indígenas como mote e, depois, parece que o dramaturgo descobriu um novo veio e por ele entrou em sua floresta dramática.

Evidentemente estamos a nos referir a um projeto literário. Marcos Mar-

14. Indicamos leitura de textos como “Antonio Callado, profissão escritor”, de Heloísa Buarque de Hollanda (Jornal do Brasil, 11.07.81 – www.pacc.ufrj.br/heloisa/callado.php, coletado em 26.04.2007), em que a estudiosa aborda a questão do ofício de escritor; “Gente memorável”, de Daniel Piza (www.daniel.piza.com.br/gente2.asp), em que o jornalista reconhece a necessidade de uma reavaliação crítica urgente da obra do escritor), e “Fato e ficção em *Crônicas de fim do milênio*, de Antonio Callado”, de Ana Paula Cartapatti Kaimoti (publicado na Revista de Letras da UNESP), em que a autora mostra a relação invertida entre realidade e ficção – traduzida através da crônica e do romance – na obra de Callado, como reflexos e reflexões a respeito da realidade brasileira.

tinelli, no estudo a que aludi antes, interpreta a obra de Callado como uma tentativa de convencer aos intelectuais e às elites brasileiras sobre a necessidade de modificarem seu comportamento em relação à marginalização social existente no Brasil. Daí designar a obra do escritor enquanto um *sermonário*¹⁵. O pesquisador reconhece, como tento aqui demonstrar, um projeto intelectual unitário no conjunto de obras de Antonio Callado, indo do jornalismo à literatura, passando pela dramaturgia.

Esse projeto de dramaturgia, contudo, precisa se completar através do espetáculo, que a transforma em teatro: aqui, vai um segundo salto – certamente mais problemático – que o texto de Antonio Callado deve enfrentar. Examinemos as duas questões.

Primeiras peças

Ficamos aturdidos e surpreendidos com a primeira leitura que fizemos de **A cidade assassinada**¹⁶. Como trabalhamos, há muitos anos, com a dramaturgia de Jorge Andrade, esta foi a primeira e imediata aproximação que fizemos. Admiramos profundamente o trabalho dramático de Jorge Andrade, cujo projeto literário é dos dois mais consistentes que conheço: o outro é o de Nelson Rodrigues. Mas devemos reconhecer que o recorte realizado por Callado, em torno da fundação de Santo André da Borda do Campo, da figura do pioneiro João Ramalho e sua filha, a naturalidade do diálogo, a dinâmica constante do desenrolar da cena, o ritmo perfeito do desenvolvimento das ações, as reviravoltas do enredo, a perfeita divisão dos três atos, permitindo a criação de climas dramáticos logo depois subvertidos; o modo pelo qual o autor apresenta o necessário *flash back* para explicar a sucessão dos acontecimentos decorrentes na passagem do segundo para o terceiro atos; enfim, a cena grandiosamente trágica do pretendido e buscado enfrentamento de João Ramalho contra Deus, através do padre José de Anchieta – tudo isso nos envolveu profunda-

15. MARTINELLI, Marcos – *Antonio Callado, um sermonário à brasileira*, op. cit., em especial p. 19, nota 7. Ele cita, neste sentido, a crônica “Shaw e Sartre clareiam as trevas do século XX”, de *Crônicas de fim de milênio*, Rio de Janeiro, Francisco Alves. 1997.

16. CALLADO, Antonio – *A cidade assassinada*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras/ Nova Fronteira. 2004.

mente. Lemos a peça de um único ímpeto e, ao terminá-la, estávamos tensos, exaustos, como que deixando um imenso e ao mesmo tempo extraordinário pesadelo. Eis a primeira e a melhor obra dramática de Antonio Callado, sem qualquer sombra de dúvida¹⁷.

Mas depois chega a vez de **Frankel**, aquela mesma **Frankel** a respeito da qual Décio de Almeida Prado se indagara por que Callado a escrevera. Muitas vezes, como crítico teatral ou literário, pergunto-me, semelhantemente: por que um autor ou um diretor escreveu ou montou semelhante texto? Nem sempre encontro a resposta. Necessidade interna do artista? Ímpeto? Emoção? Na verdade, não é esta a pergunta a ser feita. A pergunta correta é: a obra foi bem realizada? No caso de **Frankel**¹⁸, é surpreendente a ambientação da obra, em plena selva amazônica, num posto indigenista do antigo Serviço de Proteção aos Índios, criado pelo Marechal Rondon. Aqui, o tema é a responsabilidade ética do cientista e, ao mesmo tempo, uma espécie de antevisão do que muitos segmentos pretensamente humanistas de ONGs e de diferentes seitas e igrejas religiosas viriam a praticar contra nossos indígenas. A estrutura da obra é em tudo semelhante à anterior: três atos, revelações em *flash back* na passagem do segundo para o terceiro atos; sucessão de acontecimentos inesperados, ainda que já parcialmente antecipados por um leitor atento, e a clara percepção do quanto, nesta como na obra anterior, o dramaturgo está preocupado com a possibilidade real de montagem da obra, cuidando bem da cenografia, garantindo que as cenas se desenvolvam sem grandes cortes de cortina, etc. Registre-se, de passagem, que, naquele mesmo ano de 1955, também estreava, com enorme recepção de público, **O auto da Compadecida**, de Ariano Suassuna. Sem desmerecer a obra do grande escritor nordestino, que continuou, até a morte, sua luta em defesa da cultura de sua terra, que também é nossa, é evidente que o tema de Callado é muito mais contundente que o outro, ainda que se possa, na comparação teatral, reconhecer que o **Auto** tenha maior comunicabilidade e seja mais *espetacular* que o texto de Callado. No caso de Callado, a figura de Camargo, calcada nitidamente nos irmãos Villas Boas, inspira, por

17. Marcos Martinelli, já citado, esclarece que a obra foi escrita no contexto dos festejos do IV Centenário de São Paulo, em 1954. Ver MARTINELLI, Marcos – *Antonio Callado, um sermão à brasileira*, op. cit., p. 105.

18. CALLADO, Antonio – *Frankel*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras/Nova Fronteira. 2004.

outro, a possibilidade de redenção da população marginalizada brasileira – dos índios aos miseráveis, através da palavra e da ação responsável das elites.¹⁹

O terceiro texto, **O colar de coral**, assim como **Forró no Engenho Cananéia** enfoca o nordeste brasileiro a respeito do qual especialmente o jornalista tanto escreveu, inclusive, jornalisticamente, como é o caso²⁰ de seus textos a respeito das ligas camponesas. Em relação a **O colar de coral**²¹, o tema não é de todo novo: as rixas entre famílias de *coronéis* do Nordeste. A novidade, contudo, é a transposição da disputa para o âmbito urbano do Rio de Janeiro. No título, igualmente, uma brincadeira com as aliterações entre *colar* e *coral*, que podem ser mais aprofundadas por quem gosta deste tipo de análise. Mais do que nas peças anteriores, a figura feminina avulta pela coragem, pela racionalidade e pela decisão de assumir seu próprio destino, isto é, tornar-se uma personagem histórica, responsável por seus atos e pelas suas conseqüências. Não sabemos porque, em Antonio Callado, são as figuras femininas que tomam a vida em suas mãos e as desenham como elas o desejam, enquanto os homens, de modo geral, são covardes ou pusilânimes, com raras exceções – e quando elas ocorrem como no Diogo Soeiro de **A cidade assassinada**, ou no João Camargo, de **Frankel**, isso se deve à sua relação com a mulher, o mesmo que ocorre, aqui, na relação entre Manuela Monteiro e Cláudio Macedo. Seja como for, ao promover o estranhamento de lugar na ação, deslocada do canção para o Rio de Janeiro, Antonio Callado evidencia o absurdo da situação em si, ocorra ela onde ocorrer, radicalizando, para tanto, a lírica história de Radagásio e de Matilde, que muito nos lembra dos velhos folhetos de cordel.

Com **Forró no Engenho Cananéia**²², ele aborda, diretamente, a experiência que documentara em reportagens como “Os industriais da seca”(1960), **Tempo**

19. É essa a leitura, aliás, que faz Marcos Martinelli, na obra já citada: MARTINELLI, Marcos – *Antonio Callado, um sermonário à brasileira*, op. cit., p. 133 e ss.

20. CALLADO, Antonio - *Tempo de Arraes – Padres e comunistas na revolução sem violência*, série de reportagens originalmente publicada no *Jornal do Brasil*, entre 7 de dezembro de 1963 e 19 de janeiro de 1964, editada em livro (São Paulo, José Álvaro, 1964) e hoje em dia disponível em volume da Editora Agir, conforme nota 23.

21. CALLADO, Antonio – *O colar de coral*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras/Nova Fronteira, 2004.

22. CALLADO, Antonio – *Forró no Engenho Cananéia*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964

de Arraes²³ ou “Entre Deus e a vasilha”(1985), sobre a indústria da seca nordestina e a organização das grandes massas populares, através das chamadas Ligas Camponesas. Não contente em descrever e contar sobre elas, Callado sentiu-se como que constrangido a colocar aquelas grandes massas em ação, ao vivo, à frente do público, na ação requintada e sintética que só a dramaturgia – quando transformada em teatro – permite. Ao que parece, não alcançou seu intento. O texto parece nunca ter sido montado por qualquer grupo teatral brasileiro, mas isso, por certo, não é responsabilidade de Callado. A peça, editada em 1964, é uma farsa a respeito de um dos piores males do Nordeste, que é a propriedade de terra. Ao abordar a decisão de um coronel de arar as terras que o povo pobre da região usa como cemitério, Antonio Callado escolhe a alternativa do chamado *humorismo negro*, mas, na verdade, esta é talvez a peça mais engraçada e movimentada de Callado, seja porque há personagens cômicas – melhor dizendo, tipos cômicos – quer porque, à semelhança do já citado Ariano Suassuna, ou Francisco Pereira da Silva, escolhe a farsa que lhe permite um tratamento mais amplo do tema, sem ferir diretamente alguns temas que poderiam, sobretudo considerando-se a época, tornarem-se *problemáticos*. Por fim, Callado, pela primeira vez, inclui duas personagens – Leleco Jaguatirica e Zé Gato – que são *cantadores* e que se apresentam em *desafios* múltiplos ao longo do espetáculo, de dois atos, sendo que Zé Gato se torna, de certo modo, uma super-personagem, porque é quem também enfrenta o coronel e termina comandando a reação do povo, ao lado de Manuel Ermitão, contrapondo-se às decisões tomadas pelas autoridades.

A peça deve ter enfrentado, evidentemente, alguma resistência oficial²⁴. Porque, a exemplo do que vai ocorrer com a obra posterior, **Pedro Mico**, o povo aqui é posto em confronto direto e aberto com as elites. Neste caso, com uma agravante: em **Pedro Mico**, a sugestão de ocupar casas, como vai se ver depois, é rechaçada pela personagem. Aqui, as *classes populares* resolvem resistir e atacam os (falsos) trabalhadores da empresa do governo que vêm para destruir o cemitério (e os vencem, diga-se de passagem), terminando a peça com a evidência da covardia

23. CALLADO, Antonio – *Antonio Callado repórter*, Rio de Janeiro, AGIR. 2005.

24. Marcos Martinelli confirma nossa tese quanto ao fato de a peça não ter sido encenada pela conjuntura pós-golpe de 1964 e pela sua relação com o tema da reforma agrária, em especial no caso do Nordeste (MARTINELLI, Marcos – *Antonio Callado, um sermonário à brasileira*, op. cit., p. p. 188 e ss).

dos cangaceiros que se prevalecem apenas quando possuem armas. Callado, assim, ataca de modo frontal e claro, problemas contundentes daquele momento: a indústria da seca, a questão da terra (afinal, reforma agrária era o tema mais polêmico de então) e o direito que o povo tem de resistir ao absolutismo.

Uma vez mais, o diálogo é fluído, as figuras em cena são naturais, e a ação toda se encaminha com unidade para o seu desenlace, ainda que, claramente, o primeiro ato seja bem mais longo do que o segundo, e a presença desses violeiros evidencie certa preocupação do autor em fazer alguma concessão ao gosto do público (imagine-se a peça sendo encenada num espaço urbano, distante do Nordeste, e onde a *arte popular* é recebida enquanto *folclore* exótico, apenas), para garantir sua encenação e boa receptividade. Levando-se em conta que a peça seguinte será **Pedro Mico**, que é a obra dramática de maior número de encenações de Callado²⁵, pode-se dizer que **Forró no Engenho Cananéia** é como que uma transição para um teatro mais popular e próximo da massificação que será, depois, praticado por Callado. De qualquer modo, a peça pode ser lida como *uma fábula que prega a necessidade da atuação política dos artistas nas lutas sociais a favor do povo*, conforme expressa Marcos Martinelli²⁶

Teatro negro

Chegamos, então, ao que ele denominaria de *teatro negro*: iniciado com **Pedro Mico** acabou consolidado com a reunião dos quatro textos num único volume, quando da edição do último texto deles, **A revolta da cachaça**. Quase duas décadas havia decorrido, e quatro textos tinham sido produzidos, diferentes, em tudo, dos anteriores, como se o tema e a perspectiva exigissem do dramaturgo maior flexibilidade.

25. Indicação das inúmeras encenações podem ser encontradas em MARTINELLI, Marcos – idem, ibidem, p. 153. Também nesta mesma obra fica-se sabendo que o próprio presidente Juscelino Kubitschek, recém-eleito, assistiu à estréia da peça. Kubitschek, aliás, tivera o apoio ostensivo de Callado durante sua campanha. Assim mesmo, quem tentará dificultar a produção da obra será Dom Helder Câmara, à época desenvolvendo atividades no Rio de Janeiro, e que ficou preocupado com as possíveis repercussões da encenação, enquanto provocação para que grupos populares se revoltassem, não se dando conta de que, pela finalização da obra, Callado, embora advertisse às elites de que deveriam conscientizar-se quanto à necessidade de se resolverem as imensas diferenças sociais do país, como que concedia um *sursis* às elites, após a vitória de Juscelino.

26. MARTINELLI, Marcos – *Antonio Callado, um sermonário à brasileira*, op. cit., p. 196.

Décio de Almeida Prado, aqui já referido²⁷, classifica **Pedro Mico**²⁸ como uma farsa, sem querer, com isso, como esclarece, pretender diminuí-la. De fato, num só ato, o enredo ali desenvolvido não vai além de uma anedota que inverte a lenda de Zumbi que, em certo momento da obra, chegara a ganhar contornos de epopéia real. Recriando em Pedro Mico a tradição da figura popular do Pedro Malasartes – tão explorado quanto ladino – Antonio Callado parece querer indicar que a sabedoria popular não acredita mais em ações radicais, preferindo algumas saídas alternativas. Visão profética, eis que, em 1964, a tentativa de resistência ao golpe terminaria pelo exílio, pela morte e pelo expurgo. A burguesia populista, que rodeava João Goulart, e que esperava ser socorrida pelo *povão* a quem desarmara, viu-se sozinha e abandonada. Callado antevira a realidade e por isso Pedro Mico, inteligentemente, driblou a polícia e malandramente escafedeu-se do morro.

A peça seguinte, **Uma rede para Iemanjá**²⁹, é um texto mínimo, quase um *auto natalino*. Filia-se ao *teatro negro* menos por necessidade da trama em si do que por estar inspirada numa figura da mitologia africana sincretizada no Brasil, Iemanjá, que é Nossa Senhora Aparecida. A jovem mãe, prestes a parir, quando abandonada pelo marido, encontra-se na beira da praia – em pleno tumulto urbano – com um velho negro desamparado, que fora até ali na crença fiel de que Iemanjá cumpriria a promessa que lhe fizera de devolver o filho – morto afogado – um ano depois de seu desaparecimento. A peça transmuta o jovem nadador que se afogara voluntariamente, salva-vidas profissional que era, no menino que acaba de nascer do ventre de Jacira, a mulher abandonada. Vale-se a generalização popular de que todo o preto é pobre e seu corolário – todo o pobre é negro – eis um belo texto a respeito da solidariedade que existe entre os marginalizados, desde Jacira e o Pai do Juca, até o chefe da obra onde ambos vão chegar, em busca do marido desaparecido.

27. PRADO, Décio de Almeida – “Pedro Mico” in *Teatro em progresso*, op. cit., p.127 e ss.

28. CALLADO, Antonio – *Pedro Mico*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras/Nova Fronteira. 2004.

29. CALLADO, Antonio – *Uma rede para Iemanjá*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras/Nova Fronteira. 2004.

Retomando o fôlego mais denso das peças anteriores, **O tesouro de Chica da Silva**³⁰ coloca em cena a conhecida mestiça que fez-se amante do contratador de diamantes João Fernandes, tratando do tema pioneiramente, sobretudo se levarmos em conta que este texto é desenvolvido desde o ponto de vista dos brasileiros³¹. Assim, a um acovardado e apaixonado, mas acossado João Fernandes, Callado opõe uma decidida e consciente Chica da Silva que, em defesa de si mesma, de sua felicidade e dos interesses do filho, que se encontra na Corte, em Lisboa, não hesita em enfrentar (e vencer) o corrupto e ambicioso enviado do rei, o Conde de Valadares³². A trama, desenvolvida em dois atos – prevê a pompa e a circunstância de uma recriação da riqueza cortesã em terras interioranas do Arraial do Tejuco, como melhor do que ninguém todos aqui sabem. A um mundo triste, escuro e falso da Corte, o dramaturgo opõe a alegria, a luz extrema e a transparência da Colônia. Ao enfrentar a cobiça e a traição do Conde, Chica não hesita em também trair – mesmo que um amor sincero como o de Dom Jorge, e ainda que o respeitasse e resguardando – de modo a alcançar seus intentos e humilhar o venenoso hóspede. À semelhança da maioria das demais peças dramáticas de Antonio Callado, a trama – mesmo que, neste caso já a conheçamos, quer pela narrativa histórica, quer, hoje em dia, por suas múltiplas transposições à televisão – muda de direção a todo o momento, sempre com novidades inesperadas e surpresas que fazem com que, em momento algum, o leitor – o público – perca o interesse pelo que acontece em cena. Neste caso muito específico, registre-se, ainda, o cuidado quanto à representação da música e do teatro de época, o que, certamente, numa encenação, exigirá cenografia e figurinos bem cuidados – Callado chega ao cúmulo de sugerir bibliografia específica de pesquisa ao eventual realizador. Com **A cidade assassinada** é, em nosso entender, a dupla de textos dramáticos do autor mais bem realizados, na medida em que opõe claramente dois conjuntos de personagens e os desenvolve com extrema consistência e coerência, dis-

30. CALLADO, Antonio – *O tesouro de Chica da Silva*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras/ Nova Fronteira. 2004.

31. Maiores dados sobre a produção e o significado da obra podem ser encontrados em MARTINELLI, Marcos – *Antonio Callado, um sermonário à brasileira*, op. cit., p. 163 e ss.

32. Marcos Martineli, já tantas vezes citado, aproxima Chica da Silva a uma Cinderela tropical: MARTINELLI, Marcos – *Idem*, *ibidem*, p. 172.

secando-os *em ação* mais do que por palavras, o que é a essência mesma da dramaturgia.

Por fim, uma referência a **A revolta da cachaça**³³. Trata-se do texto dramático de Antonio Callado mais problemático e menos encenável, aliás, tema do próprio enredo, já que a trama constitui um texto que jamais foi concluído por seu autor e em busca do qual chega um antigo companheiro seu, um ator negro, que teria naquela obra o seu grande papel da vida. Confesso que a impressão que nos ficou da leitura da obra é que, de fato, Antonio Callado não a escreveu para ser encenada e, sim, lida. A aparente frustração da obra, na verdade, é um resultado esperado; mais, buscado, desejado pelo escritor. Tanto mais estamos convencidos disso, quanto ao fato de a edição desta obra ter-se dado mediante a reunião dos textos anteriores que formam o chamado *teatro negro*, como se o dramaturgo quisesse evidenciar que, se as peças anteriores eram encenáveis, aquela não o era, e não o era exatamente pelos motivos explicitados nela. Referência indireta a **Seis personagens em busca de um autor**, de Pirandello, aqui temos um ator em busca de um texto e o autor, por seu lado, em busca da práxis do próprio texto: entendera o dramaturgo-personagem, há muito, o que talvez o dramaturgo real já intuísse: num país como o Brasil, esse tipo de preconceito é muito mais profundo, e muito mais radical do que pode parecer. Na verdade, é quase que um caso sem solução, tal como no enredo da obra.

Dramaturgia e jornalismo

Seja lá como for, a verdade é que, depois desta obra, Antonio Callado não mais escreveria para teatro. Sua veia de escritor perduraria ainda por mais uma década, até sua morte, e produziria ainda textos importantes. Mas calara o dramaturgo, e acho que calara o dramaturgo porque se desiludira. Ao contrário do que esperara ou imaginara, seu público leitor não era o mesmo público espectador. Ou melhor, dependendo de uma mediação de produtores e diretores teatrais, de elencos e da disponibilidade de encenadores, seus textos dramáticos raramente tiveram a oportunidade de serem representados. Quando o foram, poucas vezes tiveram maior sucesso de público, como ocorrera com

33. CALLADO, Antonio – *A revolta da cachaça*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras/Nova Fronteira. 2004.

Pedro Mico. Assim, encerrava-se, *avant la lettre*, a obra dramática de Antonio Callado que, não obstante, está à espera de um encenador de imaginação e de iniciativa que seja capaz de concretizar as personagens imaginadas por Antonio Callado. Consistência, coerência e oportunidade temáticas não lhes faltam. Faltarão, quem sabe, encenadores com um pouco mais de interesse em discutirem as coisas brasileiras, as contradições de nossa realidade, através de personagens nossos, populares, dos diferentes lugares dessas múltiplas regiões brasileiras.

Para encerrar, abordemos a questão das relações entre a dramaturgia e o jornalismo. Em primeiro lugar, relembremos, dentre tantos exemplos que poderíamos citar, os históricos depoimentos reunidos por João do Rio, em **O momento literário**³⁴, depoimentos ratificados por escritores contemporâneos, conforme Cristiane Costa, em **Pena de aluguel: Escritores jornalistas no Brasil, 1904-2004**³⁵. Por esses depoimentos, verificamos o quanto a literatura interfere sobre o jornalismo e vice-versa. Ora, a dramaturgia é literatura e, portanto, não se pode diferenciá-la, pura e simplesmente, nesta questão.

Em segundo lugar, retomamos a ideia expressa um pouco mais acima. A naturalidade do texto, a flexibilidade da linguagem, a fala fluente, tudo isso é evidentemente trabalho que resulta, para o escritor, do treinamento propiciado pelo jornalismo. Se isso vale para a forma, vejamos para o conteúdo: Antonio Callado realiza, em cada uma dessas peças, uma espécie de corte – à semelhança do que se pratica para a construção de um conto, por exemplo – mas que resulta também da perspectiva de uma entrevista ou de uma reportagem. A diferença é que, ao invés de *reproduzir as falas*, como afirmamos, o autor *apresenta-as* e coloca as personagens *em ação*. Mas cada peça é, de certo modo, uma grande reportagem, realizando-se, como o teatro, exige, enquanto uma grande entrevista. É bom lembrarmos que, até quase o último quarto de século, nos 1800, a entrevista não se constituía em um gênero jornalístico autônomo, mas era apenas uma técnica instrumental de que se valia o profissional de notícia

34. RIO, João do – *O momento literário*, Rio de Janeiro, Departamento Nacional do Livro/Fundação Biblioteca Nacional. 1994. Trata-se de reedição das entrevistas originalmente publicadas pela *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, entre 1904 e 1905 e posteriormente reunidas em volume, em 1907, pela Editora Garnier.

35. COSTA, Cristiane - *Pena de aluguel: Escritores jornalistas no Brasil, 1904-2004*, São Paulo, Companhia das Letras. 2005.

para colher dados que, depois, devidamente transcritos, eram apresentados ao leitor. Não se colocava a fala do entrevistado. Mencionava-se-o, quando muito. Ora, o que faz o dramaturgo? Reproduz as falas, presentifica as personagens. Coloca-as em ação, às vistas do espectador, o que *dramatiza*, no sentido original da palavra *drama*, isto é, coloca as personagens *em tensão*, tensão essa que a peça teatral deve resolver ao longo de seu desdobramento³⁶.

Pode-se concluir, pois, que, quer na escolha dos temas, quer na maneira pela qual o texto dramático é resolvido, ele não se distancia tanto – ao menos, no modo pelo qual a pratica Antonio Callado – da atividade jornalística. Esta é a nossa tese, e com ela concluímos, deixando aos nossos ouvintes/leitores, a oportunidade da discussão e do posicionamento a respeito da tese. De qualquer modo, visualizada sob tal perspectiva, por certo a dramaturgia de Antonio Callado ganha outra leitura, mais aberta, mais criativa e mais dinâmica e, por certo, ultrapassa a eventual circunstância de nem sempre ter sido montado. Porque o simples fato de ter sido lido – e o foi, pois foi editado e reeditado, conforme se verifica facilmente – permitiu sua realização, ao menos, enquanto texto, ainda que se possa, eventualmente, lamentar, não se tenha concretizado sempre enquanto teatro, processo que exigiria sua encenação, obrigatoriamente.

Referências

CALLADO, Antonio – **O colar de coral**, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras/Nova Fronteira. 2004.

CALLADO, Antonio – **Forró no Engenho Cananéia**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 1964.

CALLADO, Antonio – **Antonio Callado repórter**, Rio de Janeiro, AGIR. 2005.

CALLADO, Antonio – **O colar de coral**, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras/Nova Fronteira. 2004.

36. O texto mais recente a respeito desta velha questão sempre nova, da relação entre Literatura e Jornalismo, é o trabalho de HERNÁNDEZ, Luis Guillermo – *Periodismo literário. El arte de contar historias*, Salamanca, Comunicación Social. 2017.

CALLADO, Antonio – **Frankel**, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras/ Nova Fronteira. 2004.

CALLADO, Antonio – **Pedro Mico**, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras/Nova Fronteira. 2004.

CALLADO, Antonio – **Uma rede para Iemanjá**, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras/Nova Fronteira. 2004.

CALLADO, Antonio – **A cidade assassinada**, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras/ Nova Fronteira. 2004.

CALLADO, Antonio – **O tesouro de Chica da Silva**, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras/Nova Fronteira. 2004.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes – **Antonio Callado**, São Paulo, Abril Cultural. 1982.

MARTINELLI, Marcos – **Antonio Callado, um sermonário à brasileira**, São Paulo, Annablume.2006.

MARTINS, Wilson – **Pontos de vista (crítica literária)**, São Paulo, T. A. Queiroz. 1996.

MARTINS, Wilson – **Pontos de vista (crítica literária)**, São Paulo, T. A. Queiroz. 1996.

MARTINS, Wilson – **Pontos de vista (crítica literária)**, São Paulo, T. A. Queiroz. 1997.

MARTINS, Wilson – **Pontos de vista (crítica literária)**, São Paulo, T. A. Queiroz. 1997.

MARTINS, Wilson – **Pontos de vista (crítica literária)**, São Paulo, T. A. Queiroz. 1994.

MEDINA, Cremilda de Araújo – **A posse da terra – Escritor brasileiro hoje**, Lisboa/São Paulo, Imprensa Nacional/Casa da Moeda/Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. 1985.

PEREIRA, Armando S. **O Brasil que nós somos**, Petrópolis, Vozes. 2002

PRADO, Décio de Almeida – “Frankel” in **Teatro em progresso**, São Paulo, Martins.1964.

RIO, João do. **O momento literário**, Rio de Janeiro, Departamento Nacional do Livro/Fundação Biblioteca Nacional. 1994

IX.

Da senzala ao Dogma Feijoada: o negro no cinema brasileiro

*In memoriam de Luís
Orlando, saudoso
cineclubista e ativista do
movimento negro.*

NOEL DOS SANTOS
CARVALHO¹

Resumo

Neste artigo proponho uma breve discussão em torno de questões sobre a representação do negro no cinema brasileiro. Inicialmente me atendo sobre as análises que tomam os estereótipos raciais como objeto da representação do negro nos filmes. Em seguida faço algumas observações no sentido de problematizar essas abordagens. Chamo a atenção para o caráter fluído dos filmes e a agência dos atores e do contexto social para pensarmos as representações. Finalmente faço um itinerário sobre a emergência dos cineastas negros e os seus filmes a partir dos anos 1960 com a eclosão do cinema novo e apresento as teses dos dois manifestos que nos anos 1990/2000 reivindicaram um cinema negro: o Dogma Feijoada e o Manifesto do Recife.

Palavras Chave

Estereótipo. Negro. Cinema. Representação.

Abstract

In this article I propose a brief discussion about questions regarding the Afro-American

1. Graduado em Ciências Sociais (USP), mestre em Multimeios (UNICAMP) e doutor em Sociologia (USP). Professor do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Multimeios - UNICAMP. Pesquisador Associado do Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC) - Univ. Paris-Sorbonne, IV.

representation in Brazilian movies. Initially, I will focus on some analyzes, that take the racial stereotypes as object of the representation of the colored in the movies. Next, I make some observations in order to problematize these approaches. I draw attention to the fluid nature of the films and the agency of the actors and the social context to think about the representations. Finally, I make an itinerary about the emergence of colored filmmakers and their films from the 1960s, with the outbreak of the new cinema and present the theses of the two manifestoes that in 1990/2000 claimed a black cinema: ‘Dogma Feijoadá’ and ‘Manifesto of Recife’.

Key words

Stereotype. Black. Afroamerican. Colored. Cinema. Representation.

Resumen

En este artículo propongo una breve discusión acerca de las preguntas sobre la representación afroamericana en las películas brasileñas. Inicialmente, me centraré en algunos análisis, que toman los estereotipos raciales como objeto de la representación del negro en las películas. A continuación, hago algunas observaciones para problematizar estos enfoques. Llamo la atención sobre la naturaleza fluida de las películas y la agencia de los actores y el contexto social para pensar en las representaciones. Finalmente, hago un itinerario sobre el surgimiento de cineastas de color y sus películas de la década de 1960, con el estallido del nuevo cine y presento las tesis de los dos manifiestos que en 1990/2000 reclamaron un cine negro: ‘Dogma Feijoadá’ y ‘Manifiesto de Recife’.

Palabras clave

Estereotipo. Negro. Afroamericana. Cine. Representación.

No princípio eram os estereótipos

Dos primeiros filmes do período mudo, passando pela chanchada, cinema novo e pornochanchada, até a mais recente produção cinematográfica, foram recorrentes as imagens e representações do negro.

No período mudo (1898-1929), elas remetem aos estereótipos herdados do imaginário escravista. Tipos como o Pai Tomás, espécie de escravo sambo, dócil e submisso; o menestrel, cômico e infantilizado; a mulata, ridiculamente sexualizada e o bêbado maltrapilho, são recorrentes nos filmes. Vale observar que estas são representações muito difundidas em outras formas de entretenimento popular como o teatro de revista, a poesia de cordel, a literatura, as novelas de rádio, televisão etc.

Rodrigues (2001) no seu livro *O negro brasileiro e o cinema*, descreve treze do que chama de arquétipos e caricaturas sobre o negro presentes no cinema brasileiro. Estes são provenientes de duas fontes principais: das religiões afro-brasileiras e do imaginário da escravidão. São eles: o preto-velho, a mãe-preta, o mártir, o negro de alma branca, o nobre selvagem, o negro revoltado, o negão, o malandro, o favelado, o crioulo doido, a mulata “boazuda”, a musa e o afro-baiano (RODRIGUES, 2001, p. 27-54).

Bogle (1973) no estudo *Toms, coons, mulattoes, mammies & bucks: an interpretative history of blacks in American films* descreve os estereótipos negros recorrentes nos filmes hollywoodianos: o Tio Tom (Uncle Tom), uma espécie de velho negro de bondade servil; o palhaço bufão (the Coon); o mulato trágico (the Tragic Mulatto), um tipo que no Brasil está próximo do “negro de alma branca”, isto é, aquele que recusa a sua origem racial africana negra e colabora com a opressão dos negros; o negro revoltado (the Buck) e a Mãe Preta (the Mammy).

Os filmes ficcionais nacionais imitaram as representações encenadas pelo cinema norte-americano e o seu desfile racista de rostos pintados com rolha queimada, cômicos de olhos esbugalhados, infantilizados, bêbados e animalizados.

Estes tipos aparecem nos filmes brasileiros *A cabana do pai Tomás* (Antonio Serra, 1909), *O segredo do corcunda* (Alberto Traversa, 1924), *Aitaré da praia* (Gentil Ruiz, 1925), *Jurando Vingar* (Ary Severo, 1925), *A filha do advogado* (Jota Soares, 1926), *Thesouro perdido* (Humberto Mauro, 1927) e *A escrava Isaura* (Antonio Marques Filho, 1929) (idem).

Embora os realizadores brasileiros fossem cuidadosos em adaptar os tipos americanos à “cor local”, as representações dos personagens negros são invariavelmente negativas e ridículas.

O negro é amiúde associado ao cômico e ao popular desde o período silencioso. É o que vemos nos filmes: *Dança de um baiano* (Afonso Segreto, 1899), *Dança de capoeira* (Afonso Segreto, 1905), *Carnaval na avenida central* (Afonso Segreto, 1906), *Pela vitória dos clubes carnavalescos* (1909) e *O carnaval cantado* (1918). Nos anos 1910 jornais anunciavam a presença de “pierrôs negros” no documentário sobre o carnaval paulista intitulado: *Os três dias do carnaval paulista* (1915) (RODRIGUES, 2001, p.79-80; STAM, 2008, p.98-123).

Tal representação associando negro/popular será posteriormente repetida exaustivamente. É o caso dos pequenos filmes que registravam eventos públicos como: *Chegada de Arthur Bernardes a Belo Horizonte* (1921), *Inauguração da exposição de animais no posto zootécnico* (1910), *Cidade de Bebedouro* (1911), *Caça à Raposa* (1913), *Visita do Dr. Pedro de Toledo* (1910 - 1912), *Santa Maria, actualidades*, (1913 - 1914), entre outros (CARVALHO, 2003, p.155-179).

O cinema não passou incólume pelas teorias racistas do final século XIX. Ao contrário serviu para difundir-las. As instituições médicas no período foram prolíficas em advogar a inferioridade congênita dos negros e mestiços. No documentário *O progresso da ciência médica* (1929) os doentes do hospital psiquiátrico da Faculdade de Medicina do Recife - todos pretos e mestiços - são filmados nos leitos recebendo tratamento. As imagens mostram os pacientes simulando os efeitos das suas “moléstias”, orientados (dirigidos) pelos médicos.

Curiosamente, a técnica do blackface recebeu por aqui uma versão original. Diferente dos EUA que utilizavam atores brancos para interpretar indígenas, aqui foram os atores negros Benjamim de Oliveira e Tácito de Souza que tiveram seus corpos pintados. Em 1908 o cinegrafista Antonio Leal filmou *Os guaranis*, pantomima em que Oliveira, pintado de vermelho, fazia o papel de Peri. Em 1926 foi a vez de Tácito de Souza representar o índio no filme *O guarani* (Vittório Cappellaro, 1926).

Vale destacar a presença dos atores Ferreira Castro e Eduardo das Neves. O primeiro trabalhou no filme *A filha do advogado* (Jota Soares, 1926) no papel do negro Gerôncio, um tipo caracterizado como amoral, infantil e corruptível.

Já Eduardo das Neves, famoso ator, compositor, cantor e palhaço, trabalhou nos filmes cantantes *O pronto* e *Sangue espanhol* (1914).

No entanto o analista não deve apostar todas as fichas na caracterização de estereótipos. A análise centrada no estereotipo explica algo, mas não tudo. Deixa muito de fora e, não raramente, o mais importante. É preciso atentar para as ambivalências das representações raciais e o seu aspecto contextual. Estas dizem respeito a momentos históricos e configurações sociais específicas. Stam (2008) no livro *Multiculturalismo tropical* chama atenção para os limites da classificação descontextualizada dos estereótipos.

[...] a preocupação exaustiva com imagens, sejam estas positivas ou negativas, podem levar a uma espécie de essencialismo, já que o crítico reduz uma diversidade complexa de representação a um conjunto limitado de estereótipos reificados. Os estereótipos, vistos de forma redutora, correm o risco de reproduzir o mesmo racismo que se pretende combater (STAM, 2008, p. 465).

A fixação nos estereótipos tem a vantagem de deslindar os padrões de dominação simbólica em uma sociedade, mas pode enrijecer a análise. Já a contextualização cultural e histórica tem a vantagem de possibilitar a ampliação dos significados para outros domínios da vida social além do cinema. Por exemplo, durante a ditadura militar os cineastas do cinema novo e do cinema marginal exageraram na construção de personagens típicos para se opor ao conservadorismo corrente. Nos filmes do período pululam os estereótipos do cangaceiro violento, do homossexual de gestos afetados, da prostituta desbocada, do malandro sedutor, do escravo obediente etc. Alguns inspirados na literatura de cordel, nas revistas em quadrinhos, no filmes comerciais estadunidenses e chanchadas. Evidentemente é preciso todo o cuidado para não essencializar o contexto, pois, se assim procedemos, voltamos ao mesmo problema.

Os estereótipos podem ainda ser reapropriados pelos grupos minoritários para construir imagens positivas. Os cineastas negros estadunidenses em meados da década de 1970 elaboraram personagens que apresentavam características positivas para o público dos seus filmes. O caso mais conhecido é o

do “brutal black buck”, clássico estereótipo do negro violento, que na versão de Gordon Parks tornou-se o policial e detetive Shaft do filme homônimo de 1971.

Não é raro também que os atores subvertam os papéis estereotipados. No caso dos atores negros, eles resistem subvertendo os papéis estereotipados e diminuindo assim os prejuízos raciais (BOGLE, 1973; SOHAT & STAM, 1995). Ou seja, uma análise do cinema que leve em conta as dinâmicas internas da produção dos filmes e sua relação com o mundo social em volta, pode nos mostrar como estes são interessantes sistemas abertos às disputas por representação. Os roteiristas, diretores e produtores estão em concorrência, não têm o controle e o sentido total da narrativa, especialmente no que se refere à construção do personagem e a encenação. Em determinadas situações atores negros podem atuar contra o roteiro, subvertendo-o.

O cômico, o sambista e o povo: A voz do morro sou eu mesmo, sim senhor!

A partir dos anos 1930, a chanchada surgiu como um gênero cinematográfico de grande aceitação popular. Com raízes no rádio, circo e no teatro de revista, construiu representações ufanistas e ambíguas do país. Nos seus enredos eram frequentes as inversões e o embaralhamento das situações e personagens. Quando encenadas, tensão e acomodação racial apareceram enovelados de tal modo que se torna difícil distinguir onde começa um e termina o outro (Augusto, 1989).

Por exemplo, no filme *Samba em Brasília* (1960) Ivete (Carmem Montel) é uma sambista negra que almeja ser porta-bandeira da escola de samba, cargo ocupado pela loira Terezinha (Eliaana). Ela estabelece a tensão quando se queixa: “Primeira vez que vejo uma branca assim, metida à porta-bandeira, no meio da gente!”. É imediatamente advertida por outra personagem, em tom não menos ameaçador: “Olha aí, garota! Isso aqui é uma sociedade democrática. A gente não tem preconceito de cor, não!”.

A improvisação foi outro dado da chanchada. Através dela acompanhamos em alguns filmes um autêntico *tour de force* entre os atores por onde “vaza” a questão racial. Por exemplo, a dupla formada pelo branco Oscarito e o negro Grande Otelo representou o alegre convívio entre negros e brancos no Brasil

da democracia racial nos anos 1950. Vista mais de perto, no entanto, a dupla também expõe as assimetrias, tensões e lutas travadas em torno da representação. Otelo se queixava do status subordinado dos seus personagens em relação aos do parceiro branco e recusava-se servir de “escada” para as cenas cômicas. Em alguns filmes, passou a improvisar em cima do roteiro, numa disputa aberta pela representação.

No filme *A dupla do barulho* (1953) o personagem Tião negro (Grande Otelo) recusa-se a servir de escada para seu parceiro branco Tônico (Oscarito). Sua paixão pela branca Sílvia (Edith Morel) não é correspondida. Desaba-fa: “[...] estou cansado de ser explorado. Porque não quero mais ser escada de ninguém. Estou farto dessa dupla Tônico e Tião. Grande Tônico e Tião! Por que não Tião e Tônico?” Abandona então a trupe e cai em desgraça, quando é encontrado pela negra Maria (Maria Abrantes), auxiliar de Sílvia. Arrependi-do, Tião é perdoado pelos amigos e tem sua chance de recomeçar a carreira ao lado de Tônico. Moral da história, Tião é penalizado por não saber o seu lugar: apaixonou-se pela mulher branca e contestou a ordem “natural” (o sucesso) do espetáculo.



A dupla Otelo e Oscarito simbolizou o Brasil da democracia racial.

Em outras passagens quase tudo converge para a detração, mas ainda nesses casos o ator pode dar a cena certa ambiguidade e deixar suspenso aquilo que

poderia ser ofensivo. No começo do filme *E o mundo se diverte* (1948), Grande Otelo faz o papel de um faxineiro do teatro que ao atender o telefone começa a paquerar a mulher do outro lado da linha: “Alô! Não senhora, ele não está, mas a senhora não quer falar comigo? Oh, porque? Não gostou da minha voz? Quem? Eu? Eu sou alto, nem gordo nem magro. Nariz afilado, lábios finos. O que? Moreno? Não senhora, eu sou assim mais para loiro. Compreende?”

É evidente o desejo de branqueamento do personagem. Mas a situação (a entonação da voz, a expressão facial, o gesto de se apossar do telefone e da mesa do patrão) e o tratamento cômico que o ator da a cena, aliás totalmente improvisada, torna pouco crível esse desejo.

Ou seja, as ambivalências e contradições das interpelações raciais do nacionalismo populista aparecem encenadas nessas comédias aparentemente inocentes. Elas acabam por revelar os limites da interpelação nacional-popular no plano das relações raciais. O que é, por extensão, os limites da participação popular dentro da democracia populista.

A chanchada contou com atores como Grande Otelo, Colé, Chocolate, Vera Regina e Blecaute. Alguns tiveram participação destacada nos filmes, especialmente Otelo durante a fase Atlântida e, em menor escala, Chocolate na Cinédia. Artistas negros aparecem na figuração, na música, na cenografia, formando uma moldura que envolve toda a representação. No filme *Rio fantasia* (1957), para ficarmos com mais um exemplo, a alvíssima Eliana canta e dança travestida de baiana em um cenário estilizado de favela circundada por músicos e bailarinas negros.

O racismo foi tematizado em um filme fundamental deste período, *Também somos irmãos* (José Carlos Burle, 1949). Produzido pela Atlântida Cinematográfica, escrito por Alinor Azevedo e dirigido por José Carlos Burle foi o único filme influenciado pelas experiências de dramaturgia desenvolvidas pelo Teatro Experimental do Negro (TEN). O TEN, por sua vez, foi criado em 1944 e esteve à frente da discussão racial nas artes cênicas nas décadas de 40 e 50. Suas montagens problematizaram as representações racistas do negro do tipo *blackface* e colocaram em cena questões centrais para as relações raciais do período como a mestiçagem, o branqueamento e a integração do negro na sociedade. O filme contou com atores fundamentais da trupe negra como Aginaldo Camargo, Ruth de Souza e Marina Gonçalves. Já a história é um

melodrama lacrimoso em torno da paixão não correspondida do negro Renato (Aguinaldo Camargo) pela branca Marta (Vera Nunes). O final desautoriza completamente a crença na miscigenação e denuncia o racismo.

A chanchada gestou ainda com o primeiro diretor negro do qual temos registro, José Rodrigues Cajado Filho. Cajado Filho foi cenógrafo e roteirista dos principais filmes produzidos pela Atlântida. Trabalhou com grandes nomes do gênero como Watson Macedo, Carlos Manga, Moacyr Fenelon e José Carlos Burle. Dirigiu cinco filmes: *Estou aí* (1949), *Todos por um* (1949), *O falso detetive* (1950), *E o espetáculo continua* (1958) e *Aí vem alegria* (1959).

Nos anos 1950 o nacionalismo foi o idioma dominante. Mestiçagem, democracia racial, negro e povo fizeram parte do léxico do discurso nacionalista a ponto de o sociólogo Guerreiro Ramos afirmar com todas as letras: “O negro é povo no Brasil.” (Ramos, 1995, p. 200). No cinema a formulação de Guerreiro ganhou imagens e sons nos filmes produzidos pelo meio cinematográfico nacionalista.

Nos filmes *Rio 40 graus* (1955) e *Rio Zona norte* (1957), ambos dirigidos por Nelson Pereira dos Santos, a favela, o negro, o sambista e o trabalhador são partes do povo e do modo de vida idealizado pelos jovens cineastas para essas comunidades. A fantasia nacional-popular presente nos filmes afastou as manifestações populares que não interessavam aos cineastas, como as religiosas, por exemplo, que nunca não são mostradas. Nesta idealização romântica o negro, os mestiços e o povo pobre são retratados como naturalmente bondosos e solidários, embora pese sobre eles certa ingenuidade e falta de consciência sobre a sua condição.

Na década de 60, radicalizando as posições em torno da representação nacional-popular, o cinema novo levou ao paroxismo a associação negro/povo em filmes como *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *Bahia de todos os santos* (Trigueirinho Neto, 1961), *A grande feira* (Roberto Pires, 1961), *Cinco vezes favela* (CPC, 1962), *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *Assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962) e *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964).

Após o Golpe Militar (1964), os cinemanovistas abandonaram temporariamente a crença em uma teleologia negro/popular (XAVIER, 1993). Eles retornariam somente nos anos 1970/80 em uma chave culturalista em que se buscava a aproximação com a história e os valores culturais populares. A apro-

ximação com a sexualidade, a religiosidade e a história de luta do povo, sem os preconceitos anteriores, não apenas traduz escolhas pessoais de uma geração de artistas pós-autocrítica, como funciona de baliza para a aproximação comercial com o grande público. É a vez de filmes como *Amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1974), *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976), *Tenda dos milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977), *Quilombo* (Carlos Diegues, 1984), *Chico Rei* (Walter Lima Junior, 1985), entre outros.

O movimento é black: Diretores negros, Dogma Feijoada e Manifesto do Recife

Embora a ditadura militar tenha barrado por aqui a proliferação e o debate de temas e agendas dos anos 1960 como a liberdade sexual, drogas, cultura, antirracismo, feminismo, ecologia etc. Elas eclodiram com força no final da década de 1970. É desse período o surgimento de um movimento negro renovado, influenciado pela luta antirracista dos negros estadunidenses e dos movimentos de independência das colônias africanas.

Desde o final da década de 60 os principais intelectuais e ativistas do movimento negro vinham construído uma agenda política que combinava: 1) crítica à noção de democracia racial como forma de desvendar a realidade do racismo e da discriminação; 2) a afirmação política da identidade negra. No decorrer das décadas de 70 e 80 essa agenda institucionalizou-se na criação do Movimento Negro Unificado (MNU), em 1978, e sucessivamente migrou e disseminou-se no interior dos partidos de esquerda.

O contexto geral foi favorável ao aparecimento da primeira geração de diretores negros entre os quais destaque Antônio Pitanga, Valdir Onofre, Zózimo Bulbul, Afrânio Vital, Odilon Lopes, Agenor Alves e Joaquim Teodoro (Quim Negro). Entretanto, este primeiro grupo não configurou um movimento comum, ao contrário, desenvolveram trajetórias semelhantes, mas independentes.

Antônio Pitanga, Valdir Onofre e Zózimo Bulbul iniciaram suas carreiras como atores e fizeram assistência nos filmes do cinema novo. Pitanga realizou em 1978 *Na boca do Mundo*. Já Onofre dirigiu *As aventuras amorosas de um padeiro* em 1976. Nos dois filmes, chama atenção a tentativa de estabelecer correspondências entre a problemática da mulher e do negro. O filme de Onofre tem a vantagem de procurar uma comunicação com o grande público,

recupera elementos da chanchada sem invocar os estereótipos raciais que caracterizaram o gênero.

Já Zózimo Bulbul foi um dos primeiros galãs negro no cinema e televisão (chegou a trabalhar como modelo para o estilista Dener na década de 70), até enveredar para a direção de documentários. Manteve um diálogo intenso com as proposições do movimento negro do qual foi participante e que, nesse momento, reivindicava uma nova história e representação do negro. Os seus documentários têm forte estilo performático e político como *Alma no olho* (1974), *Dia de alforria* (1981) e *Abolição* (1988). Eles articulam identidade étnica e história política para contar a história dos negros no Brasil (CARVALHO, 2006).



O cineasta Zozimo Bulbul, originário do cinema novo.

Os cineastas Afrânio Vital, Odilon Lopes e Agenor Alves iniciaram suas carreiras realizando curtas-metragens e documentários. Vital dirigiu os longas-metragens: *Os noivos* (1979), *A longa noite do prazer* (1983) e o *Estranho jogo do sexo* (1984). Odilon Lopes, depois de trabalhar com cineastas da chanchada como Watson Macedo e Roberto Faria, realizou o filme *Um é pouco, dois é demais* (1970), com diálogos de Luís Fernando Veríssimo.

Agenor Alves é o diretor negro com maior número de filmes de longa-metragem realizados. Começou a carreira como fotógrafo, na região conhecida

como Boca do Lixo em São Paulo onde dirigiu sete pornochanchadas: *Tráfico de fêmeas* (1979), *Noite de orgias* (1980), *As prisioneiras da Ilha do diabo* (1980), *A volta de Jerônimo no sertão dos homens sem lei* (1981), *Cafetina de meninas virgens* (1981), *Lídia e seu primeiro amante* (1984) e *Eu matei o Rei da boca* (1987).

O original contexto de produção da Boca do Lixo permitiu ainda o despontar da primeira realizadora negra, Adélia Sampaio. Depois de realizar alguns filmes curtos, em 1984 Adélia dirigiu *Amor maldito*, o seu primeiro longa-metragem e que aborda a temática lésbica.

A politização da questão racial afetou também as produções que discutiam temas raciais ou da história do negro feitos pelos cineastas brancos. O cineasta Carlos Diegues foi mais de uma vez questionado pelos intelectuais negros que viram nos seus filmes, *Xica da Silva* (1976) e *Quilombo* (1985), deformações da história do negro. Um filme emblemático desse momento foi *Compasso de espera* (Antunes Filho, 1970). Ele é um dos poucos que aborda a vida de um intelectual negro de classe média que tem que se haver com um lugar social que não é o da sua origem e cujas relações são mediadas pelo preconceito de raça e gênero.

No final dos anos 1990, dois movimentos protagonizados por cineastas negros passaram a reivindicar novas formas de representação. O primeiro deu-se em São Paulo em 1998 e partiu de jovens realizadores. No ano 2000 o grupo assinou um manifesto intitulado Dogma Feijoadada ou Gênese do Cinema negro Brasileiro que determinava sete mandamentos para o cinema negro brasileiro. São eles: 1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) O protagonista deve ser negro; 3) A temática tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) O filme tem que ter um cronograma exequível; 5) Personagens estereotipados negros ou não estão proibidos; 6) O roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados. Assinaram o documento Jéferson De, Ari Cândido, Daniel Santiago, Rogério Moura, Noel Carvalho e Billy Castilho.

Cineasta Ari Candido,
um dos formuladores do
manifesto Dogma Feijoada.



No ano seguinte, durante a 5ª edição do Festival de Cinema do Recife, atores e realizadores negros como Antonio Pitanga, Zózimo Bulbul, Milton Gonçalves, Ruth de Souza, Joel Zito Araújo, entre outros artistas, assinaram o Manifesto do Recife em que reivindicavam: 1) maior participação de atores, técnicos e realizadores negros nos quadros do cinema e televisão; 2) a criação de uma nova estética para o Brasil que valorize a pluralidade e a diversidade étnica, regional e religiosa da população.

Os realizadores dos dois grupos produziram muitos filmes desde então, o que torna difícil uma sistematização. Indico aqui alguns títulos de longa-metragem: *Família Alcântara* (2005), dos irmãos Daniel Santiago e Lilian Santiago; *A negação do Brasil* (2000) e *As filhas do vento* (2005), de Joel Zito Araújo; *O coração do Brasil* (2013) de Daniel Santiago; *Bom dia eternidade* de Rogério Moura; *Bróder* (2010) e *O amuleto* (2015) de Jeferson De.

Os dois manifestos ocorrem concomitante à reestruturação do campo cinematográfico a partir de meados dos anos 1990 quando houve o incremento das políticas públicas para o cinema. É o momento das discussões preparatórias para o III Congresso Brasileiro de Cinema que levaram a formulação da Medida Provisória 2.228 que entraria em vigor em 2.000. Portanto, um período de intenso debate de ideias sobre os rumos do cinema brasileiro. Os dois manifestos podem ser vistos como parte desse processo de discussão e mobilização

dos agentes do campo cinematográfico. São o modo como os cineastas negros pautaram a entrada no debate. Poucos anos depois, já durante o governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, parte da agenda dos dois manifestos foi parcialmente atendida.

Finalmente, nos últimos anos, mulheres negras e jovens realizadores ingressaram na direção, produção e crítica audiovisual. Impulsionadas por um ativismo que combina ação política e reflexão teórica, elas inovaram em pelo menos duas frentes: na reflexão acadêmica, que investigou formas de representação e representatividade das mulheres negras no audiovisual e na produção de conteúdos que colocam os seus corpos no centro da cena. Nomes como Dandara, Lilian Santiago, Yasmin Thayná, Viviane Ferreira, Renata Martins, Larissa Fulana de Tal são representativos dessa nova geração de cineastas.

Referências

AUGUSTO, S. **Este mundo é um pandeiro**. São Paulo, Companhia das letras, 1989.

BOGLE, D. **Toms, coons, mulattoes, mammies, & bucks: an interpretative history of blacks in American films**. New York: Bantam Books, 1973.

CARVALHO, N. S. “O negro no cinema silencioso brasileiro: o período silencioso”. In **Revista Plural**, Sociologia, São Paulo, 2º semestre de 2003.

CARVALHO, N. S. **Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózi-mo Bulbul**. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 311, 2006.

RAMOS, A. G. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro, UFRJ, 1995.

RODRIGUES, J. C. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro, Pallas, 2001.

STAM, R. **Multiculturalismo tropical**. São Paulo, EDUSP, 2008.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo, Brasiliense, 1993.

X.

Representações Femininas nas Obras de Arte do Timor-Leste

MARIA INÊS AMARANTE¹

Resumo

Este trabalho traz um recorte da tese doutoral da autora, de cunho etnográfico, e apresenta, à luz da semiótica da cultura e da comunicação, o que de específico se sobressai no campo das artes plásticas sobre as mulheres de Timor-Leste, revelando novos sentidos emergentes no campo das relações de gênero estabelecidas. Ele traz contribuições para uma interpretação de imagens e narrativas coletadas em campo à luz da semiótica da cultura e da antropologia. Discutem-se os conceitos de arte e iconologia, a representação do corpo feminino e as relações entre gênero e arte que revelam o papel mitológico da mulher, suas tarefas, religiosidade e espaços circundantes mostrando-a como símbolo e alicerce de toda uma cultura. Nota-se que artistas reproduzem concepções ancestrais - e bastante fixas - da dualidade consolidada e por meio da qual se assegura toda a descendência. Há, porém, um desejo de ruptura com o antigo, manifesto em detalhes que transcendem a figuração.

Palavras-Chave

Timor Leste. Arte. Mulheres. Gênero. Tradição.

1. Docente e Pesquisadora da Universidade Federal da Integração Latino-Americana - UNILA (Área: Comunicação) junto ao Instituto Latino-Americano de Artes, Cultura e História - ILAACH e Mestrado Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos - IELA. Professora Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP; Pós-Doutoranda em Ciências Sociais (ênfase em Antropologia) na mesma instituição. Autora da obra: «Rádio Comunitária na Escola: adolescentes, dramaturgia e participação social» e de inúmeros artigos científicos publicados no Brasil e no exterior; co-organizadora do livro «África: múltiplos olhares sobre a comunicação». Uma versão deste trabalho foi apresentada no Seminário Internacional *Fazendo Gênero 11*, da UFSC, ST Feminismos transnacionais: saberes e estéticas pós-descoloniais, em 2017. E-mail institucional: ines.amarante@unila.edu.br.

Abstract

This work brings a piece of the ethnographic author's thesis and discuss, from the semiotics of culture and communication's approach, what stands out in the field of the plastic arts about women of East Timor, revealing new emerging meanings in the established gender relations field. This studies contribute for an interpretation of images and narratives collected in the field through the semiotics of culture and anthropology and discuss concepts of art and iconology, the representation of the female body and the relationships between gender and art that reveal the mythological role of women, their tasks, domestic and private space, countryside works, religiosity and surrounding spaces, showing them as a symbol and foundation of an entire culture. It is noted that artists reproduce ancestral conceptions of the duality through which all descendants are assured. There is, however, a desire to break with the old experiences, expressed in details that transcend figuration expressions.

Key words

East Timor. Art. Women. Gender. Tradition.

Resumen

Este trabajo trae un fragmento de la tesis del autor etnográfico y analiza, desde el enfoque de la semiótica de la cultura y la comunicación, lo que se destaca en el campo de las artes plásticas sobre las mujeres de Timor Oriental, y revela nuevos significados emergentes en el campo establecido de las relaciones de género. Estos estudios contribuyen a una interpretación de las imágenes y narrativas recopiladas en el campo a través de la semiótica de la cultura y la antropología y discuten los conceptos del arte y la iconología, la representación del cuerpo femenino y las relaciones entre género y arte que revelan el papel mitológico de las mujeres. sus tareas, espacios domésticos y privados, trabajos de campo, religiosidad y espacios circundantes, mostrándolos como un símbolo y fundamento de toda una cultura. Se observa que los artistas reproducen concepciones ancestrales de la dualidad a través de la cual todos los

descendientes están asegurados. Sin embargo, hay un deseo de romper con las experiencias anteriores, expresadas en detalles que trascienden las expresiones de figuración.

Palabras clave

Timor Oriental. Arte. Mujeres. Género. Tradición.

I. Introdução

Em sua obra “O que é arte”, Coli (1986, p. 8-10) partilha com seus leitores a ideia de que “arte são certas manifestações da atividade humana diante das quais nosso sentimento é admirativo”. Contudo, para Panofsky (2007, p. 30) “nem sempre a obra de arte é criada com o propósito exclusivo de ser apreciada [...] de ser experimentada esteticamente [mas ela] *tem* sempre significação estética”.

Entre os autores que descreveram o sentido das manifestações culturais e artísticas, destacamos Uspênski e Panofsky. O primeiro argumenta que o artista é um mediador da cultura do “ver” interpretando, ao seu modo, os fenômenos que observa. Panofsky (1986, p. 20) nos traz reflexões imprescindíveis sobre o *significado intrínseco* ou *conteúdo* da obra de arte. Para ele “é essencial a observação dos fenômenos estudados [e que] leva em conta determinados aspectos como costumes e tradições culturais de uma determinada civilização, seus “valores simbólicos”. O autor considera também que no estudo da arte existem três níveis de uma “iconografia interpretativa” ou iconologia, considerada como a ciência da significação das imagens (2007, p. 54-62): a “descrição pré-iconográfica”, a “análise iconográfica” e a “interpretação iconológica”.

No campo da iconografia, Panofsky (1986, p. 21-4) especifica que “a análise correta de *imagens, histórias e alegorias* é a condição prévia de uma correta *interpretação iconográfica* num sentido mais profundo” apesar do caráter subjetivo da análise. Ele assume “a separação entre os campos formais e os significativos e não se preocupa com formas ou estilos - só se interessando pelas significações” (apud COLI, 1986, p. 60).

À luz desses autores, apresentaremos algumas contribuições passíveis de revelar fenômenos e conexões para uma interpretação de imagens e narrativas coletadas sobre a mulher timorense – no campo das artes plásticas, uma vez que a arte é um meio importante - e subjetivo - de se observar dados e nos fornece pistas de leitura sobre a realidade vivida na ilha. Ela se revela na descrição dos artistas e também está impregnada de significados que podem ou não ser percebidos pelo receptor (ouvinte e/ou leitor) na análise de uma determinada obra.

No texto: “Pulsão de Vida, Pulsão de Arte”, que escrevemos para a Exposição de Artes Plásticas em comemoração aos 30 anos de independência do país (2005), registramos que “há muita vida e muita arte na vida em Timor-Leste”. Além do cuidado estético apurado dos timorenses no plantar e organizar jardins de flores em suas casas mais humildes há também uma arte plástica em progressão que surge, tímida e pungente, revelando a herança multicultural que este povo do sudeste asiático recebeu e preservou, fundindo-a com as tradições nativas ancestrais.

Estes “dotes para várias artes” e a liberação da criatividade e amadurecimento artístico dos timorenses já fora salientado por Jorge Barros Duarte (1984) e Artur Marcos (1995) quando discorrem sobre uma dimensão coletiva e individual presentes nas artes plásticas de Timor, o que revela uma afirmação do artista enquanto cidadão, com capacidade própria de expressar, pela arte, suas inquietudes, sonhos e ideais de nação.

Após um longo período de diáspora que os limitou na manifestação de seus dons, estes artistas parecem ávidos de expressão do modo de ver um novo tempo, no qual a mulher tem merecido destaque. Em cada uma das obras aqui apresentadas a figura feminina ganha importância, tanto na representação das tradições locais e na comunhão com o homem - formando o par mitológico e unido sempre evocado na ilha, quanto solitariamente.

Seria possível desvendar, sem subtrair a seu povo, estes silêncios dramáticos e discretos, todos os significados míticos dessa arte, o segredo que sua cultura edificou e guardou a sete chaves e que ao estrangeiro não é revelado, o “sikat subar”² de Timor-Leste?

2. Uma maneira de realizar, secretamente, uma espécie de “astuciosa camuflagem” daquilo que não querem revelar sobre sua cultura e modos de vida.

Muito além de uma apreciação, com olhos atentos, de uma arte que se mostra vigorosa e instigante, pronta para florescer, como a jovem República, em perspectivas, encontros e encantos, tentaremos mostrar o significado que delas emana.

II. A representação da figura feminina³

2.1 O papel mitológico da mulher: a procriação, a maternidade (Fig. 1)

Na pintura sobre seda, em batik, cujo título é “bei-ala”, ou “avós”, em tétum, pode-se perceber as funções míticas femininas concebidas por Mário Lobo (2005)⁴. A composição representa os avós, antepassados. E, como na origem, as figuras estão nuas: “primeiro surgiram as plantas e depois as pessoas que se desenvolvem e se criam junto com elas”. A mulher, ao centro, é destacada por sua importância: “Só as mulheres são cercadas de plantas e flores [...] e as cruces representam os antepassados que já morreram para que não haja esquecimento sobre as origens”.

A postura do artista nos remete a Uspênski (1979, p. 164) para quem “o autor ocupa, diante da narração, uma posição externa de antemão, no que se refere aos acontecimentos que são configurados: descreve-os como que de fora”.

A composição usa a mulher como o centro das atenções e as figuras masculinas formam uma espécie de trindade com ela. O artista parece contar uma lenda e marcá-la com detalhes da transmissão cultural e genética, a partir do feminino, ao repetir os personagens e apresentá-los com cores doces e femininas. Toda a atenção se volta ao sujeito/objeto da composição, personagem-chave da história, que se multiplica e se relaciona criando uma fabulação por meio de conexões significativas: a primeira mulher não tem orelhas, assim como um dos homens (que lembra a descendência matrilinear); a segunda apresenta pouca diferença com os homens. As plantas e os sexos desnudos reforçam ainda mais estas origens, evocando uma cosmogonia ou sequência de um mito das origens, no qual a mulher tem destaque. A única distinção entre as figuras

3. As imagens citadas encontram-se dispostas em quadro antes das *Referências*.

4. Entrevista concedida à autora em Dili, Timor-Leste (Novembro/2005).

é sexual e esta diferença biológica marca ainda mais o papel procriador feminino. Adornos e tatuagens de inspiração tribal aparecem nos corpos, sem distinção de gênero.

2.2 O trabalho no campo: realidade e arte (Fig. 2)

O pintor Sebastião Silva nasceu e cresceu em Dili. Autodidata, viveu em exílio na Austrália, onde continuou exercendo sua arte, ganhando projeção internacional. A imagem que capta o instante da mulher cuidando da terra - em funções bem determinadas -, lembra pinturas europeias como as de Millet e Van Gogh, artistas que estudou e admira. Ela evoca o meio rural que inspira grande parte de suas obras, gravado na memória. No entanto, observamos um distanciamento entre a arte e a realidade – sobretudo no vestuário feminino: a roupa e o chapéu. O uso da *lipa* pelas mulheres (saia comprida feita de *táís*), e o costume de cobrir o corpo abaixo da cintura não aparecem na pintura, que marca indícios de ocidentalização.

Ao buscarmos compreender o que constitui o objeto-ficção para o artista, pensamos numa “expressão em prosa na pintura”, fenômeno da representação de algo que ele idealiza (sua ficção) e nos entrega como “sua” verdade (Enciclopédia Simpózio, Cap.3, 2005).

Lembra Menezes (2006, p. 50), que no século XVII havia na sociedade tradicional timorense “um sistema mais ou menos preciso de divisão do trabalho e um complexo sistema de obrigações sociais recíprocas, que implicava simultaneamente a necessidade de cooperação e a procura de interesse pessoal, de privilégios e de benefícios”. A mulher tinha “um papel importante no amanho da terra que era associado ao conceito de fertilidade”. Acreditava-se que a terra só produziria quando ela semeasse, daí a origem, desde os tempos pré-lusitanos, da família poligínica em Timor (MENEZES, 2006, p. 56). Confirma-se assim o papel relevante da mulher na vida econômica, com responsabilidades bem determinadas em diversas etapas e tipos de plantio, como a horticultura, tarefa essencialmente feminina, “e que serviu para justificar a poliginia”, o que “dentro duma optica cristã era considerada como um flagelo social e espiritual” (MENEZES, 2006, p. 56).

2.3 A religiosidade (Fig. 3)

Um desenho do mesmo artista feito a lápis e carvão sobre papel no início dos anos 1990, leva o título de “À espera da paz”. Nele aparece a imagem de uma mulher acorada sobre um fundo escuro, cujo rosto é coberto com um xale. Ela segura a alça de corda de um *botte*⁵, que lembra um terço. O personagem feminino é tipificado, evocando a religiosidade latente, o silêncio no rosto, na atitude, no desespero e nas feições que expressam ações cotidianas muito comuns e poderiam passar despercebidas a um olhar menos atento.

A forma como o artista usa seu traço, a escolha do espaço, bem como a luminosidade delicada que se percebe no uso do claro e do escuro, mostram sua maestria que, sem ingenuidade, exprime-se na linguagem do desenho com os materiais que utiliza. Como pintor da diáspora, ele afirma em sua narrativa que sua busca foi retratar o sofrimento e a realidade da mulher viúva, cujos filhos desapareceram na luta, tendo a paz como último refúgio. Embora o rosto dela não seja reconhecível, sua figura reproduz uma imagem da fé popular, universalizada. O *botte* revela a origem humilde da personagem. A religiosidade, como forma de proteção e apoio, é sempre lembrada no cotidiano das mulheres.

2.4 A idealização da mulher (Fig. 4), esperança e solidão femininas (Fig.5)

O pintor Angelino das Neves, Gelly, vem de uma tradição doméstica de pintura, pois o pai criava peças delicadas. Autodidata, começou a pintar em 1985 na escola pré-secundária. Aprendeu a observar seu entorno e guarda na memória lembranças e cenas que, um dia, tornam-se obras, todas em intrínseca relação com a história do país, a cultura local e sua vida, marcada por dificuldades e penúrias. De suas telas coloridas surge um apego simbolista extremado à tradição, em paisagens e cenários até míticos, onde o feminino se integra e se destaca em movimento e sensualidade, em cores diluídas e suaves.

Nesta obra que chamamos de “Interior”, a composição é feita de elementos que evocam sensualidade e domesticidade que se associam a imagens tradicionais de interiores (a palha trançada da cama, o trabalho de bambu nas paredes)

5. Espécie de cesto trançado de palha usado para transportar alimentos.

e de objetos de uso doméstico (cestos, enfeites etc.). Juntos, eles compõem valores que o pintor agrega a seu plano. Porém, estes objetos que circundam a mulher constituem símbolos cujos valores são compreendidos, sobretudo, na esfera privada. A mulher parece “dialogar” com tudo o que a rodeia – e com o seu próprio corpo desnudo-, numa harmonia e interação privilegiadas.

Embora o ponto de vista do artista pareça mais externo, esta percepção do interior sugere uma “moldura” criada por ele, o que dá ao público a possibilidade de examinar a obra a partir “de dentro” e não “de fora”, passando do “mundo real” para o “mundo do representado” (USPENSKI, 1979, p. 174). Ao cercar a mulher com objetos domésticos, o artista realiza uma fusão da representação semiótica (imagem significativa + significado) em ambiência intimista. Baudrillard (2000, p. 53-4) nos oferece algumas pistas para uma análise da simbologia dos objetos nas relações masculino/feminino quando afirma que “a estilização é inseparável do gestual humano que a ela se liga [...] elisão dos impulsos em proveito de uma culturalidade”. A relação do artista com objetos da cultura tradicional revelam o significado deles para a realidade da arte, onde quase sempre são ressignificados a cada nova pintura. Contudo, o relembrar constante destes se nos aparece como uma tentativa de preservação da memória que é passível de se perder nos novos tempos. Para Baudrillard (2000, p. 22) “a casa é o organismo cuja estrutura é a relação patriarcal de tradição e autoridade e cujo coração é a complexa relação afetiva que liga todos os seus membros”. Porém, a ambiência doméstica é o território da posse – daí pensarmos que o objeto pode ser utilizado ou possuído –, o que o abstrai de sua função utilitária e o releva à sua função de “oferecer status social”. Seria esta a imagem da mulher timorense idealizada pelo artista?

Já na obra “Não perca a esperança” (*Fig.5*), criada em 2007, com o nome “Solita” ou “Solitária”, a mulher aparece como figura central e única, em primeiro plano, dominando todo o espaço da cena, circundada por plantas exuberantes de uma natureza generosa. No canto direito do quadro, há cogumelos, que o artista descreve como “brancos e amarelos, bons e venenosos”.

Compreendemos essa ambivalência do alimento como uma alusão à realidade política encontrada no país, na época ainda plena de incertezas quanto ao futuro. Porém, o imperativo de seu título, soa como uma ordem de pensar positivamente.

A personagem aparece penteada com o clássico “coque” timorense⁶, mas há um contraste entre seu vestido drapeado e quase luxuoso - que lembra um manto real -, e seus pés descalços, num misto de abundância, penúria e simplicidade. Isto sugere uma feminização da esperança que se projeta num movimento de “chegar” pelo caminho que segue na direção do observador, recolhe o alimento e o traz, de modo solene, como para servir e cuidar de todos os que a observam. Assim, “a conexão central entre a arte e a vida coletiva” se encontra – e se reafirma – “em um plano semiótico”, como lembra Geertz (2006, p. 150).

2.5 O lugar comum do homem e da mulher (Fig. 6)

Neste quadro de Gelly, “Lisan Timor” as figuras masculina e feminina estão unidas e separadas sobre um enquadramento de fundo colorido, cujos tons evocam a bandeira nacional, representada no *táis*⁷ que une os personagens. A obra traz elementos plenos de evocações identitárias: entidades subjetivas (altares); símbolos históricos (bandeira); geográficos (montanhas, cascatas, casas típicas); culturais (objetos domésticos: cestos, enfeites) e formas artesanais. Juntos, eles nos remetem ao país e aos “valores” que o pintor agrega a ele por meio da figuração (seus clichês).

Para o artista, o quadro traduz suas ideias sobre a nação com um casal do qual provém as gerações. Nas cabeças, ambos trazem o *kaebauk*. A bandeira de *táis*, símbolo e valor, lembra que a sobrevivência da família depende do *cusin* (ânfora pequena com bico) e do *botte* para água e comida. O *alu-lessu* (grande pilão) e o *lafatik* (bandeja de palha) são utilitários e a grande ânfora, *sana-rai*, serve como panela para cozinhar raízes em geral, numa evocação da ancestralidade.

Os olhares dos personagens, sem direção específica, parecem dirigir-se para além do espaço delimitado do enquadramento da obra. Um futuro talvez? Na união do casal, um altar com três cabeças de búfalo e duas casas tradicionais evocam o “sacrifício” para se ter colheita e abundância.

6. Forma de prender os cabelos, bastante comum entre as mulheres da ilha, e que pode ser vista como um penteado tradicional.

7. Tecido artesanal feito no tear pelas mulheres, segundo motivos tradicionais.

Elas formam uma “trindade” que revela o sincretismo religioso presente na ilha.

2.6 O Casal - Escultura (Fig. 7)

A obra “Casal” do jovem artista autodidata Mário Saldanha, nascido em 1976, na ilha de Ataúro, é uma pequena peça esculpida de madeira esfumada, que traz a figura de um homem com chapéu segurando, na parte inferior do corpo, uma mulher. As peças do artista revelam uma mudança na relação de gênero, nas quais casais quase sempre são talhados no mesmo espaço da madeira, ora de forma totêmica, ora em atitude de cumplicidade e comunhão.

A escultura é identificada como arte secular e tradicional do povo de Ataúro e as peças de madeira, segundo Menezes (2006, p. 41), “podem ser associadas à iconografia mágico-religiosa dos timorenses”. Elas encerram energias misteriosas que decorrem dos antepassados. Na ilha, a arte se encontra em comunhão com as práticas rituais e míticas, estando ritos e mitos profundamente atrelados. O sagrado é bem presente no cotidiano do povo de Ataúro e confere um sentido de religiosidade à vida. As estátuas servem para proteger as casas e não devem sair delas sem a permissão dos ancestrais. As “Itaras” - ou pequenas esculturas de madeira que não ultrapassam 12 cm de altura – trazem casais unidos numa dualidade ancestral. São os “manes” que velam pela felicidade dos lares e representam os antepassados mais proeminentes das famílias.

O artista explica que a madeira escureceu porque a peça foi guardada na cozinha⁸. A atitude da imagem lembra a de uma grande “saè”⁹ lendária, a do “Báku-Mau”, onde, na parte inferior, encontra-se esculpida a figura de um homem pequeno que representa o filho. Aqui, a mulher aparece no lugar do filho e é protegida pela força e a grandeza do homem. Embora os sinais de heroicidade estejam mais presentes na figura masculina, homem e mulher tomam a mesma forma, podem esboçar o mesmo gesto. Ainda que inspiradas na fonte inesgotável das matrizes culturais locais, como as “itaras” ou “saè”, cada qual

8. A cor esfumada das esculturas deve-se ao fato de que estas são conservadas perto do fogão e tingidas pelo tempo de exposição à fuligem.

9. As “sae”, ou *sahi*, são estátuas antropomórficas de madeira, muito altas, que representam divindades de fertilidade.

com uma função determinada dentro dos ritos tradicionais, o artista inova as peças no desenho, no material e na união dos gêneros. Percebe-se que as figuras já não assumem mais atitudes estáticas como as divindades, mas revelam atos mais humanos e atuais, como este casal que divide, harmoniosamente, o mesmo espaço no tronco de madeira.

III. Considerações sobre o feminino na arte

Esta arte plástica nativa que germina - discreta e vibrante - revela a inquietação dos artistas em expressar a criatividade latente e o modo de ver um novo tempo de liberdade e incertezas. Apesar de estilos tão particulares e diversos, o que os une é a inspiração, uma busca na fonte inesgotável de suas matrizes culturais, em um cenário próprio e referencial que, a cada dia, renova-se num processo de conhecimento, em cores e temas. A figura feminina aparece aqui como representação de toda uma cultura, elemento importante enquanto seu alicerce.

Remetendo-nos a essa arte figurativa, podemos observar que, ao colocar repetidas vezes, lado a lado, em diversas situações, um homem e uma mulher, os artistas reproduzem concepções ancestrais - e bastante fixas - de um casal mítico, da dualidade consolidada e através da qual se assegura toda a descendência.

Nota-se, porém, algumas diferenças nessas tradições captadas através das imagens - tanto nas telas, quanto nas esculturas, como se houvesse um desejo de ruptura com o antigo, daquilo que foi e não permanece - manifesto em detalhes que transbordam a figuração.

Alguns elementos alheios à cultura timorense circulam em cartazes, fruto de intervenções ocidentais que ali se divulgam, mas mostram o contexto doméstico onde as tarefas femininas são demarcadas. Ao mesmo tempo, homem e mulher estão unidos por laços fortes e bem consolidados, o que não impede os homens de contribuir com a responsabilidade do “cuidar”.

Todas estas imagens parecem sugerir uma leitura contemporânea de um novo tempo de liberdade, no qual as mulheres estariam assumindo papéis sociais que transcendem a domesticidade, ultrapassando as regras através do “desejo” do artista. E seria este “desejo”, um “ultrapassar das regras” deleuzeano,

guiado por alguma intervenção de culturas externas ou de necessidades econômicas familiares que fazem apelo à participação feminina? Em todo o caso, a “máquina desejan-te” dos artistas parece não obedecer completamente à lei ou à tradição, apesar de haver uma tentativa de explicá-las em suas nar-rativas.



Fig 1



Fig 2



Fig 3



Fig 4



Fig 5



Fig 6



Fig 7

Referências

AMARANTE, Maria Inês. *Guerrilheiras da Palavra*. Rádio, oralidade e mulheres em resistência no Timor-Leste. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica, São Paulo, PUC-SP – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010, 278 p.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

COLI, Jorge. *O que é arte?* São Paulo: Editora Brasiliense, 7. ed., 1986 (Coleção Primeiros Passos, n.46).

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da sensação*, 1981. Site de busca: <http://scribd.com/doc/6618064/Gilles-Deleuze-Francis-Bacon-Logica-Da-Sensacao>

DUARTE, Jorge Barros. *Timor, Ritos e Mitos Ataúros*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

ENCICLOPÉDIA SIMPOZIO (Versão em Português do original em Esperanto), Cap. 3, Da Expressão Em Prosa, Na Pintura. 3911y401. Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/~simpozio/megaestetica/e-cores/3911y401.html>. Consulta realizada em 11/2015.

GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: *O saber local*. Novos ensaios em antropologia interpretativa. Trad. Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 8. ed., 2006, pp. 142-181.

MENEZES, Francisco Xavier de. *Encontro de Culturas em Timor-Leste*. Dili: Crocodilo Azul, 2006.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia*. Temas humanísticos na Arte do Renascimento. Trad. Olinda Braga de Sousa. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

_____. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007 (Coleção Debates; 99/dirigida por J. Guinsburg)

THOMAZ, Luís Felipe F. R. *De Ceuta a Timor*. Portugal: DIFEL – Difusão Editorial S.A., 2. ed., 1998.

USPÊNSKI, B.A. Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura. In: SCHNAIDERMAN, Boris. *Semiótica Russa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p. 163-218 (Col. Debates-Semiologia).

PRO
ART

4ª Parte |

Entrevista realizada por Osvando J.
de Moraes(UNESP) e Maria Érica de
Oliveira Lima(UFC)

Entrevista Renato Ortiz¹

Renato Ortiz estava ocupadíssimo, mas reservou carinhosamente um espaço em sua agenda para esta entrevista que tratará de temas que ocuparam o centro de sua vida acadêmica: Cultura brasileira, Identidade nacional, Mundialização da Cultura e por último o luxo, transformado no livro que acabou de ser lançado- *O Universo do Luxo* (Alameda Casa Editorial) e ainda quase simultaneamente o Long play digital *Paris São Paulo*. O professor Ortiz considera o luxo um objeto de estudo revelador, pois muito da nossa relação com os objetos na contemporaneidade se traduz nestes objetos.

Fez sociologia na Université de Paris VIII (1972) e doutorado em Sociologia/Antropologia na École des Hautes Études en Sciences Sociales (1975). Ortiz é uma grande referência nos estudos sobre indústria cultural, modernidade e mundialização. Foi professor visitante e convidado em diversas instituições fora do país, como New York University, Notre Dame University (Indiana), Stanford University, Institut de l'Amérique Latine (Paris), Leiden University (Holanda) e Universidad de Buenos Aires.

Renato Ortiz é Professor Titular do Departamento de Sociologia: Unicamp. Autor de diversos livros entre eles Cultura Brasileira e Identidade Nacional, A Moderna Tradição Brasileira, Mundialização e Cultura, A Diversidade dos Sotaques: o inglês e as ciências sociais (editora Brasiliense); Um Outro Território: ensaios sobre a mundialização (Olho d'Água); Universalismo e Diversidade (Boitempo).

1. Transcrição da entrevista: Natália Martin Viola.

Osvando e Maria Érica: Professor, vamos começar pela primeira questão sobre sua trajetória como pesquisador. Eu já conheço muito o seu trabalho e o tema da globalização que o senhor batizou como “Mundialização da Cultura”. É um tema muito importante e contribuiu bastante com as pesquisas da área. Eu gostaria que você falasse sobre esta questão.

Renato: Talvez pudéssemos dividir os diferentes trabalhos que fiz em dois momentos. Um primeiro refere-se ao Brasil, no qual se encontram minha tese de doutorado sobre a Umbanda, o livro sobre cultura brasileira e identidade nacional, outros escritos sobre cultura popular e a moderna tradição brasileira. Um segundo momento tem a ver com o debate sobre a globalização, que se inicia com o livro “Cultura e Modernidade: a França no século XIX”, depois “Mundialização e Cultura” e um conjunto de outros textos, até mesmo o meu último livro sobre o universo do luxo. São dois momentos distintos embora existam traços de continuidade entre eles, por exemplo a temática da identidade nacional e da indústria cultural no contexto de um mundo globalizado. Meu interesse pela problemática da mundialização da cultura originou-se, curiosamente, de minhas reflexões sobre o Brasil, em particular de uma pesquisa que fiz sobre a fabricação industrial da Telenovela. Era um dos poucos trabalhos empíricos que existiam no Brasil e na América Latina sobre a indústria cultural, consegui entrar em duas grandes empresas, a Globo e a Manchete, para compreender como elas fabricavam um produto de grande êxito. Deparei-me assim com uma série de questões que só poderiam se realmente entendidas se deixasse um pouco de lado o Brasil para me debruçar sobre o que na época denominei de “internacional popular. Para isso utilizei como estratégia conceitual elaborar uma distinção entre globalização e mundialização. A noção de globalização, quando aplicada à esfera da cultura parecia-me pouco convincente, pois não existe propriamente uma cultura global ou uma identidade global. Desta forma construí o conceito de “mundialização” em contraposição

aos domínios da economia e da técnica, considerando a esfera cultural como um domínio no qual existe um embate sobre diversas concepções de mundo, presentes num emaranhado de linhas de forças que se chocam em suas relações de poder. Com isso queria evitar um certo reducionismo tecnológico e econômico.

Osvando e Maria Érica: Este termo “mundialização” fugiria um pouco dessa estratégia geopolítica, que de certa forma vai responder a questão da globalização?

Renato: A ideia de geopolítica está muito vinculada às pessoas que trabalham com as relações internacionais. Tem o seu valor, mas como conceito para a compreensão do mundo atual, parece-me parcial, ao se falar em geopolítica toma-se o Estado-nação como categoria central que organiza o pensamento. Por exemplo, quando se critica a hegemonia norte-americana no mundo (o que evidentemente é um fato). O problema é que na situação de globalização o Estado-nação dificilmente poderia ser considerado a categoria central para se perceber as transformações ocorridas na modernidade-mundo. Isso fica claro no domínio cultural. Por exemplo, no caso da língua inglesa, e escrevi todo um livro, “A diversidade dos sotaques: o inglês e as ciências sociais”, que trata desse assunto. Como explicar tal hegemonia? As noções de imperialismo ou de colonialismo são insuficientes para isso. Na verdade o inglês se transformou no idioma da modernidade no mundo. Isto é, ele teve que se desterritorializar tanto da Inglaterra quanto dos Estados Unidos, para constituir um padrão de autoridade de alcance global. Isso significa que a língua inglesa torna-se “superior” a todos os outros idiomas. Compreender essa realidade é considerar o mercado de bens linguísticos como um espaço hierarquizado no qual as relações de poder definem o lugar dos idiomas falados nas diversas sociedades do planeta. Este é o padrão de autoridade que organiza a ordem linguística.

Osvando e Maria Érica: Como o senhor vê a passagem da cultura do século 20 para o século 21?

Renato: Existem várias transformações, apontadas por diversos autores, algumas vezes de maneira excessiva, como foi o caso dos pós-modernos. Eles tinham um bom olho para captar as mudanças em curso mas o diagnóstico que elaboraram era falho, tinham a ilusão do “fim” da modernidade. Na verdade há mudanças e continuidade, por isso utilizo a noção de modernidade-mundo, ela sublinha as transformações ocorridas recentemente, neste sentido diferem da modernidade nacional, mas também aponta para uma dimensão da racionalidade (tecnológica ou mercadológica) que já se encontrava explícita nas sociedades industriais do século XIX. Nos anos 90 havia todo um debate marcado por posições bastante dicotômicas. Por um lado os pós-modernos afirmavam o predomínio das diferenças e o “fim” da modernidade, por outro os estudiosos da globalização sublinhavam a “homogeneidade” do planeta. Havia ainda os que contestavam a existência do próprio processo de globalização. Creio que essas dúvidas encontram-se hoje superadas. Os pós-modernos desapareceram, a ideia de homogeneização do planeta é uma falácia (por isso estabeleci a distinção entre globalização e mundialização), e os que negavam a existência do processo de globalização (sobretudo na América Latina) hoje se deparam com uma realidade incontornável. A questão da cultura no século XXI é como apreendê-la no interior deste contexto.

Osvando e Maria Érica: A respeito do século 21, sobre os autores que marcaram as pesquisas do século 20, com os quais o senhor manteve contato, como Marx, Nietzsche e Sartre, qual a importância destes autores em sua trajetória, e como pensar estes autores no século 21?

Renato: Estes autores fizeram parte do início da minha trajetó-

ria, quando estudava na Escola Politécnica, antes de partir para França onde tive minha formação intelectual. Eu não tinha tido propriamente uma educação intelectual (vinha do interior para a cidade grande, São Paulo, e tinha terminado o curso técnico na escola agrária), Marx, Nietzsche e Sartre, de alguma maneira me despertaram para um outro mundo. Sartre é um autor interessante, conjuga a dimensão subjetiva com as lutas sociais, isso mexeu comigo, pois nos anos 60 estava rompendo com as amarras familiares e despertando para as questões políticas do Brasil daquela época. Porém ao longo de minha trajetória outros autores foram ganhando força, Gramsci, com a noção de ideologia, Bourdieu e a problemática cultural, Jack Goody e a crítica ao eurocentrismo. Durante o mestrado, que fiz na École Pratique des Hautes Études, estudei com Edgar Morin, meu orientador, também frequentei os cursos de Roland Barthes. Creio que ao longo da vida não existe apenas um único autor que nos marca, o que fazemos é constituir um solo comum de referências que podem ser acionadas segundo às circunstâncias. Algumas vezes autores que permaneciam no “limbo” retornam com força auxiliando-nos na elaboração do pensamento. No livro sobre a hegemonia da língua inglesa pude “rememorar” um conjunto de leituras que tinha feito quando elaborei minha dissertação de mestrado no Centre de Culture de Masses; temas como linguística e semiologia, que tinham ficado difusos em outros trabalhos meus, vieram à tona. Pode-se sempre dizer que temos alguma preferência por alguns autores em relação a outros, isso é verdade, entretanto, sua utilização, na construção do objeto sociológico, varia um pouco com os desafios que somos obrigados a enfrentar.

Osvando e Maria Érica: Estamos muito preocupados, no século 21 com o “fazer ciência”. Eu fui ler os verbetes da *Encyclopedie* que tratam do conceito de ciência e arte. Na *Encyclopedie* eles chegam à conclusão de que arte e ciência se aproximam muito com uma

leve diferenciação à contemplação e à prática. Sendo assim, gostaria que o senhor falasse sobre o assunto.

Renato: A *Encyclopedie* queria dar conta de todo o saber iluminista de sua época, por isso foi redigida em vários volumes. Neste sentido, seus autores aproximam, sem maiores problemas, arte e ciência. Porém, ao longo do século XIX irá acontecer o processo de emancipação da arte (Flaubert dirá: “fazemos arte pela arte”) e de autonomização da ciência, tem-se agora uma dissociação dos dois campos; esta dissociação permanece até hoje. Claro, com algumas nuances, a arte perdeu muito de sua autonomia diante do mercado (basta ver as grandes exposições internacionais tipo Bienal de Veneza ou as casas de leilão tipo Sotheby’s) mas a ciência, particularmente as da natureza, se consolidou e se desenvolveu nas universidades e nos institutos de pesquisas. Estamos portanto distantes do ideal iluminista. Seria impossível atualmente, não apenas aproximar arte e ciência como se fazia antes, mas imaginar uma “enciclopédia” contendo todo o saber científico, pois ele se dividiu em inúmeras especialidades. Não teria dúvida em dizer que as ciências da natureza prescindem do que entendemos por arte. Já a relação entre o artista e a ciência é sempre possível, trata-se de uma dimensão do mundo que pode ser apropriada por sua imaginação. Existe na literatura científica todo um debate entre as “duas culturas”, isto é, a dicotomia entre ciência e artes; isso é predominante quando se fala de Física, Biologia, e outras disciplinas afins. No caso das Ciências Sociais é um pouco mais complicado, não haveria apenas “duas culturas” em presença, mas sim “três culturas”: ciência, ciências da sociedade e literatura. Neste caso, as fronteiras se fazem em relação ao mundo científico e as artes (literatura). Mas isso é uma outra discussão.

Osvando e Maria Érica: Neste peso da ciência, em relação à reflexão, às fontes e a contemplação, e o tempo que a ciência precisa,

tendo em vista os assuntos abordados nesta revista que também abrangem a Arte, será que o cientista teria esse tempo e essa capacidade de desenvolver este lado prático do artista?

Renato: Os mundos da ciência, da arte ou das ciências sociais, têm certamente uma relação diferente em relação ao tempo. Não se trata tanto de contemplação, mas de uma temporalidade distinta da fábrica, da empresa, do sindicato, dos partidos políticos. Nos institutos de pesquisa e nas universidades o tempo corre mais lentamente. Há é claro certas exigências, planificação, produtividade, etc., mas de alguma maneira os sujeitos que as praticam encerram-se no âmbito de fronteiras cuja inflexão temporal não coincide com o padrão dominante na sociedade. Há uma afinidade e uma atração entre tempo disponível e criatividade, neste sentido as coisas não podem ser realizadas “às pressas”. Porém, o as regras do mundo da arte não são as regras do mundo da ciência. É claro que algo os aproxima, a temática da criatividade. Mas esta dimensão não existe somente do lado artístico, ela é também parte da ciência. É necessário inovar, inventar, construir coisas que ainda não existem. Neste sentido, é imanente à própria vida humana. Entretanto, não se deve esquecer, a criatividade não se exerce da mesma maneira no mundo artístico e no mundo científico, as regras e as expectativas são outras.

Osvando e Maria Érica: Sobre os autores comentados. O Wittgenstein no *Tractatus* cita que quer pensar por si próprio e não se restringir mais aos autores já estudados. Desta forma, o que o senhor tem a dizer sobre este assunto?

Renato: Depende do que se entende por “si mesmo”. Por exemplo, quando escrevo um livro posso afirmar que o faço a partir de “mim mesmo”, isso é em parte é verdadeiro, sou o autor, mas também encubro o fato de que o escrevo dentro de um quadro específico.

Portanto a questão seria: como posso falar a partir de “mim mesmo” em quadros específicos de conhecimento? Um primeiro aspecto diz respeito à tradição, àquilo que nos antecede. Os cientistas sociais, assim como os literatos, não trabalham no vazio, carregam consigo o pensamento dos que os precederam. Neste sentido, o texto ou a prática artística se dão numa situação de inter-textualidade, de referências solidificadas dentro de um campo de saber. Da mesma maneira que se faz poesia a partir de outros poemas, romances a partir de outros romances, o texto sociológico explicita em suas linhas ou entrelinhas tal inter-textualidade. Neste caso deveríamos considerar: como ser original, ou se entendi bem a pergunta, “falar por si mesmo”, levando-se em consideração esta inter-textualidade. Existem ainda outros entraves, sobretudo na produção acadêmica contemporânea com as varias injunções políticas e midiáticas que consagram o senso comum. São obstáculos ao pensamento. A eles se acrescem outros desafios, sobretudo no âmbito brasileiro, as novas regras da vida universitária que incentivam uma burocratização do pensamento, avaliação quantitativa do saber, contagem de citações, currículo Lattes, avaliação de programas. Enquanto indivíduos somos obrigados a se encaixar dentro de um molde que pouco tem de criativo. “Falar por si mesmo” torna-se desta forma algo bem mais complexo do que considerava Wittgenstein, pois as próprias estruturas que permitem a existência de determinadas práticas, científicas ou artísticas, trabalham contra sua realização plena.

Osvando e Maria Érica: Pensando no contexto do século 21, e nos últimos acontecimentos. Como podemos discutir os conceitos: civilização e barbárie?

Renato: Não é fácil pensar sobre esses temas de maneira aprofundada. O conceito de civilização sofreu muitas críticas devido à sua dimensão eurocêntrica, associada, sobretudo, no século XIX, à

ideologia do progresso. Isso implicava uma concepção da história organizada a partir de uma temporalidade unilinear, era possível ordenar o progresso humano desde os povos “primitivos” até os mais “civilizados”. Seria difícil e insensato retomar tal perspectiva dentro de um contexto no qual diferentes países e culturas são colocados face à face. De alguma maneira a dicotomia civilização/barbárie pressupunha uma certa naturalização do conceito de “civilização” sem considerá-lo de forma crítica. Mas poderíamos perguntar, se tal dicotomia se enfraquece como fica a ideia de barbárie? Talvez devêssemos pensá-lo como uma forma de se nomear a dimensão sombria da sociedade, as injustiças, as guerras, tortura, pobreza, desigualdade. Neste sentido, a barbárie seria reapropriada em função da ideia de incompletude, das falhas, daquilo que gostaríamos de ver e não acontece. É como uma fotografia distorcida do presente, ela nos interpela em relação ao futuro. Um bom exemplo é o pensamento de extrema direita, na Europa ou no Brasil, com afirmações do tipo “o nazismo é uma ideologia de esquerda”. Neste caso a falsidade da afirmação só pode se sustentar como um elogio à barbárie.

Osvando e Maria Érica: Pensando neste tema, o conceito do Freud de “mal estar”, seria suavizar demais, nos dias de hoje?

Renato: Mal-estar é um bom conceito. Já o utilizei no livro “Universalismo e Diversidade”, mas barbárie é mais forte do que o mal estar. Aponta para o lugar e a forma como o mal-estar se realiza. E hoje em dia, com a regressão política que estamos assistindo, e a ascensão de uma espécie de para-fascismo em escala internacional e nacional, o termo torna-se atual.

Osvando e Maria Érica: Encaixando um pouco no conceito de civilização e barbárie, é possível resgatar alguns valores essenciais do

clássico iluminismo francês do século 18, ou estaria muito deslocado?

Renato: Os iluministas nos legaram uma tradição importante: a liberdade de pensamento. Ou seja, a desnaturalização das explicações tradicionais, principalmente religiosas. A valorização do pensamento racional é certamente uma forma de se escapar ao obscurantismo. Neste sentido a ideia de emancipação é importante. Não tanto a emancipação política, que é uma conquista da Revolução Francesa e dos movimentos políticos que se seguem, mas emancipação do pensar. Entretanto, o iluminismo tinha também seus problemas, a sociedade moderna que nasce com a indústria está distante da “civilidade” aristocrática da época iluminista. Sem esquecermos que ideias como igualdade e democracia eram estranhas à maioria dos pensadores do século anterior. (por isso não foram tão críticos da escravidão, do tráfico negreiro; quando falavam em escravos referiam-se sobretudo à escravidão do pensamento). Tenho às vezes a impressão que, sobretudo na área da Filosofia, construiu-se um discurso (para não dizer narrativa) um tanto teleológico no qual o Iluminismo é visto como um momento inaugural dos valores da modernidade. De uma certa forma era isso que Habermas queria dizer com “a modernidade como um projeto inacabado”. Pressupunha-se a existência de um conjunto de valores, em seguida sua não realização plena, para depois recuperá-los como algo a ser perseguido. Acho difícil falarmos nesses termos. Os valores se fazem e se refazem em relação às situações históricas nas quais se enraízam. São sempre reinterpretados (para o bem e para o mal; não vamos nos esquecer: o fascismo é fruto da modernidade). Os iluministas não desconfiavam da civilização, na verdade, “civilização europeia”, seria difícil retornarmos hoje a uma concepção tão eurocêntrica. O mundo em que vivemos é outro.

Osvando e Maria Érica: Dentro do conceito de indústria, existe o conceito do instantâneo. Este compartilhar cultural instantâneo que se desfaz constantemente. Pensando no conceito clássico de cultura, qual o resultado desse instantâneo aplicado a ela?

Renato: Primeiro é necessário saber o que se entende por compartilhar. O que compartilhamento significa? Será que a internet constrói vínculos sociais permanentes? Ou muitos desses vínculos são temporários? Por vínculos fortes, entendo a religião, a política, as ideologias, os laços familiares. Porém, como a internet é instantânea, não vemos muitas vezes a emergência de vínculos dessa natureza a não ser ao se agregar pessoas que previamente pertençam ao mesmo mundo, por exemplo, religiosos conversando entre si, ideólogos do mesmo partido conversando entre si. Isso significa que já existia algo anterior (uma memória coletiva) que é compartilhado dentro deste mundo digital. Minha impressão é que este quadro varia de acordo com os contextos. Partilhar uma informação não é equivalente à partilhar um amor ou uma amizade. Creio que deveríamos deixar de ver, e pensar, a internet como um todo homogêneo, mas como um espaço heterogêneo no interior do qual as relações entre os grupos e as pessoas se estabelecem. Essa mudança de atitude começa a aparecer. Até muito recentemente a internet era percebida como o lugar privilegiado de realização da democracia. Muitos diziam que contrariamente à televisão, que era monolítica e centralizada, a descentralização das redes favoreceria as relações de igualdade. O quadro se transformou radicalmente. Percebemos que o insulto, os xingamentos, a vitimização do outro (como nas eleições de 2018 no Brasil) nada têm de incompatíveis com as tecnologias digitais.

Osvando e Maria Érica: Sendo o senhor um grande pesquisador da cultura, uma questão que vem na mente é que será que é possível pensar em como conceituar este movimento nos dias atuais?

Renato: Um passo seria distanciar-se do senso comum, percebê-lo de maneira crítica. O senso comum é uma verdade que não duvida de si mesma. O problema é que possuímos diversas instâncias de produção do senso comum, desde a política ou a religião até à grande mídia. Sem mencionar toda uma literatura de autoajuda, repleta de platitudes, que se materializa nos escritos de alguns intelectuais celebridades. Temos desta forma um conjunto de “verdades” naturalizadas como explicação do mundo. Dou um exemplo: Quando surgiu o aparelho *walkman*, profissionais da área de comunicação e alguns filósofos começaram a falar que as pessoas iriam ficar cada vez mais isoladas, tinham se transformado em autistas. Não há nenhuma relação causal entre o *walkman* e autismo, mas a afirmação reforçava uma verdade aparente consolidada no senso comum (da qual hoje nos esquecemos). Todo pensamento crítico pressupõe um relativo grau de distanciamento em relação às coisas que nos envolvem, sem esse esforço inicial, o mundo se apresenta para nós como natureza, uma coisa em si.

Osvando e Maria Érica: Professor, o seu livro acabou de ser lançado no Brasil, e também será lançado na Argentina. O senhor poderia nos falar um pouco a respeito do tema, que é o Luxo?

Renato: O tema do Luxo surgiu em função de minha reflexão sobre a problemática da mundialização. Se há algo que marca o debate atual trata-se da questão do espaço, ou seja, as mudanças ocorridas nas categorias espaciais. Por exemplo, a confusão de fronteiras entre o próximo e o distante, a desterritorialização de determinados símbolos e signos na esfera do consumo, a redefinição do local e do nacional na situação de globalização. Diz-se habitualmente que vivemos num mundo “global”, figura de linguagem que sintetiza essas mudanças. É como se o espaço tivesse dilatado rompendo as fronteiras conhecidas. No caso do luxo o interessante é que se trata,

simultaneamente, de um espaço transnacional e ultra restrito. Ele encerra as dimensões de expansão e de hiper-restrição. Sua extensão é planetária, abrange diversos continentes, da Ásia à Europa. No entanto, dele somente faz parte um grupo seletivo de pessoas que habitam o que denominei de “o mundo dos ricos” (há um capítulo no livro sobre o tema). Eu queria entender como se delimitam as fronteiras desse universo, compreender como é possível seu alargamento global e sua restrição enquanto modo de vida.

Osvando e Maria Érica: Este prazer em consumir um produto tão específico, tão dispendioso, não seria um fetiche?

Renato: Na verdade não me coloquei a questão: o que é um objeto de luxo? Este é um tema bastante discutido na literatura de marketing que dele se ocupa. Mas me parecia um caminho pouco promissor. O que procurei fazer, e para isso “inventei” uma categoria de análise, a ideia de “universo”, foi compreender como diferentes objetos, práticas e instituições fazem parte desse território específico, definindo um maneira de ser. Os objetos por si mesmo não definem esse lugar, o que importa é articular objetos (bolsas Louis Vuitton, lenços Hermès, perfume Chanel, carros de luxo, iates) às práticas específicas (viagem em aviões particulares, em primeira classe, estadia em hotéis-palácios, corridas de cavalo de raça, etc.) e instituições específicas (Louis Vuitton Moet Hennessy, Kering, Tifanys, empresas hoteleiras, etc.). Os objetos só têm sentido quando articulado a uma cadeia de práticas e de instituições. Isso permitiu delinear as fronteiras do universo do luxo, os que delas fazem parte e os que delas se afastam.

Osvando e Maria Érica: Seria possível encaixar, neste contexto do seu livro, o que leva uma pessoa a pagar um milhão ou dez milhões de dólares por um Picasso.

Renato: Significa que o dinheiro não tem o mesmo significado para ela do que para os outros. Trata-se de um mundo hiper-restrito, com valores que pouco fazem sentido para os que se encontram fora de seu alcance. Por exemplo, se compro uma bolsa Hermès para presentear alguém, isso não significa que faça parte deste universo, simplesmente gastei dinheiro comprando um acessório. O território do luxo não é um espaço de consumo no qual posso inserir minha concepção pessoal de gosto ou de estética (quando digo: “isso é o que entendo por beleza”). Pelo contrário, trata-se de um mundo com regras particulares que organiza o sentido partilhado pelos seus membros.

Osvando e Maria Érica: Seria possível encaixar aquelas ideias de Benjamin, de objeto único, mas não tão único assim?

Renato: Quando escrevi “Cultura e Modernidade” li muito sobre a “Paris capital do século XIX” que tanto encantava a Benjamin. Há no livro um capítulo que se intitula “Do luxo ao consumo”, minha ideia era compreender como a noção de luxo dava lugar à noção de consumo. Em meu novo livro há uma certa inversão de perspectiva, o que importa é perceber como o luxo não é consumo. O contexto é portanto outro. A modernidade do XIX já não é mais a mesma, da mesma maneira, a questão do luxo insere-se em outro contexto, transnacional, é parte das estratégias das grandes empresas no mercado global. Há pontos que poderíamos talvez aproximar das análises de Benjamin. Por exemplo, a literatura sobre o luxo tem uma obsessão pelo único, daí o esforço em associá-lo à esfera da arte; da mesma maneira que o artista realiza um trabalho único, os objetos de luxo seriam, em princípio, únicos. O problema é que esta não é sua única qualidade. O luxo deve ser, único, raro, e sobretudo inatingível (quero dizer, “atingível” apenas por aqueles que habitam o mundo dos ricos). O drama dos empresários deste meio é vender a diferença como um valor de distinção social.

Osvando e Maria Érica: O Luxo seria a posse do objeto, então?

Renato: Gosto de uma citação de Sartre: “o luxo não designa a qualidade do objeto possuído mas a qualidade da posse”. Isso significa, primeiro, que ele não possui uma essência, segundo, a posse é uma dimensão importante que não pode ser negligenciada. A questão é portanto articular o universo simbólico do luxo (ideias como único, raro, etc.) à dimensão material que possibilita sua existência. No livro utilizo uma ideia de meu antigo professor Roger Bastide, ele dizia, com ironia, “que até os deuses precisam da matéria”. Seu exemplo preferido era o candomblé. Os orixás, para existir, devem “baixar” no corpo dos fiéis, eles se encarnam no “cavalo” que lhes dá suporte. Dito de outra maneira, o universo religioso somente pode existir quando se materializa nos ritos. Pode-se dizer o mesmo em relação ao luxo, esse universo simbólico somente existe quanto “baixa” no mundo dos ricos. Daí o interesse de considerar seus hábitos e práticas sociais. Pode-se assim perceber como nos encontramos diante de um espaço segregado no qual o outro não possui nenhum “direito de cidadania”.

Osvando e Maria Érica: Aproveitando um conceito bíblico para tentar traduzir o momento da sociedade no presente, que é o conceito de agonia. Dentro desta agonia do momento presente que estamos vivendo, eu gostaria que o senhor falasse de seus próximos projetos para o futuro.

Renato: O termo agonia é bom para diagnosticar os tempos presentes. Eu escrevi um pequeno texto publicado num site chamado MidiAt0 (de um grupo de pesquisadores da ECA-USP) intitulado “O Retrato de Dorian Gray”. É uma espécie de fábula da sociedade brasileira atual.

É como tivéssemos escondido no porão toda a barbárie e males

que conhecíamos, mas que agora eram expostos, orgulhosamente, em praça pública. Seríamos obrigado a conviver com a mediocridade e a estupidez que antes não percebíamos, estava oculta. Isso cria o mal estar no qual nos encontramos, esse momento agônico.

Osvando e Maria Érica: Há lugar para um próximo livro?

Renato: Essa é a pergunta que me faço. A dificuldade é encontrar uma boa ideia para ser desenvolvida. Tenho alguns ensaios esboçados na cabeça, mas não o desenho de um livro inteiro. Algumas reflexões sobre a internet, a noção de comunidade no mundo digital, assim como outras que advém de trabalhos anteriores. Ficam num arquivo que chamei de “ideias para textos”. Mas o trabalho intelectual exige, primeiro, um grande esforço, segundo, boas bibliotecas. Em função das bases de dados temos hoje disponível um leque muito maior de abertura do que tínhamos no passado, nesse sentido a pesquisa tornou-se mais fácil, porém, surge um novo limite, como reconhecer e nos livrarmos de tanta informação inútil. Uma triagem se faz necessária, para isso uma boa biblioteca ainda é imbatível! Pode-se imaginar a pesquisa como sendo um trabalho com argila, ela vai se moldando conforme o esforço que você faz, mas para tanto é preciso as condições necessárias para realizá-lo. Mas essa é a intenção, o bom trabalho vai depender de como você, enquanto autor, é capaz de “amassar o barro”.

Osvando e Maria Érica: É possível, em referência ao Oscar Wilde no “Retrato de Dorian Gray” pensar em uma não diferenciação do retrato com o representado pelo retrato?

Renato: Essa é a ideia do texto. No romance de Oscar Wilde o retrato é destruído. No nosso caso não, ele encontra-se diante de nós para nos assombrar. Utilizando uma metáfora frankfurtiana

eu diria, não há mais separação entre o retrato e a realidade, a diferença entre as duas dimensões teria desaparecido. É claro, trata-se de uma metáfora.

Osvando e Maria Érica: Um bom livro para lermos hoje seria “A divina Comédia”.

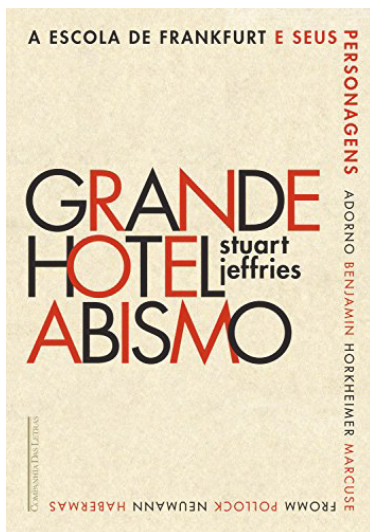
Renato: Pode ser! O inferno como realidade!

Resenha

Filosofia e Coquetéis Molotov

Stuart Jeffries, **GRANDE HOTEL ABISMO**. Cia das Letras, 2018, 452 páginas.

Eli Vagner Francisco Rodrigues



A produção intelectual da Escola de Frankfurt talvez tenha sido, tanto em seus princípios fundamentais quanto em inevitáveis reduções cotidianas, o conteúdo que sofreu maior apropriação por uma parcela considerável dos chamados formadores de opinião nas últimas décadas.

Nas universidades norte americanas e europeias e, por consequência, na América Latina é notável a assimilação de conceitos como indústria cultural, cultura de massa, reificação, alienação e emancipação no contexto das análises da sociedade contemporânea. Alguns desses conceitos já marcavam o discurso

crítico social por força da grande penetração do marxismo no meio intelectual em geral. Esse ambiente intelectual universitário deu origem a gerações de profissionais liberais críticos da economia de mercado, fenômeno causado pela forte presença de disciplinas de ciências humanas no ciclo básico de diversos cursos de graduação. O modelo teórico criado por Adorno e Horkheimer, a teoria crítica, no entanto, é pouco conhecida da maioria dos propagadores dessa crítica à mercantilização e reificação do homem, da arte e da cultura.

Mas esta história guarda contradições ainda maiores. A própria teoria crítica, nascida no solo e no contexto de um marxismo exasperado traía a própria incitação de Marx em relação a necessidade de mudar o mundo pela ação. Como descreve Stuart Jeffries, articulista do *"The Guardian"* e autor de *Mrs Scolombe's Pussy: Growing up in front of the Telly*, nessa magnífica história da saga intelectual da Escola de Frankfurt intitulada "Grande Hotel Abismo" (Cia das Letras, páginas), desde 1923, quando foi criado, o instituto de pesquisa marxista esteve acima de partidos políticos e seus representantes mais relevantes eram céticos em relação à luta política. Mais do que isso, desconfiavam da veia fascista da própria esquerda que posteriormente se provou merecedora da suspeição tanto pelas manifestações dos jovens *enragés* nas universidades europeias quanto nas vias de fato da *Realpolitik*, tanto à leste quanto no centro (Alemanha) e no oeste da Europa (Itália). Intelectuais da mais alta consideração, pelo menos entre os marxistas, se levantaram contra a Escola de Frankfurt. György Lukács acusou os filósofos da escola de se instalarem no "Grande Hotel Abismo", uma espécie de lugar privilegiado de onde se poderia criticamente observar a catástrofe da civilização ocidental. Lukács, já tinha manifestado sua ira ortodoxa contra Schopenhauer e Nietzsche em uma obra prima de erudição e equívocos intitulada "O Assalto à razão", neste monumento à intolerância intelectual Lukács interpreta a filosofia dos mestres voluntaristas alemães como uma manifestação nefasta de uma filosofia pequeno burguesa, numa clara demonstração de como a ideologia pode comprometer o bom senso. Lukács acusava Schopenhauer e Nietzsche de refletirem sobre o sofrimento à uma distância segura, valendo-se da arte como alívio para as mazelas da existência.

Para Lukács os frankfurtianos, por sua vez, teriam abandonado a necessária conexão entre teoria e prática. Conexão essa que significaria a realização da primeira por meio da ação. Adorno respondeu com uma frase que não esconde

certa ironia, mas que também não resolve a contradição dos marxistas: “Eu estabeleci um modelo teórico de pensamento. Como poderia suspeitar que pessoas quisessem implementá-lo com coquetéis Molotov?” (ADORNO *apud* JEFRIES, 2018, pág. 9)

Para Lukács o abandono da conexão entre teoria e prática numa relação dialética (essa espécie de palavra mágica) significava meramente um exercício elitista de interpretação, como toda a filosofia anterior à Marx. Talvez tenha faltado à Lukács a lembrança de que toda mudança parte de uma interpretação, como lembrou Heidegger em um célebre e maldoso comentário crítico à mais famosa frase de Marx. “Os filósofos limitaram-se a interpretar o mundo de diversas maneiras; o que importa é modificá-lo.”

Todo esse contexto de polêmicas e equívocos é brilhantemente examinado por Stuart Jefries em “Grande Hotel Abismo”. Jefries faz um histórico rico e muito bem documentado das tentativas de Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Erich Fromm, Friedrich Pollock, Franz Neumann e Jürgen Habermas de criticar a brutalidade do fascismo e testemunhar o “impacto socialmente eviscerante e espiritualmente esmagador do capitalismo nas sociedades ocidentais” (JEFRIES, 2018, pág. 15).

O que, segundo Jefries, paira sobre a Escola de Frankfurt, e que já foi apontado por outros críticos, é que a suposta inversão que ela fez do marxismo no sentido da práxis e da teoria, não resultou em nenhuma mudança significativa na própria estrutura política econômica e, portanto, passa para a história, de fato, como um estéril exercício intelectual de uma elite que no máximo conseguiu seguidores entre artistas, jornalistas e profissionais liberais ditos progressistas.

Para Adorno, a contradição mais gritante e violenta que surge deste contexto é que aqueles jovens *enragés*, adeptos de uma ação irrefletida, uma espécie de elogio da atividade e do movimento em relação à teoria, passou a fazer uso da *práxis* como pretexto ideológico para o exercício do constrangimento moral. Os militantes em geral se valem de uma noção que estranhamente parece ser aceita pela maioria das pessoas, a ideia de que a ação é sempre melhor do que a estática. A ação constrange por si só.

Esta postura foi denominada por Habermas de fascismo de esquerda e está na origem de uma mutação da personalidade autoritária que fora estudada

pelos próprios intelectuais da Escola de Frankfurt na Alemanha nazista e na Rússia stalinista. Como judeus alemães, nota Jefries, eles sabiam bem o que personalidades autoritárias provocavam no cenário intelectual e na política. Adorno incomodava seus coetâneos, sobretudo depois de 1969, por ver na nova esquerda e no movimento estudantil o mesmo espírito de conformismo e de autoritarismo que prosperava sob Hitler. A suspeita de Adorno era que esses movimentos, hoje tão incensados pelo jornalismo político-cultural, (o culto às barricadas de maio de 68), posavam de antiautoritários, mas replicavam as estruturas repressivas que ostensivamente procuravam derrubar.

Através da leitura da obra de Jefries é possível compreender o que causou a dissonância entre Adorno e outros intelectuais da Escola de Frankfurt, sobretudo em relação à Marcuse, no que diz respeito às posições sobre a teoria e a práxis. A ação, insistiu Adorno, não traz em si a natureza redentora na qual tanto se insistiu e se insiste. A práxis foi romantizada pela esquerda revolucionária em suas várias facetas. Benjamin e Marcuse romantizavam a práxis, Adorno romantizava a teoria. “A teoria fala para o que não é tacanho”, afirmava para uma multidão de estudantes, jornalistas e intelectuais. Subjaz a essa afirmação a ideia segundo a qual somente a teoria é espaço da liberdade. E essa talvez seja a maior lição que Adorno tirou dessa época de enfrentamento. Quando se adentra o espaço da *práxis*, a liberdade diminui sensivelmente. “Qualquer um que pense está oferecendo resistência; é mais confortável nadar contra a corrente, mesmo quando alguém se declara estar contra a corrente”. (ADORNO *apud* JEFRIES, 2018, pág. 25)

De certa o que aparece no pensamento frankfurtiano nesses momentos é a falta de esperança em uma mudança estrutural das formas de vida e da cultura na sociedade moderna. A influência dos mestres alemães do século XIX, não obstante toda a pulsão revolucionária ativada pelo marxismo, parece decisiva sobretudo nas obras de Horkheimer e Adorno. A sombra de Schopenhauer e de Nietzsche (e de Freud), o pessimismo passivo e ativo, o niilismo da fraqueza e o niilismo da superação (mas ainda o niilismo), ainda ofuscam a sedução de todo sentimento de mudança que a juventude revolucionária poderia inspirar nos mestres de Frankfurt.

Mas Jefries não deixa de nos contar uma outra história curiosa, essa de natureza conspiratória. A Escola de Frankfurt é acusada de ter forjado uma verdadeira derrocada da civilização ocidental. Essa acusação é feita sob a

alegação de que o marxismo cultural, propagado pelos filósofos alemães, teria dado origem, em última instância, às pautas da nova esquerda e ao espírito dos movimentos reivindicatórios contemporâneos que, segunda essa teoria, em sua essência, subverteram todas as antigas formas de vida do ocidente (família, religião, política, direitos e sexualidade). O marxismo cultural teria sido o responsável pela propagação do politicamente correto, do multiculturalismo, da homossexualidade e do coletivismo econômico. Outra ironia destacada por Jefries decorre desta suposta influência que chocaria os próprios filósofos de Frankfurt em sua ousadia. Se essa tese, que sobrevive em facções da extrema direita, é razoável, o trabalho teórico da Escola de Frankfurt teria, afinal, surtido algum efeito. Jefries lembra que quem deflagrou essa onda interpretativa e municiou até mesmo o terrorismo de extrema direita foi Michael Micino em um ensaio chamado “A Escola de Frankfurt e a correção política”. Anders Breivik que matou 77 pessoas em 2011 era partidário da teoria segundo a qual o marxismo cultural e a islamização da Europa corromperam a cultura europeia no último século e que tal “degradação” deveria ser parada a todo custo.

Uma análise do perfil psicológico de Breivik, poderia ter detectado os traços de periculosidade apontados pela famosa escala “F” de fascismo projetada por Adorno na década de 40 e evitado as trágicas consequências de sua *práxis* e de seu enfrentamento político. Obsessão pelo declínio dos padrões tradicionais, incapacidade de mudança cultural, ódio a alteridade e preparo para a defesa de seus ideais tradicionais com o uso da força.

O que ainda soa curioso e que talvez Jefries não tenha explorado com mais acuidade é que a personalidade autoritária definida e estudada por Adorno, é tida como um perigo por uma classe intelectual auto-intitulada como aquela que detém um ponto de vista privilegiado na interpretação da sociedade. Ed West no *Daily Telegraph* (direita britânica) lembra oportunamente, nota Jefries: “O marxismo cultural causa tremendo dano porque, enquanto fantástico na sua análise, é fraco no que concerne à natureza humana, e assim deixa de antecipar consequências – quando instituições (país, igreja, famílias, lei) caem aos pedaços, comumente é o mais fraco que sofre” (WEST *apud* JEFRIES, 2018, pág. 28)

Ocorre, porém, que há claras defesas dessas instituições nas teorias desenvolvidas pelos filósofos da Escola de Frankfurt. A família seria um foco de resistência contra forças totalitárias, a igreja, por sua missão universal, como

aliada na conscientização multicultural e atualmente, o que atesta a obra de seu atual diretor Axel Honnet, a importância da igualdade perante a lei como pressuposto para o desenvolvimento humano e a atualização do conceito de autonomia.

O livro de Jefries representa uma magnífica contribuição tanto para aqueles que já desenvolveram algum percurso de estudos sobre a teoria crítica e sobre a Escola de Frankfurt quanto para os que pretendem compreender a atualidade do debate frankfurtiano. Jefries apresenta ao leitor a vida e as contradições de uma constelação de jovens intelectuais em sua maioria filhos de abastados comerciantes judeus que iniciam suas tentativas de compreensão da sociedade europeia, especialmente da sociedade alemã, e sobretudo dos motivos pelos quais a teoria marxista sofreu inúmeros fracassos e na heroica empreitada de detectar e talvez essa seja sua maior contribuição à filosofia, as patologias da razão.

Resenha

Literatura ao alcance de todos: o romance-folhetim de Alexandre Dumas no Brasil

MARIA INÊS AMARANTE

Como não se lembrar dos primeiros livros que povoaram nossa imaginação? No aconchego de um quarto de dormir, eram histórias e mais histórias contadas por nossos pais em obras que ainda não sabíamos ler. Os personagens que nelas habitavam eram companheiros de viagens infundáveis através da longa noite, compondo sonhos de criança. Também me recordo dos livros vivos que pareciam morar na memória de nossos avós e eram narrados com toda a emoção de quem viveu grandes feitos revificados no relembrar. A vida, traduzida assim em palavras que tomavam corpo, forma e cor, fluía em todos os ambientes da casa por onde repercutia a energia das vozes familiares, antes que o tempo se tornasse efêmero, comandado pela instantaneidade da internet e dos meios de comunicação.

Assim, foi com grande prazer que tive acesso a esta obra que fala em «tramas folhetinescas» e aventuras, origem de nossas novelas. E em tempos de competições e individualização, nada como trazer à memória histórias que fazem apelo à união e companheirismo humanizadores de nossa vida social.

O livro de Rosângela Oliveira Guimarães, *Todos por um. Edições de Alexandre Dumas no Brasil*, fruto de uma extensa pesquisa de doutorado realizado

no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, apresenta um percurso neste sentido a partir das traduções disponíveis da obra de Alexandre Dumas, classificada como romance-folhetim, e de como ela penetra no Brasil por meio de editoras, bibliotecas, descortinando a história da edição e circulação de romances populares, como lembra no prefácio Jerusa Pires Ferreira, ela mesma estudiosa do tema e orientadora da tese ora publicada em livro. Segundo a autora, a obra «traz a marca de um diálogo contínuo estabelecido, ao longo dos anos, com os trabalhos da mestra sobre Memória, Oralidade, Cultura, Educação, e os pesquisadores do Centro de Estudos da Oralidade», além do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição da USP.

A partir da Introdução, ela mostra de que forma reúne e analisa uma rede de edições brasileiras de romances-folhetins de Alexandre Dumas, desde o início do século XX, abordando o tema em três diferentes níveis: a edição, a distribuição e a comunicação -, a partir dos acervos de duas bibliotecas públicas do Estado de São Paulo, a Biblioteca Macedo Soares, em Jacareí e a Biblioteca Cassiano Ricardo, em São José dos Campos, espaços estes que mediam a aproximação entre o leitor e o acervo, o que permitiu que o autor francês chegasse até as classes populares. O livro adentra assim no cotidiano da educação, trazendo questões sobre a literatura, a leitura de romances, do livro que circula na casa das pessoas, na biblioteca, na escola e em vários lugares.

Dumas, cuja vida foi marcada por sua ascendência negra pelo lado materno e nobre, por parte do pai, foi um dos mais populares escritores de romances e crônicas históricas de aventura em língua francesa do século XIX. Suas obras mais famosas são *O Conde de Monte Cristo* e *Os Três Mosqueteiros*, sendo desse último romance a famosa frase: *Um por Todos, todos por um*, reforçando valores como solidariedade, respeito e união entre as pessoas.

A pergunta que se coloca é: seria o «folhetim» un gênero menos nobre do que a dita «grande literatura»?

A discussão é ampla e atinge o campo da comunicação. O folhetim popularizou a literatura e abriu espaço para aquilo que o rádio tão bem divulgou: novelas e histórias seriadas, apresentadas por vozes míticas de atores e atrizes, numa produção sonora impecável com músicas e efeitos que acentuavam a dramaticidade, gênero transposto posteriormente para a televisão.

Porém os meios de comunicação de massa ainda não existiam quando se começou a publicar literatura seriada e ela foi tomando, aos poucos, os rodapés das páginas de jornal, onde se publicavam romances, crônicas, contos etc. O romance-folhetim era divulgado aí, um capítulo a cada dia. Após o término de uma obra, que podia se estender por vários meses, em determinado jornal, o romance podia ou não tornar-se livro. E o leitor, ávido pela sequência da história, ia acompanhando a trama, motivado pela curiosidade, do mesmo modo como o telespectador segue hoje uma telenovela.

A obra traz vários aspectos interessantes em cada um de seus capítulos: - estudos teóricos sobre ambiente, apresentando as bibliotecas estudadas; - projetos editoriais de popularização da leitura, com destaque para o Clube do Livro e a Saraiva; - um estudo da arte das capas das editoras, sob forma de ilustrações dos impressos e que contribui para tornar os livros atrativos; - as estratégias do Clube do Livro e o livro popular no Brasil - embora se constate que o Brasil não é um país de grandes leitores¹ -, e, por fim, apresenta os títulos do autor disponíveis para o público infanto-juvenil, além de um compêndio das obras de Alexandre Dumas disponíveis em língua portuguesa.

No histórico e descrição das bibliotecas públicas estudadas, a autora enfatiza o que tem de atrativo em cada espaço, com detalhes minuciosos sobre os edifícios onde funcionam e que permite aos leitores conhecer e apreciar a arquitetura da época. Analisa também os sistemas de empréstimo, os cuidados técnicos com as obras e as formas de comunicação com o público – sobretudo infanto-juvenil – por meio de jornais, catálogos online e eventos culturais que são promovidos naqueles espaços, entre outras tantas iniciativas.

No que se refere ao mapeamento das editoras que publicaram o autor no Brasil, há destaque para as concorrentes Saraiva e o Clube do Livro, que se especializaram em edições populares de literatura nacional e estrangeira, projetos estes que acabaram esquecidos por permanecerem à margem do processo educativo, ou «nas bordas». A ideia, no entanto, foi retomada posteriormente pela Editora Abril com as coleções em fascículos, cuja proposta era vender literatura em bancas de jornal.

1. Em 1996, um projeto aprovado no Senado Federal tornou obrigatória a leitura de jornais e revistas no currículo do ensino médio e fundamental. Porém, o número de bibliotecas e o acervo das escolas públicas ainda é incipiente.

Essa popularização de livros ilustrados, descrita em detalhes pela autora, com capas atraentes concebidas e assinadas por artistas, graças à distribuição em locais de maior circulação, foi inspirada em procedimentos do século XIX. As edições da Saraiva, em formato de brochura, por exemplo, circularam por mais de vinte anos, desde os anos 1950, quando Alexandre Dumas começou a ser publicado no Brasil e, posteriormente, tornaram-se livros didáticos, pára-didáticos e até «best-sellers» com a massificação, com capista e ilustrador exclusivo.

A autora compara a fidelidade das traduções brasileiras às obras originais, mostrando o cuidado com as edições e, amparada pelos estudos de Marlyse Meyer sobre os romances-folhetins franceses, que geralmente eram posteriormente reunidos em livros, aborda de que modo os cortes e suspenses criados garantiam a curiosidade e consequente fidelidade do leitor. Estes romances traduzidos, que depois viraram produtos de televisão, deram origem ao que Charles Grivel classificou como «literatura híbrida», traduzida na tela, a exemplo do *Conde de Monte Cristo* de Alexandre Dumas. O autor afirma, então, que «o livro é a primeira tela», a que inaugura a história que será traduzida posteriormente em outras linguagens.

Do ponto de vista da adaptação infantil, ela pode por vezes adular o texto original, sobretudo quando parte da obra condensada. Outra discussão sobre a descaracterização da obra concerne ao processo de produção em massa de Dumas, ao contratar redatores ou coautores para adaptação de suas obras para jornais, conforme a grande demanda. Há polêmicas sobre essa criação coletiva do ponto de vista de um desvirtuar a unidade e a qualidade da escrita do autor em proveito da produtividade e do lucro.

Há detalhes sobre leitores que, mesmo tendo acesso a essa literatura fragmentada, procuravam reunir as obras num acervo e formavam bibliotecas pessoais, em contraponto às possibilidades de leitura massiva oferecida nos dias de hoje pela internet e as redes sociais. As novas tecnologias demandam uma educação específica dos jovens e adultos para a busca mais seletiva da informação e uso das ferramentas adequadas no tocante à leitura.

As crianças de hoje estão acessando a internet cada vez mais cedo em várias plataformas, sobretudo nos celulares. Esse é um desafio a ser debatido na família e na escola – e todos se perguntam de que forma se pode oferecer a elas

o acesso aos livros e criar um ambiente propício para essa leitura. Recorrer a uma biblioteca pode ser o caminho e um hábito a ser adquirido, com esforço, incentivo e paixão.

Em nossos tempos de criança, nem tão longínquos, com o aprendizado da leitura conquistávamos a liberdade de viajar pelos textos com olhos encantados e, parafraseando o grande mestre Paulo Freire, fazíamos nossa própria «leitura do mundo». Era assim que transitávamos pelo universo do conhecimento, do novo em perspectiva. Nunca havia solidão. O livro companheiro e amigo ia e vinha em nossa pasta, saía da biblioteca da escola, passeava nos parques, andava de bicicleta, entrava na prateleira – ganhava vida e espaço em nossas vidas.

Apesar da desigualdade de acesso aos bens culturais e materiais que persiste em nosso país, o trabalho realizado pela autora neste estudo sobre o conjunto de romances de Alexandre Dumas, citados no livro *Todos por Um*, pode ser visto como uma viagem iniciática por vários espaços, mostrando a importância da pesquisa e construção do conhecimento em etapas, assim como o interesse despertado pelas edições populares em folhetins.

A obra revela também uma conexão entre a escola, a leitura e a educação. Nos documentos citados na pesquisa observa-se que as pessoas buscavam instrução/ conhecimento, independente do grau de escolaridade. E as obras literárias adaptadas estavam ao alcance de todos, a preços populares, para que o encontro entre leitor e o livro acontecesse. Talvez atualmente falte ao livro um lugar de destaque em todos os lares onde proliferam desde os mais simples aos mais sofisticados aparelhos eletrônicos, com acesso à internet, individualizando os usuários. É uma questão de hábito. É preciso recriá-lo para resgatar o valor da convivência e solidariedade implícitas neste lema dos Mosqueteiros: *Um por todos, todos por um*, capaz de criar um ambiente mais harmonioso de companheirismo e aproximar gerações.

OBRA: TODOS POR UM. EDIÇÕES DE ALEXANDRE DUMAS NO BRASIL

AUTORA: Rosângela Oliveira Guimarães

Publicado pela EDUSP-Editora da Universidade de São Paulo – USP, Com-Arte 2016 – Editora Laboratório do curso de editoração

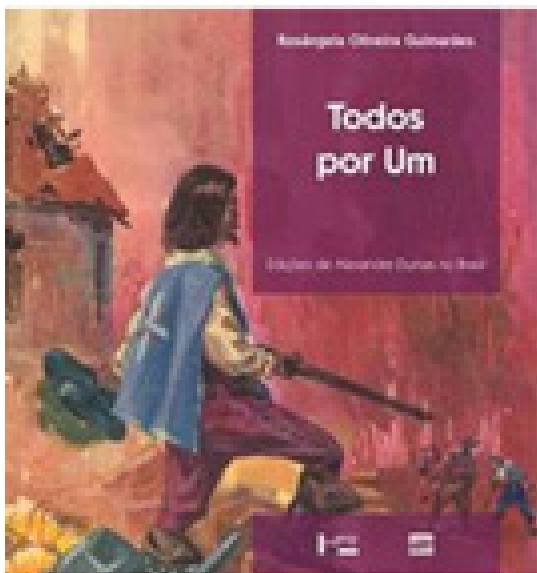


Foto da Capa

Poema

MONUMENTO

EXEGI MONUMENTUM (HORATIO, ODE III)

ALEXANDER PÚSHKIN – 1836

trad: ROBERTO OLIVEIRA

Púshkin in Gurzuf - Ivan Aivazovsky, 1880



Fonte: https://arthive.com/ivanaivazovsky/works/4911~A_S_Pushkin_in_Crimea_at_Gurzuf_rocks
Resolução: 1106 X 1400 pixels

Ergui um monumento milagroso e notável,
e, no muito caminho que o povo até ele descreva,
não há de crescer a erva. Sua cúspide indomável
mais que a alta coluna de Alexandre se eleva.
Não morrerei de todo. Pela lira, minh' alma
sobreviverá ao pó e escapará à quieta
podridão. Famoso serei enquanto sem calma
sob a lua restar ao menos um poeta.
Percorrerá minha fama toda a extensa Rússia.
E não haverá, em cada idioma, quem meu nome ignore:
o finlandês, o neto do eslavo, o selvagem tungús,
e o calmuco de toda estepe amigo maior, mármore,
serei votado pelo povo à eternidade,
por despertar os bons sentimentos dormidos,
porque em meu século cruel cantei a liberdade,
porque implorei por clemência a todos os caídos.
Acede ao mando de Deus, oh Musa de tanta valia!
não peças a coroa, nem as injúrias temas.
Elogios ou calúnias aceita sem porfia,
e não entres com o tonto em discussão de temas.

* O texto base foi de Henri Grégoire, *Alexandre Pouchkine, Oeuvres poétiques* (em dois volumes), Paris: L'Âge d'homme, 1981, segundo volume, pp. 351-352, sendo a presente tradução para o português posteriormente cotejada com o original russo do poema *Exegi Monumentum*, A.S.Púshkin, *Obras Completas* em 10 vol., Moscou, 1956-1958, vol. V, edição da Academia de Ciências da URSS, por Bóris Schnaidermann.

** No original, o poema não possui título, apenas a frase de Horácio como epígrafe. O primeiro verso alude a um episódio da cultura russa sobre a existência de ícones milagrosos não criados pela mão humana. Os últimos versos fazem referência aos *dezembristas* de 1825, responsáveis por uma tentativa de golpe contra o tsar Nicolau I, que valeu a Púshkin o desterro entre 1820 e 1824, na Criméia, sul do Império Russo.

Normas de Publicação & Submissão

Os trabalhos submetidos para a Revista *PROART – Revista de Comunicação, Artes Visuais e Design da FAAC* serão recebidos exclusivamente por meio de nosso sistema eletrônico, submetidos à apreciação e seleção do **Conselho Científico** e dos **Pareceristas** por este indicados, para avaliação por pares desde que se enquadrem no **Escopo** da revista e respeitem os seguintes critérios e normas para submissões:

1. Os trabalhos submetidos para avaliação e, se aprovados, para publicação devem ser originais, inéditos em livros e revistas acadêmicas (quer parcial ou integralmente), nacionais ou internacionais, e abordar pesquisas que contemplem o **Escopo** da Revista, bem como suas relações Interdisciplinares com outras áreas e campos do conhecimento.
2. Não serão aceitos trabalhos de caráter meramente opinativo/reflexivo ou Ensaios que não apresentem resultados e discussões oriundos de pesquisa teórica ou empírica.

3. Não serão aceitos trabalhos de revisão bibliográfica que não apresentem grau de análise/reflexão teórica que constitua efetivamente uma contribuição original às áreas de pesquisa relacionadas ao **Escopo** da revista.
4. Os idiomas aceitos para publicação nesta revista são Português, Espanhol (em todas as suas variantes) e Inglês (em todas as suas variantes).
5. As publicações para qualquer das seções da revista devem conter resumos de até 150 palavras ou 15 linhas nos obrigatoriamente nos idiomas aceitos para a publicação, com até 5 palavras-chaves, que sintetize uma apresentação, justificativa, métodos, referencial, resultados parciais ou finais, e conclusões.
6. Os autores que submeterem seus artigos para avaliação e publicação asseguram que seus dados, conceitos apresentados e opiniões expressas em seus textos são de inteira responsabilidade de seus autores e expressam com fidedignidade e ética suas pesquisas e seus resultados.
7. Uma vez aprovada a publicação, o autor deverá enviar **Carta de Cessão de Direitos Autorais** e a **Ficha Técnica de Publicação** (disponíveis para Download) em concordância com os termos e com a licença da publicação. A Comissão Científica poderá, se necessário, fazer alterações de forma, diagramação e editoração para que haja adequação no processo de publicação.

INSTRUÇÕES TÉCNICAS

Os textos para a **PROART – Revista de Comunicação, Artes Visuais e Design da FAAC** devem ser submetidos segundo as seguintes especificações técnicas:

1. Serão aceitos textos nos formatos **Artigo, Ensaio, Resenha e Entrevista**. Cada um destes formatos tem especificações de tamanho e escopo, segundo o que segue:

- a. **Artigos** devem conter de 15.000 a 35.000 palavras, excluindo os Resumos, e devem, necessariamente conter uma Apresentação geral do artigo, Referencial Teórico, Aspectos Metodológicos e Resultados Parciais ou Finais. Em caso de *Revisão Bibliográfica*, o artigo deve ser Conclusivo e apresentar contribuições efetivas para os campos do conhecimento relacionados e com o **Escopo** desta revista.
 - b. **Ensaaios** devem conter de 8.000 a 20.000 palavras, excluindo os Resumos, e devem, necessariamente conter uma Apresentação geral, Referencial Teórico relacionado e Aspectos Opinativos.
 - c. **Resenha** devem conter de 1.000 a 5.000 palavras, excluindo os Resumos, e devem, necessariamente conter uma Apresentação geral, Referencial Teórico relacionado e Aspectos Opinativos.
 - i. *As Resenhas podem ser apresentadas, além de Doutores, Doutorandos e Doutores em coautoria com Mestrandos, por Programas de Pós-graduação Strictu Sensu, de Mestrado e Doutorado, Acadêmico e Profissional.*
 - d. **Entrevistas** devem conter de 5.000 a 15.000 palavras, excluindo os Resumos, e devem, necessariamente conter uma Apresentação do Entrevistado e do Entrevistador, e uma Introdução geral ao tema tratado na Entrevista, e vir acompanhadas de Versões Transcritas Integrais, que não serão Publicadas.
2. Os textos deverão ser entregues em formato DOCX ou DOC. Artigos entregues em PDF serão desconsiderados, seguindo as normas vigentes e atualizadas da ABNT.
 3. Quadros, mapas, tabelas, e outras imagens devem ser entregues em arquivo separado, em alta resolução, em formato JPG ou PNG de alta resolução, com indicações claras, ao longo do texto, dos locais onde devem ser incluídos, mas não devem ser incluídos no arquivo de texto. Sugerimos que as indicações sejam feitas no seguinte formato: [Inserir imagem Tabela1.jpg] – entre colchetes e com os nomes das imagens completos.

4. Citação no texto não devem ser feitas em notas e sim no corpo do texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome separado por vírgula da data da publicação: (Faoro, 1994). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: «Conforme Faoro (1994)». Quando houver necessidade de indicar a página, esta deverá vir separada por vírgula e precedida de «p.»: (Faoro, 1994, p.82). Quando o autor possui mais de uma obra no mesmo ano, discrimina-se por letra minúscula após a data sem espaçamento: (Faoro, 1994a) (Faoro, 1994b). No caso da obra ter dois autores, ambos serão indicados, usando «&»: (Arato & Cohen, 1998); quando a obra tiver mais de dois autores, indica-se somente o primeiro seguido de “et al.”: (Bobbio et al., 1996).
5. Notas de Rodapé devem ser dispostas utilizando a ferramenta de Notas de Rodapé do Microsoft Word, jamais devem ser indexadas manualmente ou em caixa de texto.
6. Como parte do processo de submissão, os autores são obrigados a verificar a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas aos autores para adequação antes mesmo de serem avaliadas.
7. Os arquivos de texto não devem ultrapassar 10 Mb, e não devem incluir as imagens, apenas suas indicações de inserção, como colocado anteriormente.
8. O texto deverá estar em espaçamento simples, em folha tamanho A4, com margens de 3,00 cm Superior e Esquerdo, 2,00 cm Inferior e Direito. A fonte utilizada deverá ser Times New Roman, Corpo de Texto em tamanho 12, Título e Subtítulo em tamanho 14 (não usar Caixa Alta / CAPS), Citações em tamanho 10. Citações devem estar em recuo a direita de 4,00 cm. Para destaques e estrangeirismos no texto deve ser utilizado itálico, não negrito ou sublinhado.
9. Artigos para Avaliação devem ser entregues sem identificação de autoria. A identificação seguirá na **Ficha Técnica de Publicação** que deve ser entregue com a **Carta de Cessão de Direitos Autorais**.

DECLARAÇÃO DE DIREITO AUTORAL

Ao submeter qualquer texto ou trabalho para a **PROART – Revista de Comunicação, Artes Visuais e Design da FAAC**, os autores concordam em manter os direitos autorais e conceder à revista o direito de primeira publicação, licenciando sua publicação sob a *Creative Commons Attribution License*, com a permissão de que o trabalho tenha sua autoria reconhecida, mas a primazia de publicação original e integral, seja desta publicação.

Uma vez que a publicação tenha sido realizada, após o prazo de 1 (um) ano, os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, desde que esteja disposta e explícita a distribuição não-exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), mas com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.

Ainda, após a publicação, os autores têm permissão e são estimulados a distribuir seu trabalho online e em qualquer outro formato desejado (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a fim de gerar interações produtivas, aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.

POLÍTICA DE PRIVACIDADE

Os dados informados para esta revista na **Ficha Técnica de Publicação** serão usados exclusivamente para os fins desta publicação, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou a terceiros.

PROCESSO DE AVALIAÇÃO POR PARES

Cada artigo submetido é avaliado por dois **Pareceristas**, de acordo com a política de avaliação cega, em que omite-se aos pareceristas as informações de identificação dos autores, garantindo-se uma avaliação neutra e isonômica das contribuições enviadas.

As normas e especificações incluem, além daquelas especificadas na Seção Técnica, o seguinte:

- 1- Aderência e originalidade da contribuição para área de comunicação midiática.
- 2- Consistência e pertinência das referências.
- 3- Qualidade da discussão (ou tratamento/análise) da pesquisa apresentada.
- 4- Adequação de resumos e título ao conteúdo.
- 5- Qualidade da redação e organização do texto.

Publishing & Submission Rules

The papers submitted to the Journal *PROART - Journal of Communication, Visual Arts and Design FAAC* will be received exclusively through our electronic system, submitted for examination and selection of the *Scientific Council* and the *referees* for this indicated for peer review provided that within the *scope* of the journal and comply with the following criteria and standards for submissions:

1. Papers submitted for evaluation and, if approved, for publication must be original, unpublished in books and academic journals (either partially or integrally), national or international, and address research that contemplates the *scope* of the journal, as well as its interdisciplinary relationships with others areas and fields of knowledge.
2. We will not accept works of a merely opinionated / reflective nature or Essays that do not present results and discussions from theoretical or empirical research.

3. Bibliographic review works that do not present a degree of theoretical analysis / reflection that will effectively constitute an original contribution to the research areas related to the **scope** of the journal will not be accepted.
4. The languages accepted for publication in this journal are Portuguese, Spanish (in all its variants) and English (in all its variants).
5. Publications for any of the sections of the journal must contain abstracts of up to 150 words or 15 lines in the languages accepted for publication, with up to 5 keywords, that summarize a presentation, justification, methods, reference, partial or final results, and conclusions.
6. Authors who submit their articles for evaluation and publication ensure that their data, concepts presented and opinions expressed in their texts are the sole responsibility of their authors and faithfully and ethically express their research and results.
7. Once the publication has been approved, the author must send the **Letter of Assignment of Copyrights** and the **Technical File of Publication** (available for Download) in accordance with the terms and with the license of the publication. The Scientific Committee may, if necessary, make changes to the form, layout and publication so that there is adequacy in the publication process.

TECHNICAL INSTRUCTIONS

The texts for *FAART's Journal of Communication, Visual Arts and Design* must be submitted according to the following technical specifications:

1. Texts will be accepted in the formats **Article**, **Essay**, **Review** and **Interview**. Each of these formats has size and scope specifications, as follows:
 - a. **Articles** must contain between 15,000 and 3,000 words, excluding Abstracts, and must necessarily contain a General Presentation of

the article, Theoretical Framework, Methodological Aspects and Partial or Final Results. In the case of a *Bibliographic Review*, the article should be Conclusive and present effective contributions to the fields of knowledge related to and Scope of this journal.

- b. **Essays** should contain 8,000 to 20,000 words, excluding the Abstracts, and should necessarily contain a General Presentation, Related Theoretical Reference and Optive Aspects.
 - c. **Book** should contain from 1,000 to 5,000 words, excluding the Abstracts, and should necessarily contain a General Presentation, related Theoretical Reference and Optive Aspects.
 - i. *Strictu Sensu Graduate Programs, Masters and Doctorate, Academic and Professional can present the Reviews, in addition to Doctors, Doctors and Doctors in co-authoring with Masters.*
 - d. **Interviews** should contain from 5,000 to 15,000 words, excluding the Abstracts, and should necessarily contain a Presentation of the Interviewee and the Interviewer, and a General Introduction to the topic discussed in the Interview, and be accompanied by Transcribed Full Versions, which will not be published.
2. The texts must be delivered in DOCX or DOC format. Articles delivered in PDF will be disregarded, following current and updated ABNT standards.
 3. Pictures, maps, tables, and other images should be submitted in a separate high-resolution file in high resolution JPG or PNG format, with clear indications throughout the text of the locations where they should be included but not included in the text file. We suggest that the indications be made in the following format: [insert Image Table1.jpg] - in brackets and with the names of the complete images.
 4. Citation in the text should not be made in notes but in the body of the text. The author should be cited in brackets by the comma separated surname

from the date of publication: (Faoro, 1994). If the author's name is quoted in the text, only the date between parentheses is indicated: "According to Faoro (1994)". When it is necessary to indicate the page, it should come separated by a comma and preceded by "p." (Faoro, 1994, p.82). When the author has more than one work in the same year, it is discriminated by lower case letter after the date without space: (Faoro, 1994a) (Faoro, 1994b). In case the work has two authors, both will be indicated, using "&": (Arato & Cohen, 1998); when the work has more than two authors, only the first one followed by "et al." is indicated (Bobbio et al., 1996).

5. Footnotes should be arranged using the Microsoft Word Footnote tool, should never be indexed manually or in a text box.
6. As part of the submission process, authors are required to verify compliance of the submission with respect to all items listed below. Submissions that do not conform to standards will be returned to authors for adequacy before they are even evaluated.
7. The text files should not exceed 10 Mb, and should not include the images, only their insertion indications, as previously placed.
8. The text should be in single spacing, in A4 size sheet, with margins of 3.00 cm. Upper and Left, 2.00 cm Lower and Right. The font used should be Times New Roman, Body of Text in size 12, Title and Subtitle in size 14 (do not use High Box / CAPS), Quotations in size 10. Quotes should be in the right indentation of 4.00 cm. For highlights and foreignisms in the text should be used italic, not bold or underlined.
9. Assessment Papers must be submitted without identification of authorship. The identification will follow in the **Technical File of Publication** that must be delivered with the **Letter of Assignment of Copyright**.

DECLARATION OF AUTHORITY LAW

By submitting any text or work to *PROART - FAAC's Journal of Communication, Visual Arts and Design*, the authors agree to retain copyright and grant the journal the right of first publication by licensing its publication under the *Creative Commons Attribution License*, with the permission of the work has its authorship recognized, but the primacy of original and full publication, whether from this publication.

Once the publication has been made, after one (1) year, the authors are authorized to take additional contracts separately, provided that the non-exclusive distribution of the published version of the work published in this journal is prepared and explicit: publish in institutional repository or as a book chapter), but with acknowledgment of authorship and initial publication in this journal.

Also, after publication, authors are allowed and encouraged to distribute their work online and in any other desired format (eg in institutional repositories or on their personal page) in order to generate productive interactions, increase impact and citation of the published work.

PRIVACY POLICY

The data reported for this journal in the *Technical Data Sheet* will be used exclusively for the purposes of this publication and will not be made available for other purposes or to third parties.

EVALUATION PROCESS BY COUPLE

Each article submitted is assessed by two reviewers, according to the blind evaluation policy, which is omitted to referees the authors of identifying information, ensuring a neutral and isonomic evaluation of submitted contributions.

The standards and specifications include, in addition to those specified in the Technical Section, the following:

- 1- Adherence and originality of the contribution to the area of media communication.
- 2- Consistency and relevance of references.
- 3- Quality of the discussion (or treatment / analysis) of the presented research.
- 4- Adequacy of abstracts and title to the content.
- 5- Quality of writing and organization of the text.

Normas de Publicación y Submisión

Los documentos presentados en el Journal *PROART - Revista de Comunicación, Artes Visuales y Diseño de FAAC* se recibirán exclusivamente a través de nuestro sistema electrónico, presentarán a examen y selección del *Consejo Científico* y los *árbitros* para esta indicado para la revisión por pares, siempre que caen dentro del *ámbito* de la revista y cumplir con los siguientes criterios y estándares para la presentación:

1. Los documentos presentados para su evaluación y, de ser aprobado para su publicación deben ser originales, no publicados en libros y revistas académicas (ya sea parcial o total), nacionales o internacionales, y la investigación de direcciones que se ocupan de la revista Alcance, así como sus relaciones interdisciplinarias con otra áreas y campos del conocimiento.
2. No serán aceptados trabajos de carácter meramente opinativo / reflexivo o Ensayos que no presenten resultados y discusiones oriundos de investigación teórica o empírica.

3. No se aceptarán trabajos de revisión de la literatura que no muestran el grado de análisis / reflexión teórica que constituye efectivamente una contribución original a las áreas de investigación relacionadas con el ámbito de la revista.
4. Los idiomas aceptados para su publicación en esta revista es el portugués, español (en todas sus variantes) e inglés (en todas sus variantes).
5. Las publicaciones para cualquiera de las secciones de la revista deben contener resúmenes de hasta 150 palabras o 15 líneas obligatoriamente en los idiomas aceptados para la publicación, con hasta 5 palabras claves, que sintetiza una presentación, justificación, métodos, referencial, resultados parciales o finales, y conclusiones.
6. Los autores que someter sus artículos para evaluación y publicación aseguran que sus datos, conceptos presentados y opiniones expresadas en sus textos son de entera responsabilidad de sus autores y expresan con fidedignidad y ética sus investigaciones y sus resultados.
7. Una vez aprobada la publicación, el autor debe presentar una carta de asignación de derechos de autor y la publicación de la Hoja de Datos Técnicos (disponibles para su descarga) de acuerdo con los términos y la licencia de publicación. El Comité Científico podrá, si es necesario, hacer cambios en el orden, composición y publicación de modo que no es lo adecuado en el proceso de publicación.

INSTRUCCIONES TÉCNICAS

Los textos para la *PROART - Revista de Comunicación, Artes Visuales y Diseño FAAC* deberán presentarse de acuerdo a las siguientes especificaciones técnicas:

1. Los textos serán aceptados en el **artículo, los formatos de ensayo, examen y entrevista. Cada uno de estos formatos** tiene especificaciones de tamaño y el alcance de acuerdo con lo siguiente:

- a. **Los artículos** deben contener 15000-3 5.000 palabras, excluyendo los resúmenes, y deben contener necesariamente una presentación general del artículo, Aspectos teóricos, metodológicos y resultados parciales o finales. En el caso de *revisión de la literatura*, el artículo debe ser concluyente y hacer contribuciones efectivas a los campos de conocimiento relacionados y el alcance de esta revista.
 - b. **Los ensayos** deben contener 8000-20000 palabras, excluyendo los resúmenes, y deben contener necesariamente una visión general, Aspectos teóricos relacionados referencia y obstinado.
 - c. **Revisión** debe contener 1000-5000 palabras, excluyendo los resúmenes, y debe contener necesariamente una visión general, Aspectos teóricos relacionados referencia y obstinado.
 - i. *Las Reseñas pueden ser presentadas, además de Doctores, Doctorandos y Doctores en coautoría con Maestrandos, por Programas de Postgrado Strictu Sensu, de Maestría y Doctorado, Académico y Profesional.*
 - d. **Las entrevistas** deben contener 5000-15000 palabras, excluyendo los resúmenes, y deben contener necesariamente una presentación del entrevistado y entrevistador, y una introducción general al tema de la entrevista, y acompañadas de versiones integrales transcrita, la cual no será publicada.
2. Los textos deberán ser entregados en formato DOCX o DOC. Los artículos entregados en PDF serán desconsiderados, siguiendo las normas vigentes y actualizadas de la ABNT.
 3. Imágenes, mapas, tablas y otras imágenes deben ser enviadas en un archivo separado, en alta resolución, en formato JPG o PNG de alta resolución con indicaciones claras, en todo el texto, los lugares en los que se deben incluir, pero no deben ser incluidos en el archivo de texto. Sugerimos que las indicaciones se hagan en el siguiente formato: [Insertar imagen Tabla1. jpg] - entre corchetes y con los nombres de las imágenes completas.

4. Cita en el texto no debe hacerse en las notas, pero en el texto. El autor debe ser citado entre paréntesis por el apellido separado por coma de la fecha de la publicación: (Faoro, 1994). Si el nombre del autor está citado en el texto, se indica sólo la fecha entre paréntesis: “Conforme Faoro (1994)”. Cuando hay necesidad de indicar la página, ésta deberá venir separada por coma y precedida de “p.”: (Faoro, 1994, p.82). Cuando el autor posee más de una obra en el mismo año, se discrimina por letra minúscula después de la fecha sin espáreo: (Faoro, 1994a) (Faoro, 1994b). En el caso del trabajo tiene dos autores, ambos están indicados mediante “&”: (Arato y Cohen, 1998); cuando la obra tiene más de dos autores, se indica sólo el primero seguido de “et al.”: (Bobbio et al., 1996).
5. Las notas de pie de página deben estar dispuestas utilizando la herramienta Notas de pie de Microsoft Word, nunca se deben indizar manualmente o en el cuadro de texto.
6. Como parte del proceso de sumisión, los autores están obligados a verificar la conformidad de la sumisión con respecto a todos los elementos enumerados a continuación. Las presentaciones que no están de acuerdo con la norma serán devueltos a los autores para el ajuste antes de que se evalúan.
7. Los archivos de texto no deben sobrepasar 10 Mb, y no deben incluir las imágenes, sólo sus indicaciones de inserción, como se ha colocado anteriormente.
8. El texto debe ser único - espacio, en papel tamaño A4, con márgenes de 3.00 cm superior e izquierda, 2,00 cm abajo y derecha. El tipo de letra utilizado será Times New Roman, tamaño 12 Cuerpo del texto, título y subtítulo de tamaño 14 (no el uso de mayúsculas / CAPS) Cotizaciones de tamaño 10. Las citas deben estar en retroceso a la derecha de 4,00 cm. Para destacar y los extranjeros en el texto se debe utilizar cursiva, no negrita o subrayado.
9. Los artículos para la evaluación deben ser entregados sin identificación de autoría. La identificación seguirá en el Formulario Publishing técnica que debe ser entregado a la Carta de Asignación de Derechos de Autor.

DECLARACIÓN DE DERECHO AUTORAL

Al enviar cualquier texto o trabajo para *PROART - Revista de Comunicación, Artes Visuales y Diseño FAAC*, los autores están de acuerdo en mantener la autoría y otorgar la revista derecha de la primera publicación, la concesión de licencias de su publicación bajo la Creative Commons Attribution License, con el permiso de que el trabajo tenga su autoría reconocida, pero la primacía de publicación original e integral, sea de esta publicación.

Una vez que la publicación haya sido realizada, después del plazo de 1 (un) año, los autores tienen autorización para asumir contratos adicionales por separado, siempre que esté dispuesta y explícita la distribución no exclusiva de la versión del trabajo publicada en esta revista (ej.: publicar en repositorio institucional o como capítulo de libro), pero con reconocimiento de autoría y publicación inicial en esta revista.

A continuación, después de la publicación, los autores tienen permiso y son estimulados a distribuir su trabajo en línea y en cualquier otro formato deseado (por ejemplo, en repositorios institucionales o en su página personal) para generar interacciones productivas, aumentar el impacto y la cita del trabajo publicado.

POLÍTICA DE PRIVACIDAD

Los datos reportados para esta revista en la *publicación de la Hoja de Datos Técnicos* serán utilizados exclusivamente para los fines de esta publicación, y es no disponible para otros fines o para terceros.

PROCEDIMIENTO DE EVALUACIÓN POR PARES

Cada artículo presentado es evaluado por dos revisores, de acuerdo con la política de evaluación ciega, que se omite a los árbitros los autores de la información de identificación, lo que garantiza una evaluación neutral e isonómico de las contribuciones presentadas.

Las normas y especificaciones incluyen, además de las especificadas en la Sección Técnica, lo siguiente:

- 1- Adherencia y originalidad de la contribución al área de comunicación mediática.
- 2- Consistencia y pertinencia de las referencias.
- 3- Calidad de la discusión (o tratamiento / análisis) de la investigación presentada.
- 4.- Adecuación de resúmenes y título al contenido.
- 5- Calidad de la redacción y organización del texto.

